



ecart

4 . 5 . 6 . SEPTIEMBRE 2013

Centro Cultural Islas Malvinas

Calle 51 e/ 19 y 20

[Performances]

[Exposiciones orales]

[Talleres]

[Videos]

[Obras]

*[Actas del III Encuentro Platense de Investigadores/as
sobre Cuerpo en las Artes Escénicas y Performáticas]*

Actas del Encuentro Platense de Investigadores sobre Cuerpo en
las Artes Escénicas y Performáticas / Jorge Dubatti ... [et al.];
editado por Mariana Lucía Sáez; fotografías de Juan Trentin;
Leonel Arance; Paula Dreyer. - 1a ed. - La Plata:
Investigaciones en Artes Escénicas y Performáticas: Proyecto
en Bruto: Grupo de Estudio sobre Cuerpo: ECART, 2016.

Libro digital, PDF
Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-27772-3-4

1. Arte. 2. Artes Escénicas. 3. Cuerpo Humano. I. Dubatti, Jorge II. Sáez, Mariana Lucía , ed. III. Trentin,
Juan, fot. IV. Arance, Leonel, fot. V. Dreyer, Paula, fot.
CDD 792.01

Organización del III ECART:

Grupo de Estudio sobre Cuerpo -Centro Interdisciplinario Cuerpo, Educación y Sociedad, Universidad
Nacional de La Plata- (Ana Sabrina Mora, Mariana Sáez, Mariana del Mármol, Gisela Magri, Lucía Belén
Merlos, Ludmila Hlebovich, Juliana Verdenelli, Graciela Tabak, Elizabeth López Betancourt, Julia Catala,
Lucía Reinares)

Proyecto en Bruto. Danza y Medios Audiovisuales (Florencia Olivieri, Cirila Luz Ferrón, Julia Aprea,
María Bevilacqua, Paula Dreyer, Mariana Provenzano, Carola Ruiz, Mariana Saez)

Con el apoyo del *Fondo Nacional de las Artes*, el *Consejo Provincial del Teatro Independiente* y la *Uni-
versidad Nacional de La Plata*



ECART

*III Encuentro Platense de Investigadores
sobre Cuerpo en las Artes Escénicas y Performáticas*

*4, 5 y 6 de septiembre de 2013
Centro Cultural Islas Malvinas – La Plata*

ACTAS DEL III ECART

Encuentro Platense de Investigadores/as sobre Cuerpo en las Artes Escénicas y Performáticas

PRESENTACIÓN.....	8
EXPOSICIONES ORALES.....	12
CONFERENCIA INAUGURAL.....	13
<i>Teatro, Arte, Ciencias del Arte y Epistemología: una introducción - Jorge Dubatti.</i>	<i>14</i>
SESIONES DE PONENCIAS.....	35
INVESTIGACIONES SOBRE PROCESOS CREATIVOS.....	36
<i>¿Enemigos íntimos?: reflexiones en torno a la creación y a la investigación teórica – Gerardo Litvak, Silvina Duna.....</i>	<i>37</i>
<i>Análisis de la Creación Corporal en las Artes Escénicas. Cuestiones de la Crítica Genética aplicada por creadores –investigadores – Martín Rosso</i>	<i>42</i>
<i>El cuerpo habla – Angela Chaverra Brand.....</i>	<i>52</i>
<i>“Silvita-Invita”: Algunos ejes para interpelar la Expresión Corporal y la escena en Rosario – Silvia Dahlquist.....</i>	<i>62</i>
<i>Metaphorai: Un proceso de investigación-creación. Acercándonos al cuerpo que transita en Transmilenio – Adriana Mabel Prieto.....</i>	<i>71</i>
<i>Teatro performático – Geovanny Heredia Parra.....</i>	<i>80</i>
LA PERFORMANCE Y LO PERFORMATIVO.....	88
<i>Conductas restauradas en dibujos performativos: transferencias de uso, dibujos protocolarios, actos fingidos y lo performativo infeliz – Miguel Luiz Ambrizzi.....</i>	<i>89</i>
<i>Los efectos del lenguaje: la performatividad como acto ideológico y el arte como espacio normado – Vesna Brzovic Gaete.....</i>	<i>98</i>

<i>La indumentaria como lenguaje performativo – Alejandra Mizrahi.....</i>	<i>107</i>
<i>La acción en situación de actuación – Karina Mauro.....</i>	<i>118</i>
CONSTRUCCIONES DE LO SOCIAL EN EL ARTE.....	128
<i>De los bordes a los abismos en el contexto posmoderno de las artes del movimiento. ¿Una aproximación entre danza y vida?- Roberto Ariel Tamburrini, Carolina Fontenla.....</i>	<i>129</i>
<i>Documental Circo de Calle – Natalia Arias, Ezequiel Kauffman.....</i>	<i>137</i>
<i>Malestar docente: la construcción de la metáfora escénica como autorevisión de la subjetividad – Diego Gojzman.....</i>	<i>139</i>
<i>La participación juvenil desde la Murga, la lucha desde la Alegría. Experiencia etnográfica en la Sexta Marcha de la Gorra – Melina Gabrileoni, Gisela Mattio.....</i>	<i>157</i>
<i>Lo culto, lo popular, lo masivo en la danza – Carolina Marschoff.....</i>	<i>164</i>
<i>Alábase, el labrar de Isa Soares - María Laura Corvalán.....</i>	<i>171</i>
HISTORIAS DE LA DANZA.....	179
<i>¿Para qué bailar? La Escuela Nacional de Danza de Uruguay (1975-1985) – Lucía Chilibroste.....</i>	<i>180</i>
<i>Excavando túneles: La mujer en la danza en los albores del siglo XXI – Ana Abad Carlés.....</i>	<i>188</i>
<i>Reflexiones sobre arte político y género en Tucumán desde 1983 a la actualidad – Sol Rodríguez Díaz</i>	<i>199</i>
<i>Corporalidades en la danza – Marcela Masetti.....</i>	<i>209</i>
<i>El cuerpo de la Danza – Mercedes Neugent.....</i>	<i>216</i>
ARTE, CUERPO Y NUEVAS TECNOLOGÍAS.....	231
<i>Arte crítico en dirección operante. ¿Tecnología como camino alternativo?- Lilitiana Tasso.....</i>	<i>232</i>
<i>Dispositivo e interfaz: Incidencias en la performance visual del mundo contemporáneo – Alejandra Ceriani.....</i>	<i>243</i>
<i>Corporalidades artificiales: entre el cuerpo humano y la máquina – Iliana Hernández García.....</i>	<i>252</i>
<i>Símil y Móvil – Pablo Rabe y Fernanda Tappata.....</i>	<i>259</i>
GESTIÓN ASOCIACIÓN Y POLÍTICAS ESTÉTICAS.....	263
<i>Cuerpos argentinos – Liliana Lukin, Olivia Avila, Betina Bróccoli, Christian Schirman....</i>	<i>264</i>
<i>Cómo generar una performance transdisciplinaria en el marco de un proyecto de</i>	

<i>investigación, y no morir en el intento - Liliana Guillot, Cristina Gallo, Gabriela Redondo, Manuela Reyes, Maura Sajeva.....</i>	<i>269</i>
<i>Cocoa Datei: Gestión Grupal Independiente – Liliana Tasso, Cocoa Datei.....</i>	<i>276</i>
<i>La construcción de la memoria en dos obras de danza contemporánea argentina: Rastros y Miles de pieles – Laura Noemí Papa.....</i>	<i>282</i>
CONFERENCIA IMPROVISADA.....	292
<i>En torno a la improvisación – Marie Bardet.....</i>	<i>293</i>
CONFERENCIA PERFORMÁTICA.....	295
<i>Le saco orilla a mi vida para arrimarla a tu muerte - Susana Tambutti.....</i>	<i>296</i>
PRESENTACIÓN DE LIBRO.....	298
<i>Ni adentro ni afuera – ECART, Club Hem Editorxs y Triciclo Visual.....</i>	<i>299</i>
TALLERES.....	309
<i>Experiencia Danzas Calle – Equipo Danzas Calle Buenos Aires.....</i>	<i>310</i>
<i>Taller de canto: “Sonido en Movimiento” – Cintia Coria.....</i>	<i>313</i>
<i>Del Cuerpo y la Creatividad en el trabajo escénico – María Guimarey.....</i>	<i>315</i>
<i>Taller sobre el proceso creativo de 12,4 m – Brazo de mujer.....</i>	<i>318</i>
<i>Aprendiendo con otros sentidos - Viviana Atencio, Verónica Cimatti, Paula Danel, Agustina Favero Avico, Mariano Ferrer, María Eugenia Martins, Pablo Rodríguez, Emilio Saenz, Lelio Sanchez, Pablo Sanhuesa y Claudio Seguel.....</i>	<i>321</i>
<i>Entonar-Experiencia corporizada – Graciela Tabak.....</i>	<i>326</i>
<i>Taller Cuerpo, Movimiento y Género – Ana González Seligra, Diana Vignolles.....</i>	<i>328</i>
<i>Taller-Laboratorio: “El Cuerpo como territorio del poder” - Josefina Sabate y Baurdon.....</i>	<i>332</i>
<i>Entre la Capoeira Angola y la Expresión Corporal: explorando nuevos lenguajes en el marco de la Educación Formal – Gabriela Iuso.....</i>	<i>335</i>
<i>Construcción de una imagen. Paisajes del cuerpo – Carola Ruiz.....</i>	<i>338</i>
<i>Taller Teórico- Práctico de Análisis performático: Miradas Incómodas – Norma Ambrosini, Guillermo Pérez Raventos.....</i>	<i>339</i>
PERFORMANCES, OBRAS, INSTALACIONES, VIDEOS, HIBRIDACIONES. .	340

<i>Improvisación escénica: ¿Acechándonos en el no saber?- Colectivo Ningún Derecho Reservado.....</i>	<i>341</i>
<i>Un retazo de voz y cuerpo en escena – Las O.....</i>	<i>347</i>
<i>Tanzt Tanzt – Proyecto 032.....</i>	<i>351</i>
<i>Imágenes de un solo grupal – Ana Borré.....</i>	<i>355</i>
<i>Mi otra posibilidad. Duo de improvisación – Lucía Toker.....</i>	<i>359</i>
<i>12,4 m – Brazo de mujer.....</i>	<i>361</i>
<i>Voluntad de escansión – Constanza Pellici.....</i>	<i>363</i>
<i>De remate – Jimena Garrido.....</i>	<i>368</i>
<i>Proyecto even(t) – Mauro Cacciatore.....</i>	<i>370</i>
<i>Relato de acción - Martín Gil.....</i>	<i>375</i>
<i>Instancia DES - GEPI.....</i>	<i>379</i>
<i>La maravilla – Grupo A la vuelta.....</i>	<i>383</i>
<i>La memoria es una ladrona – Patricia Ríos.....</i>	<i>385</i>
<i>Carne oscura y triste ¿qué hay en ti? – María Luz Roa.....</i>	<i>388</i>
<i>Passagem e Horizonte Vertical – Flavia Paiva.....</i>	<i>393</i>
<i>Video-danza “La lava vuelta” – Grupo Tejen – Danza táctil.....</i>	<i>395</i>
<i>Efímero festín, el video danza antártico – Ernesto Pombo, Chimene Costa.....</i>	<i>397</i>
<i>Protestantes / Video instalación – Laura Kalauz.....</i>	<i>401</i>
<i>Play with bubbles – Miguel Luiz Ambrizzi.....</i>	<i>404</i>
<i>Damisela disuelta en sus articulaciones – Diana Rogovsky.....</i>	<i>417</i>
<i>De-capita – Colectivo El cuerpo habla.....</i>	<i>419</i>

PRESENTACIÓN

Los días 4, 5 y 6 de septiembre de 2013, en el Centro Cultural Islas Malvinas de la ciudad de La Plata, se desarrolló el III ECART, Encuentro Platense de Investigadores sobre Cuerpo en las Artes Escénicas y Performáticas, organizado por el Grupo de Estudio sobre Cuerpo-Centro Interdisciplinario Cuerpo, Educación y Sociedad y la Compañía Proyecto en Bruto.

El ECART es un encuentro que surge en el año 2010, con la intención de generar espacios de diálogo y reflexión entre quienes nos encontramos investigando sobre y desde la corporalidad en las artes escénicas y performáticas.

Dado que en general notábamos que este tipo de investigaciones y reflexiones aparecían de modo más o menos aislado y solitario, comenzamos a pensar la posibilidad de generar un espacio de encuentro entre quienes nos encontrábamos rondando estas temáticas. De este interés, surgió el primer Encuentro, realizado en el año 2010, y que consistió únicamente en una serie de mesas de ponencias, que funcionaron como disparadoras para el diálogo entre todos los participantes.

Ya a partir del segundo encuentro, realizado en el año 2011, nos animamos a incluir otras modalidades de participación, como son los talleres, las obras y las performances, apostando a que la investigación y el conocimiento pueden realizarse, comunicarse y compartirse de otros modos, y no solo desde la hegemonía de la palabra; y asumiendo el desafío de organizar un encuentro en el que estas diferentes formas del hacer y del conocer puedan tener el mismo status y valor.

En este sentido, el ECART se constituyó como un espacio en el que el interés está puesto tanto en la discusión teórica y conceptual, como en la basada en la propia

experiencia artística, ya que creemos que es el diálogo entre ambos aspectos, el que permitirá el abordaje más complejo y completo de estos fenómenos.

Al mismo tiempo, seguimos priorizando la dimensión de Encuentro con la que se originó el ECART, apostando a que todas las presnetaciones -sean exposiciones orales, obras, performances, videos, o cualquier otro formato/dispositivo-, funcionen como elementos disparadores para la reflexión, y el diálogo entre todos los presentes. Buscamos así que el ECART sea un espacio que propicie los encuentros, los vínculos, las redes, los intercambios, los contactos, entre quienes compartimos estos interes.

Sobre estas bases ya establecidas, en esta tercera edición del ECART, realizada en el año 2013, invitamos específicamente a reflexionar en torno a las fronteras, límites, articulaciones, cruces y traspasos posibles entre teoría y práctica; entre artes, ciencias sociales y filosofía; y entre diversos lenguajes artísticos, prestando especial atención al lugar que ocupa el cuerpo en estas fronteras y cruces.

Como en la segunda edición, convocamos a presentar propuestas con diferentes modalidades de participación, entre ellas, exposiciones orales, talleres, obras, videos, instalaciones y performaces; y alentamos particularmente aquellas propuestas que articulesn, discutan, pongan en tensión o redefinan estas diferentes modalidades. Afortunadamente, cada año, y en esta ocasión en particular, nos encontramos con nuevas propuestas que nos ayudan a seguir construyendo estas articulaciones y a redibujar las fronteras.

En el transcurso de las tres jornadas de este nuevo encuentro se sucedieron talleres, conferencias, mesas de ponencias, obras de danza y teatro, performances, videos e intervenciones diversas, con artistas e investigadores provenientes de Colombia, Ecuador, Chile, Brasil, Uruguay, México, Francia, Portugal y de diversos puntos de nuestro país, tales como Córdoba, Villa María, Rosario, Santa Fe, Tucumán, Mar del Plata, Bahía Blanca, Ciudad de Buenos Aires y otras localidades del interior de la Provincia de Buenos Aires y de nuestro país.

Artistas provenientes de distintas disciplinas, como la danza, el teatro, la música, el cine, la performance, las artes plásticas; investigadores formados académicamente en distintas áreas, como la filosofía, la sociología, la antropología, la historia, las ciencias

de la educación, las ciencias de la comunicación, etc. participan de los sucesivos ECART. En muchos casos estas dos procedencias, la “artística” y la “académica” se dan juntas en la misma persona, y cada quien va recorriendo diferentes posibilidades de articulación entre ambas.

Justamente, esta es una de las particularidades de este campo de investigación: muchas de las investigaciones tienen esta dualidad entre investigación académica y práctica artística, que es la misma dualidad que muchas de las organizadoras el Ecart tenemos en nuestra vida cotidiana (como antropólogas y actrices, filósofas y bailarinas, sociólogas y cantantes...). Y es de allí que surge la concepción de estos encuentros como un modo de entrelazar productivamente estas dos dimensiones abriendo el espacio para que la construcción de este campo de investigación siga creciendo en forma colectiva.

Los invitamos entonces, a través de estas páginas, a compartir el ECART, a seguir entrelazando y articulando la teoría y la práctica, las artes y las ciencias; y a seguir abriendo, ampliando y multiplicando los espacios de encuentro.

Grupo de Estudio sobre Cuerpo
Proyecto en Bruto

EXPOSICIONES ORALES

CONFERENCIA INAUGURAL

Teatro, Arte, Ciencias del Arte y Epistemología: una introducción

Jorge Dubatti

Universidad de Buenos Aires

Las siguientes reflexiones constituyen una propedéutica, es decir, la introducción a un conjunto de saberes y disciplinas que hace falta conocer para prepararse para el estudio de una materia; nuestro objetivo es realizar, entonces, un aprestamiento para ingresar al vasto campo de problemas que implican las relaciones entre Teatro, Arte, Ciencias del Arte y Epistemología.

En nuestra exposición plantearemos, en primer lugar, algunas indispensables coordenadas preliminares; luego, nos referiremos a la necesidad de trabajar con las Ciencias del Arte como campo específico de conocimiento; en tercer lugar, propondremos una serie de problemas en torno a las políticas aplicables a/desde las Ciencias del Arte, y finalmente esbozaremos algunas conclusiones pertinentes para la investigación teatrológica.

1. Coordenadas preliminares

1. 1. Distinción terminológica: Arte(s), Ciencias del Arte y Filosofía de las Ciencias del Arte (o Epistemología)

Debemos partir de una distinción terminológica como puesta en acuerdo para las observaciones subsiguientes. Llamamos:

- **Arte(s):** a un conjunto de entes y acontecimientos específicos (entes y acontecimientos de producción, circulación, recepción, saberes, trabajo, política, conservación, etc.) en líneas diversas: teatro, música, cine, plástica, fotografía, video, danza, etc.¹
- **Ciencias del Arte:** al conocimiento sistemático y controlado sobre el arte, es decir, el conjunto de conocimientos sistemáticamente estructurados, y susceptibles de ser articulados unos con otros, organizados con rigurosidad, coherencia, argumentación, a partir de la observación, la experimentación, la comprobación y la validación de una comunidad científica.

¹ A partir de este momento, nuestro uso del término Arte, en su extensión, incluye el Teatro. El lector especializado en Teatro puede reemplazar el término Arte por el de Teatro.

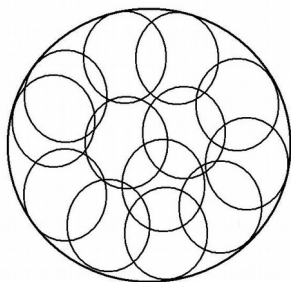
- Filosofía de las Ciencias del Arte o Epistemología aplicada a las Ciencias del Arte: al estudio de las condiciones de producción y validación del conocimiento científico sobre el arte y, en especial, de las teorías científicas vinculadas al estudio del arte. En tanto las ciencias parten de supuestos, la Filosofía de la Ciencia debe analizar los supuestos en que se constituyen las ciencias.

- Distiguimos a su vez Epistemología o Filosofía de las Ciencias del Arte de Filosofía del Arte (o Estética), una disciplina (integrante del Conjunto de Ciencias del Arte) que estudia las teorías en torno del arte y sus problemas (la belleza, la esencia del arte, su institucionalidad, etc.)

1.2. ¿Ciencias?, ¿en plural?

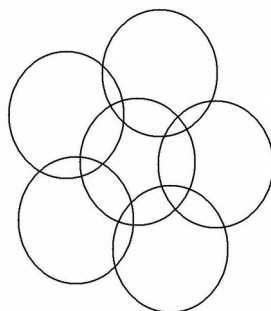
Hablamos del Ciencias del Arte porque existe una pluralidad de ciencias y una variedad de disciplinas científicas que abordan el estudio sistemático del arte, cada una con su perspectiva propia. En su conjunto estas ciencias articulan una pluralidad de enfoques, una diversidad de aproximaciones a un mundo complejo (Fourez, Englebert-Le-compte, Mathy, 1998, p. 43).

Llamamos disciplinas científicas a las ramas del conocimiento que estudian una serie de situaciones desde una perspectiva particular, sostenidas por teorías, presuposiciones, redes de científicos, instituciones, etc. Las Ciencias del Arte constituyen el conjunto de disciplinas científicas que se ocupan de estudiar los entes y acontecimientos que llamamos arte(s). Algunas disciplinas científicas son Filosofía del Arte, Semiótica del Arte, Poética, Antropología del Arte, Sociología del Arte, Lingüística Aplicada, Economía del Arte, Hermenéutica, Análisis y Crítica del Arte, Archivística y Museística, Bibliografía, Edición y Ecdótica, Estética Comparada, Historia del Arte, Metodología, Teoría del Arte, Etnoescenología, Psicología del Arte, etc. Podemos representar con este esquema una visión de conjunto de las distintas disciplinas (cada uno de los círculos pequeños) que se superponen, cruzan, hacen préstamos dentro del círculo mayor de las Ciencias del Arte:



Esquema 1

Por otra parte, las Ciencias del Arte establecen cruces, superposiciones, préstamos con otros campos científicos: Ciencias Sociales, Ciencias Naturales, Ciencias Matemáticas (Formales), Ciencias Políticas, Ciencias de la Comunicación, Ciencias de la Educación, etc. Podemos pensar el siguiente esquema, donde el círculo central corresponde a las Ciencias del Arte y los otros círculos (que se superponen sólo parcialmente, dejando un centro libre) remiten a los otros campos científicos:



Esquema 2

De la existencia de esta variedad de disciplinas y de diferentes campos científicos surge la posibilidad de la pluridisciplinariedad, la interdisciplinariedad, la transdisciplinariedad y la transversalidad (Fourez, Englebert-Lecompte, Mathy, 1998, p. 106). Esto genera los desafíos de la comparación y la traductibilidad, de una disciplina a otra, de un campo científica a otro, también en el plano de la relación entre las artes (Artes comparadas, Estética Comparada) y en el de la epistemología (Epistemología Comparada).

1. 3. Optimismo – pesimismo teórico respecto de la articulación entre arte y ciencia

En el campo artístico y en el científico circulan diferentes posiciones respecto de la posible relación entre el arte y la ciencia, en un arco que va del pesimismo al optimismo teórico. Nuestra experiencia en ámbitos académicos de la Argentina y del extranjero nos permite atestiguar una cada vez mayor viabilidad de instituciones sostenidas en la actitud optimista respecto de esta articulación.² Por un lado, debemos hacer la crítica de la idea de oposición irreconciliable entre arte y ciencia, muy común entre los artistas y los profesores de técnicas. Basten dos ejemplos de artistas notables que encarnan la posición pesimista, con matices diferentes, en sus declaraciones:

Barnett Newman (plástico expresionista neoyorkino): “Para un artista la estética viene a ser lo que la ornitología para un pájaro” (citado por Hess y Grose-nick, 2009, p. 19)

Ricardo Bartís (director teatral argentino): “Me pasa con este libro [*Cancha con niebla*] algo que reconozco muy seguido en mí. La sensación del deseo [de ser un intelectual] y de la falta del derecho a ese deseo. La ideal del malentendido en el país: qué mal estará todo que va a salir un libro sobre mí. Nunca me consideré un intelectual y creo ser una persona más bien inculta. Lo lamento, lo lamento mucho. He organizado mi pensamiento valorizando excesivamente la acción. Muchas veces pienso, esquemáticamente, que el pensamiento debilita al hombre, lo termina vaciando, lo aleja de la vida, es puro campo de especulación que angustia” (...) “Creo que hay algo resentido en mí, una especie de síndrome de mozo, de petiso, de negrito: ser del grupito del fondo, tener esa fascinación por lo intelectual, por el mundo casi cholulo de lo intelectual, del prestigio intelectual, y ese lugar de singularidad que presupone lo intelectual, y al mismo tiempo percibir que no lo soy” (Bartís, 2002, p. 11).

2 Baste mencionar la creación de nuevas Facultades, Carreras, Especializaciones y Posgrados vinculados al arte en diversas universidades argentinas (entre ellas, la Universidad Nacional de Río Negro, la Universidad Nacional del Nordeste y la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires). Acaba de crearse además RAUDA, la Red Argentina de Universidades de Arte.

También debemos hacer la crítica de la idea de identificación absoluta arte-ciencia, tendencia frecuente en algunas instituciones universitarias o terciarias dedicadas al arte, especialmente en aspectos vinculados a la evaluación, tesis, tesinas y elaboración de trabajos de investigación. Debe quedar claro que hacer arte e investigar artísticamente no es, en sí mismo, investigar científicamente. Al respecto señala Nelson Goodman, en *Los lenguajes del arte*, primero poniendo el acento en las afinidades entre arte y ciencia, pero luego estableciendo campos específicos:

“Nada de lo que vengo diciendo pretende ser una obliteración de la distinción entre arte y ciencia. Las declaraciones de unidad indisoluble –de las ciencias, de las artes, de las artes y las ciencias juntas, o de la humanidad- tienen igualmente a centrar la atención en las diferencias. Lo que quiero remachar es que aquí las afinidades son más profundas de lo que frecuentemente se supone. Y otras son las diferencias significativas”. (Goodman, 1976, p. 264)

Sostenemos una posición optimista frente a las posibilidades de la complementariedad, el diálogo, la mutua revelación y el puente arte-ciencia (volveremos sobre el tema al tratar los trayectos epistemológicos). El arte puede ser estudiado por la ciencia, el arte produce pensamiento a través de la reflexión sobre sus competencias, el artista es un intelectual específico.

2. Sobre la (inexorable) necesidad de las Ciencias del Arte

2. 1. Núcleo central generador de nuestras discusiones

Sostenemos que se hacen necesarias las Ciencias del Arte, con su producción de conocimiento específico, porque deben atender problemas con los que no se enfrentan otras ciencias. Uno de ellos, fundamental, es la problematicidad del concepto de arte en el siglo XX y en el siglo XXI. Theodor Adorno abre su *Teoría estética*, en 1969, con una afirmación que no podemos ignorar:

“Ha llegado a ser obvio que ya no es obvio nada que tenga que ver con el arte, ni en él mismo, ni en su relación con el todo, ni siquiera en su derecho a la

vida” (Adorno, 2004, p. 9).

Más de 30 años después, Elena Oliveras retoma el dictamen de Adorno y lo confronta con la producción artística de las últimas décadas. Oliveras ratifica la lúcida observación del teórico alemán y concluye:

“Se podría afirmar que el rasgo principal del arte de los últimos tiempos es su *desdefinición*” (*Estética*, 2004, p. 64).

Efectivamente, esa problematicidad es resultado de la acción rupturista de las vanguardias históricas (futurismo, dadaísmo, surrealismo) entre 1909-1939, y especialmente del gran “shock estético” (Gadamer, *La actualidad de lo bello*) de los *ready-mades* de Duchamp. También se hace cargo del legado de la postvanguardia (aproximadamente desde 1940 hasta hoy) y se manifiesta en la necesidad de formular nuevas categorías para pensar los fenómenos artísticos en las últimas décadas: desdelimitación, transteatralización, diseminación, liminalidad, ex-centris, hibridación, performance, teatro ambiental, bioarte y otras formas de dar cuenta de la ampliación del concepto de arte.

A esta problematicidad se suman cinco visiones de la doxa (pensamiento no científico), sin fundamentación argumentativa, muy arraigadas en la oralidad y en la escritura del campo artístico, que a su manera dan una respuesta a esta situación de des-definición del arte:

1. visión totalizadora: sostiene que “Todo es arte”
2. visión reduccionista: afirma que “Sólo es arte tal tendencia particular”, “Sólo es arte lo que hago”, “Sólo es arte lo que hace este grupo de artistas”.
3. visión necrológica: asegura que “El arte ha muerto”
4. visión relativista: sostiene que “Arte es cualquier cosa a la que se convenga en llamar arte”
5. visión subjetivista: afirma que “En el arte todo es subjetivo”

En tanto manifestaciones de la doxa, sin sustento argumentativo riguroso ni validado por una comunidad científica, cada una de estas visiones puede ser refutada sin esfuerzo. La primera es derribada por el director Luis de Tavira, quien al referirse al teatro

(y por extensión, también al arte en general), afirma: “Sólo el teatro es teatro, porque si todo es teatro, nada es teatro” (Tavira, 2005, p. 35); si todo es arte, ya nada es arte. La segunda se desmorona sólo con invocar la experiencia histórica del arte a partir de las vanguardias, el mencionado “shock”. Está claro, frente a la tercera, que el arte sigue aconteciendo con expresiones notables y goza de muy buena salud. La cuarta visión resulta refutable en tanto no alcanza con el mero gesto de instalar una convención en una comunidad para fundar un concepto de arte, son necesarias la argumentación y la fundamentación rigurosas. Finalmente, la posición del absolutismo subjetivista queda desautorizada con la simple constatación, en términos de Teoría del Conocimiento, de que no hay objeto sin sujeto ni sujeto sin objeto.

2. 2. La problematización del arte conduce a (y es resultado de) la pregunta ontológica

Frente a este estado del arte en la contemporaneidad, que define una nueva situación mundial, se hace necesario formular la pregunta inicial de la Filosofía, la pregunta ontológica: qué hay en el arte, qué existe en el mundo en tanto arte, qué está en el arte, qué es el arte.

Ontología (de on, ontos = ente, y logos = tratado) significa literalmente tratado o ciencia del ente. Ente es todo lo que existe o puede existir en cualquier modalidad y bajo cualquier estado (material, ideal, imaginario, abstracto, etc.). A pesar de que durante años se ha eludido sistemáticamente la pregunta ontológica (por ejemplo, en el *Diccionario de teatro* de Patrice Pavis, o en la *Semiótica teatral* de Erika Fischer-Lichte), asistimos científicamente a la imposibilidad de eludir la pregunta ontológica por cuatro grandes razones:

a) por la obviedad de la posible formulación de la pregunta: los no-especialistas, muchas veces sorprendidos por manifestaciones reconocidas como artísticas y que los desconciertan, suelen preguntar a los especialistas qué es el arte o en qué consiste el objeto de estudio al que dedicamos nuestras reflexiones³;

3 En la Escuela de Espectadores de Buenos Aires, que funciona en el Centro Cultural de la Cooperación bajo nuestra dirección, suelen generarse discusiones vinculadas a que tal o cual fenómeno u obra “son” o “no son” teatro. Hemos intentado esbozar algunas respuestas en nuestros libros sobre *Filosofía del Teatro* (2007 y 2010) y en nuestra *Introducción a los estudios teatrales*

b) porque todo el tiempo usamos el término arte en la vida cotidiana, en la legislación, en las instituciones (universidades, conservatorios, planes de estudio, títulos), y necesitamos en cada uno de esos ámbitos saber de qué hablamos, cuáles son los límites del objeto al que nos referimos;

c) por la ineludibilidad con que se enfrenta el discurso de la ciencia. Afirma Willard Van Orman Quine en su artículo “Acerca de lo que hay”:

“Creo que nuestra aceptación de una ontología es en principio análoga a nuestra aceptación de una teoría científica, de un sistema de física por ejemplo: en la medida, por lo menos, en que somos razonables, adoptamos el más sencillo esquema conceptual en el que sea posible incluir y ordenar los desordenados fragmentos de la experiencia en bruto. Nuestra ontología queda determinada en cuanto fijamos el esquema conceptual que debe ordenar la ciencia en el sentido más amplio; y las consideraciones que determinan la construcción razonable de una parte de aquel esquema conceptual –la parte biológica, por ejemplo, o la física- son de la misma clase que las consideraciones que determinan una construcción razonable del todo. Cualquiera que sea la extensión en la cual puede decirse que la adopción de un sistema de teoría científica es una cuestión de lenguaje, en esa misma medida –y no más- puede decirse que lo es también la adopción de una ontología”. (2002, p. 56)

De la misma manera, el filósofo Ángel González Álvarez sostiene que todo punto de partida científico implica un recorte ontológico:

“La ciencia no puede salir del ente ni objetiva ni subjetivamente. Bajo algún respecto, todas las ciencias podrían comenzar sus definiciones con aquella mínima expresión: ciencia del ente... La ontología tendría una significación genérica en cuyo seno cabrían todas las ciencias que, en consecuencia, sólo se diferenciarían específicamente. Cada una de las ciencias sería o tendería a ser una región de la ontología, una ontología regional”. (1979, pp. 13-14)

(2012).

Y poco más adelante González Álvarez ratifica: “Todas las ciencias particulares clavan sus raíces en la ontología. Todos sus objetos hállanse radicados en lo ontológico” (1979: 17). Es decir, la Teatrológica como la Ciencia del Ente Teatral.

d) porque, como afirma Tibor Bak-Geler en su artículo “Epistemología teatral” (2003, pp. 81-88), es necesario comprender las características del objeto de estudio para poder decidir qué grupo de ciencias se hacen cargo de las problemáticas del arte teatral. Bak-Geler realiza cuatro agrupamientos: las ciencias cuyos objetos de estudio son los procesos y fenómenos naturales, en los que el ser humano es incluido como fenómeno fisiológico; las ciencias cuyos objetos de estudio son los procesos sociales; las ciencias cuyo objeto de estudio son productos humanos pero dada su estructura y comportamiento a través de la historia permiten proponer parámetros de verificación; las ciencias cuyo objeto de estudio son las artes. De su exposición se obtienen provechosas conclusiones: por un lado, que las Ciencias del Arte, recurriendo a vínculos interdisciplinarios, son las únicas que comprenden el teatro y el arte en su singularidad y complejidad, es decir, en la totalidad de procesos y problemas de cómo “el teatro teatra” y “el teatro sabe” (Kartun, 2010: 104-106); por otro, que es necesario volver sobre el pensamiento de los artistas producido a partir de las mismas prácticas artísticas.

De hecho, numerosos científicos en el mundo han pensado y están pensando actualmente el problema del arte y sistematizando posibles respuestas. Citemos a Wladyslaw Tatarkiewicz (*Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, de 1975) quien afirma que algunos de los posibles rasgos distintivos del arte a través de la historia son “que produce belleza”, “que representa o reproduce la realidad”, “que crea formas”, “que permite la expresión”, “que produce la experiencia estética”, “que produce un choque”. Nelson Goodman (*Maneras de hacer mundos*, 1978) sostiene que lo distintivo del arte es poner “mundos” a existir.

Por la vía de la pregunta ontológica llegamos a la pregunta epistemológica: ¿qué respuesta da la ciencia a la pregunta por el arte?, ¿qué construcciones científicas del arte se producen?

2. 3. Científicamente llamamos arte a aquellos fenómenos (entes, acontecimientos) que son reconocidos como arte por cualquiera de las diversas construcciones científicas del arte

Reconocemos la inseparabilidad de la pregunta ontológica y la pregunta epistemológica. De esta manera, arte será cualquiera de las construcciones científicas del arte, en tanto construcciones coherentes, rigurosas, sistemáticas, argumentadas, probadas, aplicadas y aplicables, en permanente actualización. Dichas construcciones están sometidas al pluralismo científico arriba mencionado: según leyes teóricas diferentes, podrán realizarse construcciones científicas del arte diversas. El pluralismo, como escribe Samuel Cabanchik,

“acentúa la diversidad de perspectivas que nos entrega nuestra experiencia del mundo, sin que se juzgue posible, conveniente o necesario, un procedimiento reductivo que reconduzca tal experiencia múltiple a una unidad más básica o fundamental” (Cabanchik, 2000, p. 100).

Baste un ejemplo de pluralismo en los estudios teatrales. Podemos diferenciar al menos cuatro grandes construcciones científicas del teatro:

- La **Semiótica** considera el teatro como *lenguaje*, como un sistema de *comunicación, expresión y recepción*, y al actor como un portador de *signos*.
- La **Antropología Teatral** reconoce en la *teatralidad* un atributo y una competencia humanos, inseparables del hombre (la capacidad de organizar la mirada del otro a través de una acción), advierte relaciones entre el teatro y las prácticas de la vida cotidiana, entre el *comportamiento teatral* y el comportamiento cultural, y afirma que hay teatralidad *antes (en la base) del actor*.
- La **Sociología del Teatro** aplica a los estudios teatrales los saberes de las Ciencias Sociales, esto es, la consideración del teatro como una práctica del hombre en sociedad.
- La **Filosofía del Teatro** define el teatro como un *acontecimiento* que se diferencia de otros acontecimientos por la producción de *poíesis* y *expectación* en *convivio*. Admite dos grandes definiciones del teatro: una lógico-genética (el teatro consiste en la

producción de poíesis corporal expectada en convivio); otra pragmática (el teatro consiste en la fundación de un zona de experiencia y subjetividad a partir de la interrelación de los subacontecimientos convivio-poíesis-expectación).

Como puede verse, las teorías son interpretaciones de la realidad, no representaciones especulares. No hay una única manera de nombrar la realidad. Cada teoría se compara con la realidad y también con las otras teorías: se busca superar las interpretaciones ya conocidas de la realidad, a favor de nuevas y mejores interpretaciones.

2. 4. Necesidad de conciencia epistemológica de los investigadores

Llamamos, entonces, *base epistemológica para el estudio del arte* a la elección consciente de las condiciones de conocimiento que determinan los marcos (Carnap), las capacidades y las limitaciones teóricas, metodológicas, historiológicas, analíticas, críticas y pedagógicas de un investigador ante su objeto de estudio.

La determinación de la base epistemológica depende del posicionamiento consciente del investigador respecto de su relación científica con el arte. Según su posición, el arte se podrá estudiar de una manera u otra. Cambia la base epistemológica, cambia el conocimiento del objeto y, en consecuencia, cambia también el objeto.

Nuestra base epistemológica ya está inscripta en los términos técnicos con que trabajamos (aunque no lo advirtamos). Hemos naturalizado el uso del término “texto”, muchas veces sin saber o al menos recordar que a través de él asumimos una posición semiótica. Ya en 1972 Umberto Eco señala, en su conferencia “El signo teatral”, la relevancia que adquiere el uso de determinados términos en los estudios teatrales, porque cada uno de ellos encierra una conceptualización diferente de lo teatral:

“No es casual que para indicar la acción teatral usemos, al menos en italiano, el término *representación*, el mismo que se usa para el signo. Llamar a una representación teatral *show* acentúa sólo sus características de exhibición de determinada realidad; llamarla *play* acentúa sus características lúdicas y ficticias; llamarla *performance* acentúa sus características de ejecución; pero llamarla *representación* acentúa el carácter signico de toda acción teatral, donde algo, ficticio o no, se exhibe, mediante alguna forma de ejecución, para fines lúdicos, pero por sobre todo para que esté en lugar de otra

cosa” (Eco, 1988, p. 43).

Si cambio la base epistemológica, cambian las perspectivas de conocimiento. Si toda aproximación científica al teatro se formula desde una base epistemológica, es necesario preguntarle a las teorías de las que nos valemos en qué bases epistemológicas se fundan: desde qué marcos científicos producen conocimiento.

Detengámonos, a manera de ejemplo, en las capacidades y limitaciones que la Filosofía del Teatro propone desde su diseño de base epistemológica. Venimos desarrollando esta perspectiva desde el AICA (Área de Investigaciones en Ciencias del Arte), como forma superadora de la construcción semiótica y más comprensiva de la singularidad de lo teatral. La base epistemológica de la Filosofía del Teatro introduce algunas condiciones fundamentales para la investigación o supuestos insoslayables (diferentes de los que imponen otras de las disciplinas ya mencionadas):

1. si el teatro es un acontecimiento ontológico (convivial-poético-expectatorial, fundado en la compañía), en tanto acontecimiento el teatro es algo que pasa en los cuerpos, el tiempo y el espacio del convivio, existe como fenómeno de la cultura viviente en tanto sucede, y deja de existir cuando no acontece.

2. si en el mundo hay diferentes acontecimientos, el acontecimiento teatral se diferencia de otros acontecimientos de reunión (no artísticos) y de otros acontecimientos artísticos (el cinematográfico, el plástico, el radial, el musical, el televisivo, etc.), porque posee componentes de acción (subacontecimientos) determinados, de combinatoria singular, y que construyen una zona de experiencia y de subjetividad que posee haceres y saberes específicos en la singularidad de su acontecer (“el teatro sabe”, “el teatro teatra”, Kartun, 2010).

3. si el teatro es un acontecimiento ontológico, en la *poíesis* y en la expectación tiene prioridad la función ontológica (el poner un mundo/mundos a vivir, contemplar esos mundos, co-crearlos) por sobre las funciones comunicativa, generadora de sentidos y simbolizadora (Lotman, 1996), secundarias respecto de la función ontológica. En el teatro como acontecimiento no todo es reductible a lenguaje. ¿El lenguaje es el fundamento último del acontecer vital o está inscripto en una esfera mayor y autónoma al lenguaje, que involucra el orden de experiencia y que la Filosofía llama *existencia* o *vida*?

4. si el teatro es un hacer (reunirse en convivio, generar *poíesis*, esperar *poíesis*,

incidir en una zona de experiencia y subjetividad, etc.) para producir acontecimiento, el teatro debe ser estudiado en su dimensión de *praxis*, debe ser comprendido a partir de la observación de su *praxis* singular, territorial, localizada, y no desde esquemas abstractos *a priori*, independientes de la experiencia teatral, de su “estar” en el mundo, de su peculiar ser del estar en el mundo.

5. si el teatro es *praxis*, como señala Bak-Geler (2003), debe ser pensado no sólo a través de la observación de sus prácticas, sino también del pensamiento teatral de los artistas, de los técnicos y de los espectadores, que se genera sobre/a partir de esas prácticas.

6. si la Filosofía del Teatro es fundamentalmente una filosofía de la *praxis* teatral, deben confrontarse las teorías del teatro con las prácticas, porque lo que sucede en el mundo de las prácticas teatrales (lo que acontece) no es necesariamente lo que sucede en el plano abstracto del pensamiento, por lo tanto para la Filosofía del Teatro es fundamental la consigna *Ab esse ad posse valet consequentia*, y no al revés, es decir, del ser (del acontecimiento teatral en su *praxis*) al poder ser (de la teoría teatral) vale, pero no necesariamente al revés. Si acontece, puede ser teorizado; si es teorizable al margen del acontecimiento, no necesariamente acontece. Para la Filosofía del Teatro es basal distinguir, entonces, una *razón lógica* de una *razón pragmática*. La comprensión del teatro radica en el ejercicio de una razón pragmática, una razón que resulta de la observación de la *praxis*.

7. la observación del teatro como acontecimiento implica reconocer su problematicidad, y es necesario diseñar categorías que den cuenta de esa problematicidad (como las de desdelimitación histórica, transteatralización, liminalidad o umbralidad, diseminación y ampliación, véase Dubatti 2007, cap. I).

8. si el teatro es acontecimiento viviente, la historia del teatro es la historia del *teatro perdido*; la historiología teatral implica la asunción epistemológica de esa pérdida, así como el desafío de "aventura" que significa salir a la busca de esa cultura perdida para describir y comprender su dimensión teatral y humana (aunque nunca para "restaurarla" en el presente). De esta forma la investigación teatral implica el ejercicio permanente del *duelo*, de la asunción de la pérdida, en tanto vivimos el teatro en presente pero lo pensamos como pasado, como algo que aconteció y es irrecuperable en tanto acontecimiento. A esto se suma el reconocimiento epistemológico de la

ignorancia a que nos obliga el estudio del acontecimiento teatral, imposible de capturar en su complejidad desde el presente y por lo tanto irremisiblemente perdido en su dimensión compleja. Nos aproximamos al acontecimiento desde la pérdida, el duelo y la ignorancia, a través del rescate de fragmentos, parcialidades, hipótesis, siempre sujetos a revisión.

9. la Filosofía del Teatro diseña un modelo de investigador participativo, que interviene en la zona de experiencia teatral, sea como artista, técnico o espectador.

En suma: para la Filosofía del Teatro la concepción del acontecimiento exige repensar el teatro desde sus prácticas, procesos y saberes específicos, habilitando una razón pragmática que pueda dar cuenta de la problematización de lo que sucede en el acontecimiento y pueda a su vez rectificar doxa o ciencia desligadas de la observación de las prácticas. La Filosofía del Teatro se interesa, además de las prácticas mismas, por el pensamiento que se genera en torno del acontecimiento, y habilita así el rescate de los metatextos de los artistas, los técnicos y los espectadores como documentos esenciales para su estudio.

3. Definir políticas para las Ciencias del Arte

3. 1. ¿Qué ciencias para el arte?

Frente a la pluralidad de disciplinas y construcciones científicas, es esencial preguntarse: ¿qué ciencias elegimos para los estudios artísticos? Aquellas que se hagan cargo de la problemática del arte en la totalidad de sus inflexiones y afecciones. Partimos de la afirmación del arte como singularidad (“el teatro sabe”, “el teatro teatral”, según Kartun). El arte constituye entes / acontecimientos / saberes específicos.

Las disciplinas que comprenden el “teatral” pueden clasificarse en disciplinas específicas y no específicas. En las Ciencias del Arte confluyen los aportes de las ciencias específicas y de las ciencias colaboradoras, que trabajan específicamente con otros campos diversos de lo artístico.

Llamamos específicas a aquellas disciplinas que encaran centralmente los problemas de la singularidad del ente /acontecimiento /saber artístico. Baste señalar entre los ejemplos de los problemas específicos:

- el ente artístico como artefacto dotado de una estructura inmanente, su carácter de “poíesis” (construcción); qué es una estructura, cómo se describe, cómo se relaciona con el trabajo, si porta una concepción
 - la autonomía, la negatividad, la soberanía del arte; del problema de la representación y la mimesis;
 - las relaciones entre diacronía y sincronía, entre estructura y contexto;
 - el arte como metáfora epistemológica;
 - los caminos de la creatividad, las técnicas y el artista como trabajador y pensador específico que posee saber, además de saber-ser y saber-hacer, y que produce saber;
 - las relaciones entre arte, comunicación y estimulación
 - la institución arte en su dinámica singular;
 - las relaciones entre una ontología del arte, una gnoseología del arte, una epistemología específica y una filosofía del arte;
 - el problema de la verdad en el arte
 - los problemas de la historiología del arte

Lo cierto es que todo investigador en arte, trabaje en la disciplina en la que trabaje, y desde el campo científico que ejerza, debe conocer los problemas específicos de la problemática artística. Sólo las Ciencias del Arte (círculo central del Esquema 2, ver arriba) estudian aquellos problemas del arte que no enfocan las ciencias no específicas (centro del círculo central), y a la vez organizan los aportes de disciplinas específicas y de las otras ciencias.

3. 2. Trayectos epistemológicos: del arte a la ciencia, de la ciencia al arte

Muchas veces observamos desfasajes entre las teorías científicas y las prácticas artísticas. Se hace necesario optimizar las herramientas de conocimiento científico del arte que permitan una mayor pertinencia, adecuación, precisión, comprensión del objeto de estudio. Por otra parte, es necesario poder pensar el arte en la propia territorialidad, el arte propio.

Para ello distinguimos dos grandes trayectos de conocimiento:

- Trayectos inductivos: aquellos que se centran en la comprensión de la praxis, del acontecimiento artístico concreto, territorial, histórico. Pensar el acontecimiento, pensar la praxis, implica partir de observaciones empíricas, abstraer leyes empíricas, para acceder finalmente y si es posible a leyes teóricas.

- Trayectos deductivos (nomológico, hipotético): es el camino de conocimiento de las leyes teóricas y las hipótesis a las observaciones empíricas.

Creemos que debe existir mutua colaboración entre ambos trayectos, pero que los estudios artísticos deben priorizar el trayecto inductivo. Como dice Peter Brook, hay que poder pensar el detalle del detalle del detalle. Por otra parte, reconocer al artista como pensador específico, proveedor de un material precioso de categorías, observaciones, procesos de conocimiento, para ser sistematizado científicamente. Dice al respecto Tibor Bak-Geler:

“Las ciencias que estudian las artes no saldrán del callejón sin salida hasta no reconocer que en realidad se trata de objetos de estudio contradictorios, con estructuras diferentes funcionando de distinto modo (...) [Hay que] acercarse a las teorizaciones que sí son aplicadas, probadas, y funcionales en la práctica para producir un fenómeno artístico. Se trata de las teorizaciones de Appia, Craig, Meyerhold, Laban, Kandinsky, Klee, Albers, etc., por mencionar algunos nombres de las artes escénicas y de las artes plásticas, pero en cualquier disciplina artística encontramos casos similares. No estoy idealizando los conocimientos en cuestión, sin embargo, la práctica demuestra que son un instrumento de trabajo para el sujeto artista que facilitan la creación y permiten la verificación de los resultados” (2003, p. 86)

De la prioridad de los trayectos inductivos se desprenden algunas observaciones importantes:

1. el desplazamiento de las imágenes del investigador/crítico como “artista fracasado” (presente en páginas de Arlt y Manuel Mujica Láinez), como “perseguidor” (de acuerdo al cuento de Julio Cortázar) o como “investigador de gabinete” y la consolidación de un nuevo tipo de investigador participativo (asociado a los artistas) o de un investigador-artista.

2. la instalación del laboratorio de trabajo en el acontecimiento, y la valoración de la expectación como laboratorio de (auto)percepción del arte.

3. la necesidad de la actitud de compañerismo del investigador con el artista, a partir de una intensificación de su apertura, su amigabilidad, su disponibilidad hacia el acontecimiento.

4. la capacidad de Heurística (formulación de problemas nuevos) y de serendipia (capacidad de hallazgo y descubrimiento, de identificación de tesoros donde nadie los ve).

3. 3. Investigación y militancia

En este mismo sentido, se hace necesario renovar y revolucionar internamente las bases y la articulación de nuestras disciplinas científicas; producir teorías en Latinoamérica, dando entidad científica a lo no reconocido. Otorgar a nuestros contextos de trabajo científico estatuto de horizonte de descubrimiento, no sólo horizonte de aplicación. Creemos que hay cambios en la división del trabajo científico mundial, con el consecuente diseño de una nueva cartografía. Contra la idea de subalternidad, se hace indispensable multiplicar la capacidad creativa de nuestras prácticas científicas. También, emprender la redacción de una historia de las ciencias del arte en Latinoamérica.⁴

3. 4. Multiplicación (transferencia) del conocimiento en la realidad social y política

Como señalamos arriba, pensar el arte se relaciona con la posibilidad de diseñar políticas culturales efectivas para incidir en la realidad social y política. Pensar la praxis, pensar el pensamiento sobre la praxis, practicar el pensamiento. Saber, saber-ser, saber-hacer. En el plano de la gestión, el saber sobre el arte sirve para orientar la praxis en las políticas culturales (programación, trabajo de campo, relación con el público, elaboración de leyes e instituciones, etc.). El desarrollo de un campo artístico se mide también por el pensamiento (científico, ensayístico) que produce.

Conclusiones

4 Destacamos al respecto el encargo que ha recibido Andrés Gallina (integrante de AICA), a pedido de la revista Gestos de la Universidad de California, en Estados Unidos, para la redacción de un artículo sobre los aportes originales de la teoría teatral en la Argentina (de próxima publicación)..

Estas observaciones están en la base de nuestra política como investigadores, cerramos entonces, tal como lo adelantamos, con algunas conclusiones vinculadas al ejercicio de la investigación en Ciencias del Arte:

- En Latinoamérica producimos Arte(s), Ciencias del Arte y Filosofía de las Ciencias del Arte, entendiendo ciencia como conocimiento sistemático y controlado.
- Por su naturaleza de Ciencias en plural, por los cruces con otras ciencias y por la variedad de disciplinas internas a los estudios científicos sobre el arte, surge la vocación de pluridisciplinariedad, interdisciplinariedad, transdisciplinariedad y transversalidad, así como la voluntad de comparatismo y traductibilidad entre las artes, las disciplinas y las ciencias.
- Se desprende de nuestras prácticas un fuerte optimismo teórico respecto de las articulaciones entre arte y ciencia, una dialéctica superadora de la oposición: del arte hacia la ciencia y de la ciencia hacia el arte.
- Por la problematicidad constitutiva de nuestro objeto de estudio, no podemos ignorar la pregunta ontológica, que nos lleva a la pregunta epistemológica, íntimamente imbricadas: llamaremos arte a cualquiera de los fenómenos (objetos, acontecimientos, saberes, etc.) que sean reconocidos como tal por las construcciones científicas que realizamos del arte
- Hay pluralismo científico de construcciones, por lo tanto nos preguntamos prioritariamente: ¿qué ciencias para el arte?
- Debemos elegir conscientemente porque cada construcción impone capacidades y límites de comprensión
- Sólo las Ciencias del Arte estudian centralmente los problemas del arte en su espectro totalizante, estableciendo cruces con otras Ciencias pero también estableciendo un campo específico
- Todo investigador en arte, trabaje en la disciplina en la que trabaje, y desde el campo científico que ejerza, debe conocer los problemas específicos de la problemática artística
- En materia de trayectos epistemológicos, es fundamental pensar la praxis, el acontecimiento, lo territorial, que sintetizamos en la dimensión de una razón pragmática y una Filosofía de la Praxis

- Desplazamos la figura del investigador como “artista fracasado” y del “investigador de gabinete”, al servicio de la consolidación de un nuevo tipo de investigador participativo o de investigador-artista, del acontecimiento artístico como laboratorio y del espectador como laboratorio de (auto)percepción

- En cuanto a investigación y militancia, creemos en la necesidad de renovar y revolucionar internamente las bases de nuestras disciplinas científicas, de producir teorías en Latinoamérica: dar entidad científica a lo no reconocido, de valorizar nuestros contextos como horizonte de descubrimiento, no sólo como horizonte de aplicación. Desde una conexión rigurosa y actualizada con el mundo, la radicación de la Ciencia del Arte en la particularidad latinoamericana y desde la particularidad latinoamericana.

- Finalmente destacamos la importancia y necesidad de producir un pensamiento científico nuevo, original, actualizado, capaz de comprender las dinámicas de la realidad social, cultural, política artística del presente y del pasado y diseñar políticas culturales efectivas. Porque el conocimiento científico del arte otorga a las políticas culturales un basamento sólido de dominio de la realidad, así como permite distinguir un saber y una praxis política con sus desafíos epistemológicos específicos.

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Theodor, 2004, *Teoría estética*, Madrid, Akal (Col. Obra Completa, 7).

Bak-Geler, Tibor, 2003, “Epistemología Teatral”, *Investigación Teatral. Revista de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral*, N° 4 (julio-diciembre), pp. 81-88

Bartís, Ricardo, 2003, *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*, Buenos Aires, Atuel.

Cabanchik, Samuel, 2000, *Introducciones a la Filosofía*, Barcelona, Gedisa y Universidad de Buenos Aires.

Chalmers, Alan F., 1988, *¿Qué es esa cosa llamada ciencia?*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.

Dubatti, Jorge, 2007, *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires, Atuel.

-----, 2010, *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*, Buenos Aires, Atuel.

- , 2012, *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*, Buenos Aires, Atuel.
- Eco, Umberto, 1988 “El signo teatral”, en su *De los espejos y otros ensayos*, Buenos Aires, Lumen, pp. 42-49.
- Fischer-Lichte, Erika, 1999, *Semiótica del teatro*, Madrid, Arco/Libros S.L.
- Fourez, Gérard, Véronique Englebert-Lecompte y Philippe Mathy, 1998, *Saber sobre nuestros saberes. Un léxico epistemológico para la enseñanza*, Buenos Aires, Colihue.
- Gadamer, Hans-Georg, 1996, *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós.
- González Álvarez, Ángel, 1979, *Tratado de Metafísica. Ontología*, Madrid, Gredos, Col. Biblioteca Hispánica de Filosofía.
- Goodman, Nelson, 1976, *Los lenguajes del arte*, Barcelona, Seix Barral.
- , 1990, *Maneras de hacer mundos*, Barcelona, Visor.
- Kartun, Mauricio, 2010, *Ala de criados*, Buenos Aires, Atuel, Col. Biblioteca del Espectador. Edición y Apéndice crítico al cuidado de J. Dubatti.
- Klimovsky, Gregorio, y Cecilia Hidalgo, 1998, *La inexplicable sociedad. Cuestiones de epistemología de las Ciencias Sociales*, Buenos Aires, A-Z Editora.
- Hess, Barbara, y Uta Grosenick, eds., 2009, *Expresionismo abstracto*, Bonn, Taschen.
- Lotman, Jurij, 1996, 1996 *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid, Cátedra.
- Miguel, Hernán, y Eleonora Baringoltz, 1998, *Problemas epistemológicos y metodológicos. Una aproximación a los fundamentos de la investigación científica*, Buenos Aires, Eudeba.
- Oliveras, Elena, 2004, *Estética. La cuestión del arte*, Buenos Aires, Ariel.
- Pavis, Patrice, 1997, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós.
- Quine, Willard Van Orman, 2002, “Acerca de lo que hay”, en su *Desde un punto de vista lógico*, Barcelona, Paidós, 39-59.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw, 1997, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos.
- Tavira, Luis de, 2003, *El espectáculo invisible. Paradojas sobre el arte de la actuación*, México, El Milagro.



Jorge Dubatti durante su conferencia en el III ECART. Fotografía: Juan Trentin

SESIONES DE PONENCIAS

INVESTIGACIONES SOBRE PROCESOS CREATIVOS

¿Enemigos íntimos?: reflexiones en torno a la creación y a la investigación teórica

Silvina Duna y Gerardo Litvak

Instituto Universitario Nacional del Arte, C.A.B.A.

Resumen:

El presente trabajo apunta a generar interrogantes, convergencias y divergencias entre la investigación con fines artísticos y la investigación con fines teóricos. El objetivo es reconocer que ambos tipos de investigación tienen funcionamientos semejantes, y asumir que el pasaje de la práctica artística a la práctica teórica puede ser de continuidad.

La metodología utilizada fue el relevamiento de diversos textos sobre metodología y creación sumado a la observación directa de los alumnos tesitas – a través de nuestra práctica como docentes, tutores y jurados- que evidencian la complejidad del pasaje de la instancia de producción de obra a la producción teórica.

El principal resultado de esta presentación es que ambos contextos de producción, tienen como fundamento a la investigación y ponen en práctica procedimientos metodológicos que, aún salvando diferencias específicas, presenten puntos de encuentro y semejanza. Este reconocimiento puede facilitar el acceso del artista a las producciones teóricas y analíticas sobre sus obras u otros objetos.

Reflexiones en torno a la creación y a la investigación teórica

Este trabajo apunta a generar una serie de acercamientos y reflexiones acerca de la creación artística, del lugar de la investigación y el de la reflexión. Ubicaremos como foco de este trabajo a las prácticas artísticas y creativas pertenecientes al área de la danza, y más específicamente a la danza contemporánea.

A modo de disparador de estas reflexiones consideraremos las tesinas de graduación de las Licenciaturas que se dictan en el Departamento de Artes del Movimiento del Instituto Universitario Nacional del Arte, ya que la reflexión sobre el funcionamiento y características de éstas puede hacerse extensivo a la relación más compleja y general entre práctica, investigación teórica y reflexión.

En el IUNA DAM, institución de la que formamos parte como docentes, tutores y jurados de tesinas en su instancia de defensa, aparece a menudo una problemática que

genera dificultades al estudiante tesista: vincular su trabajo coreográfico creado para esta instancia de graduación con un trabajo escrito, de carácter más teórico, que debe acompañar a la producción escénica.

Dichos estudiantes tesistas se encuentran, entonces, en la situación de ser creadores de obras coreográficas y de acompañarlas con un trabajo escrito que justifique, apoye, amplíe los temas tratados en las puestas en escena.

Comienza allí un periplo que entre otras cuestiones deja en evidencia una suerte de puja, oposición o reformulación de la relación práctica y teoría, y más específicamente, investigación artística e investigación teórica escrita.

El teórico francés Pierre Baqué desarrolla unas categorías distintivas para la investigación. Define como investigación *sobre las artes* a aquellas de orden teórico que conciernen a la estética, a la historia del arte o a obras dentro del marco de una disciplina, y donde el objeto de estudio ya existe en el mundo y el investigador lo recorta para generar reflexiones sobre él. Por otra parte, Baqué define como investigación *por las artes* a aquellas investigaciones que son propias de los procesos creativos, que son llevadas a cabo por los artistas y cuyo objeto no preexista a la investigación sino que será producto de ésta como objeto artístico.

En tercer lugar Baqué sostiene que hay un tercer tipo de investigación que es *en las artes* y que supone la superposición de las dos investigaciones anteriores. Esta última es la que es propia de la instancia de tesina de graduación de los alumnos de DAM del IUNA y pone de manifiesto una investigación *por las artes*, donde el estudiante tesista crea su propia pieza de danza y otra instancia donde debe llevar a cabo una investigación *sobre las artes*, pero cuyo objeto, en este caso, es la obra que él mismo ha creado.

Lo que se observa en general es que la investigación artística y la teórica son consideradas a priori tan distintas, con modos de funcionamiento tan disímiles que el alumno tesista considera que mientras que la primera pertenece a su campo de acción, la segunda suele resultarle más confusa y alejada de su práctica. Este fenómeno se fundamenta en el prejuicio de que las investigaciones prácticas y las teóricas tienen lógicas totalmente diferentes y que mientras aquella investigación vinculada a la producción escénica es conocida y propia de su desempeño, la segunda, en cambio, aparece como compleja en tanto se la concibe con lógicas totalmente diferentes a las transitadas en la práctica creativa.

En este punto el interrogante sobre la relación entre creación artística e investigación queda planteada, invitándonos a recorrer los lugares que ambas prácticas poseen como puntos de encuentro. Se nos presenta entonces la necesidad de esclarecer a qué tipo de práctica artística de creación nos estamos refiriendo, ya que se podría pensar que existen tantos procesos creativos como obras existentes.

En este caso, y esto es una definición de principios sobre la praxis del coreógrafo contemporáneo, sostenemos que las prácticas creativas y los procesos de construcción de obras en la danza contemporánea, presentan como procedimiento constitutivo a la investigación. Investigación sobre el cuerpo y sus representaciones, investigación sobre las materias significantes que se ponen en juego en la escena, e investigación en cuanto a las posibilidades semánticas y asociativas del movimiento.

Así, si la investigación se constituye como un eje fundacional en la creación artística, entonces la investigación en un orden más teórico -materializada en palabras y en papel- podría ser pensada como una extensión no disruptiva ni traumática.

Comencemos por el principio: en la investigación teórica se sostiene metodológicamente que siempre debe haber una problemática inicial, algún hecho o fenómeno que dé origen a la necesidad de una investigación. Ahora bien ¿no sucede algo semejante en los procesos creativos?, ¿no existe siempre una problemática escénica, conceptual, expresiva que origina una investigación creativa? Yendo más allá podemos creer que hay incluso hipótesis que también están funcionando en los principios de la creación de una obra: modos de visualizar una temática, hipótesis de los sentidos que la escena disparará e hipótesis de disposición de materiales.

El investigador argentino José Yuni sostiene que “En la ciencia un problema de investigación es una dificultad que no puede resolverse en base a la experiencia común y para la cual no alcanzan los conocimientos disponibles, o carecen de precisión.” Y sería pertinente pensar que, de manera comparada, los orígenes de una obra de danza también están dados por una problemática, un cuestionamiento, una toma de posición sobre un aspecto del mundo que no puede ser resuelto o comunicado por las vías de la experiencia o del lenguaje común y requieren de la intervención de otros medios, lenguajes y procedimientos para referirse, dar cuenta, imaginar o pensar sobre él. Ambas investigaciones, entonces, buscan acercarse a un tema o a un fenómeno desde una

experiencia que no es la cotidiana.

Por otra parte, tanto en la investigación sobre el movimiento como en la investigación teórica se organizan los procesos de búsqueda y de estructuración según criterios de un trabajo sistemático, con instancias, pasos y objetivos a llevar a cabo. Doris Humphrey en *El arte de crear danzas* -una de las primeras reflexiones escritas en torno a la creación coreográfica de la primera mitad del siglo XX - sostenía que el coreógrafo debe poder dar pautas claras, poner en palabras aquello que en la instancia de creación se le pide al bailarín, y de ello se asume que el coreógrafo solicita al intérprete aquello que es más pertinente en función de la planificación, aunque sea momentánea, que de la pieza coreográfica posee el creador. Claro está que la sistematización es relativa a cada trabajo de investigación sobre el movimiento y a cada proceso creativo de una obra, pero siempre existe como tal. Incluso en los procesos más abiertos a lo inesperado, a la integración de lo imprevisto, las reglas de organización se reconfiguran para integrar o continuar la línea de aquello que emergió en el proceso. Iremos un poco más lejos: ¿no se trabaja acaso también con lo accidental y lo inesperado en las investigaciones teóricas?

No pretendemos aquí negar las diferencias existentes entre los distintos tipos de investigación, sobre todo en lo relativo a los campos a los que pertenecen y a las reglas distintivas en cuanto a legitimación y validación de los resultados se refiere. Al respecto Pierre Bourdieu ha desarrollado las nociones de campo, capital en juego e instancias de legitimación propias del discurso científico y del discurso artístico definiendo sus particularidades, pero, no cabe duda de que el funcionamiento estructural de ambos similar.

Sin embargo, acercar una reflexión en torno a los procedimientos y operatorias que se asemejan en el marco de las investigaciones con fines escénicos con aquellas con fines básicamente teóricos puede acotar la brecha y la sensación de desconocimiento que se evidencia en el pasaje o coexistencia de ambas instancias, sobre todo cuando es el mismo artista el que debe cumplimentar ambas tareas.

En este punto, y este sería objeto de otro trabajo, es necesario replantear la relación de fondo entre teoría y práctica. El trabajo teórico, reflexivo y de producción de conceptos no se produce exclusivamente en los espacios tradicionales de la teoría, la producción de conocimiento en el marco del arte contemporáneo es abundante y constante y la producción teórica no es ya una tarea exclusiva de las áreas que tradicionalmente se han

ocupado de construir teorías y paradigmas de conocimiento.

La tarea creativa en el arte es sin duda, un espacio más de producción reflexiva y teórica que no debe ser subestimada, porque aún siendo de otro orden y con lógicas particulares permiten pensar y reflexionar sobre el mundo. Más aún, en la producción en danza del siglo XXI, parece imposible no considerar la práctica de reflexión teórica como parte de un proceso creativo. Las obras de arte hoy se hacen pero también se piensan...



Silvina Duna y Gerardo Litvak durante su exposición oral en el III ECART. Fotografía: Juan Trencin

Análisis de la Creación Corporal en las Artes Escénicas. Cuestiones de la Crítica Genética aplicada por creadores –investigadores

Prof. Martín Rosso

Grupo IPROCAE

Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires- Argentina

Resumen

El campo teatral presenta una tradición de creadores (Stanislavskyy, Grotowsky, Mehyerhold, Barba, entre otros) que han reflexionado a la par de su práctica artística, en su mayoría con fines de sistematización pedagógica.

En consonancia, nuestro grupo de Investigación de Procesos Creativos en Artes del Espectáculo (IPROCAE) trabaja desde el 2008 con el objetivo de generar un espacio de estudio de la acción artística que surja del seno mismo de su práctica. El grupo está integrado por docentes investigadores que desarrollan paralelamente su actividad artística en la intersección de diferentes lenguajes artísticos (Expresión Corporal, Teatro, Música y Cine).

Desarrollamos, así, la figura de un artista/investigador encarnado en una misma persona, suponiendo la operación simultánea en dos órdenes discursivos, dejando de considerar a la creación como movimiento a priori de la reflexión. Proponemos que ambas circulen conjuntamente, superponiéndose, generando diálogos y cuestionamientos, en una mutua complementación.

En este trabajo expondremos de manera sintética la metodología de investigación implementada y describiremos brevemente algunas de los procesos creativos corporales analizados. Este formato nos ha permitido analizar procesos teatrales emergentes contemporáneos, retroalimentando el campo cultural, en un acompañamiento comprometido con los movimientos socio-artísticos de nuestra región.

Introducción

Dentro de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro nuestro grupo de Investigación de Procesos Creativos en Artes del Espectáculo (IPROCAE) trabaja desde el año 2008 con el objetivo de generar un espacio de estudio de la acción artística que surja del seno mismo de su práctica. El grupo está integrado por docentes investigadores que desarrollan paralelamente su actividad artística en la intersección de diferentes lenguajes artísticos (Teatro, Música y Cine).

Desarrollamos, así, la figura de un artista/investigador encarnado en una misma persona, suponiendo la operación simultánea en dos órdenes discursivos, dejando de considerar a la creación como movimiento a priori de la reflexión. Proponemos que ambas instancias circulen conjuntamente, superponiéndose, generando diálogos y cuestionamientos, en una mutua complementación.

Entre Arte y Ciencia oscila nuestra actividad académica. Como hacedores de Teatro, actuamos y como investigadores, analizamos los procesos creativos y/o pedagógicos. En este perfil que hemos desarrollado, nos enfrentamos con la necesidad de legitimar la articulación constante que existe en nuestra experiencia entre la actuación, la docencia y la investigación. Esta necesidad se debe a la existencia en los ámbitos académicos de compartimentos estancos para definir cada uno de estos espacios, ante lo cual proponemos una práctica que se enriquece mediante una interrelación con su proceso de análisis, maximizando en este intercambio las posibilidades que se desplegarían en sus ámbitos aislados.

Este desarrollo de una identidad múltiple emergente (Creadores/investigadores) nos enfrenta a diversos cuestionamientos teóricos y metodológicos que abordaremos a continuación, caracterizando ciertas singularidades que presentan el campo teatral y sus estudios académicos.

¿Son el conocimiento artístico y el científico homologables?

Basado en la gnoseología clásica, el Doctor Jorge Albuquerque Vieira (2001) distingue tres tipos de conocimiento: El discursivo, que nos permite construir el objeto mediante un raciocinio, el intuitivo, donde la construcción mental o el insight emergen súbitamente para el sujeto y el tácito, entendido como aquel tipo de conocimiento que no puede ser reducido al discurso. Bajo la forma de conocimiento tácito existen aspectos preceptuales, procesos inconscientes y juzgamientos de cuestiones de valor. Siguiendo

esta clasificación gnoseológica podemos considerar que la actividad artística se construye, en buena parte, sobre conocimientos tácitos.

Según Vieira, la actividad mental del ser humano articula las tres formas de conocimiento, conteniendo cada una de ellas algo de las demás. Pero si se tiene la necesidad de explicar el conocimiento producido, ésta exige el uso del conocimiento discursivo. Por lo tanto, cuando un artista explica su arte, esta priorizando el conocimiento discursivo sobre la totalidad de los procesos cognitivos implicados en la creación y, por lo tanto, esta gestando un proceso del que emergerá otro producto.

Esto no pretende negar la posibilidad de articular arte y ciencia. Sino reconocer las especificidades de cada saber (la Ciencia no es Arte, ni el Arte es Ciencia), y sus posibilidades de diálogo ampliando el discurso científico los marcos de referencia de los procesos artísticos, y estos interrogando a las metodologías de investigación.

La condición de objetividad que propone la Ciencia, implica una pretensión de aislar los componentes subjetivos del observador (si esto fuera posible), procurando una distancia objetivante. Este hecho nos enfrenta con la imposibilidad de transformar en objeto el complejo proceso creativo, que es del orden la configuración de ámbitos, como lo indica López Quintás (1998) y por sus características necesita de la inmersión del sujeto en dicho ámbito.

Esto contradice el postulado que indica que una distancia con el fenómeno estudiado redundaría en una mejor comprensión. Ya que compartir el espacio simbólico pasa a ser una condición para una posible comprensión de los significados que circulan en el hecho artístico, y solo se puede acceder a ellos bajo una modalidad de participación implicada, ya que *“Las realidades que el arte plasma no son objetos sino ámbitos, realidades relacionales”* (López Quintás 1998: 454)

Consideramos que una observación bajo los estándares del método científico dejaría mucha mas información a la deriva que los aspectos que, sin duda, pueden quedar velados a raíz de la implicación en el doble rol de creador e investigador dentro de un proceso creador. Igualmente, estos fenómenos son susceptibles de ser interpretados, correlacionados e interrogados por los otros miembros del equipo de investigación, que funcionan como observadores externos. Estos diferentes puntos de vista de un mismo proceso colaboran, así, en una indagación que adquiere mayor cantidad de matices.

Vínculos entre la teoría y la práctica en los estudios teatrales

La investigadora teatral Jossette Feral (2004), enuncia que en la segunda mitad del siglo XX se puede ubicar el momento central de la ruptura entre el espacio de teorización y el de la creación teatral. Esto se debe a la súbita importancia que se atribuye a los estudios teóricos sobre la práctica del arte, bajo la influencia de las investigaciones literarias marcadas por la semiología y el Psicoanálisis con pensadores como Derrida, Kristeva, Lacan, Deleuze, Foucault, aunque estos hayan sido o no tomados al pie de la letra por los estudiosos teatrales. Esas investigaciones desarrollaron un grado de teorización tal que contribuyó a profundizar aun más el aislamiento entre la práctica teatral y su estudio teórico.

En la actualidad, estos métodos, como la mayoría de las teorías totalizantes, están siendo cuestionados por el radicalismo con que pretenden imponer sus ideas. Se observa una dispersión de estos sistemas homogéneos de explicación y análisis y el surgimiento de enfoques teóricos más diversificados. Definitivamente, no hay más lugar para una teoría globalizante del teatro. Sólo una multiplicidad de enfoques teóricos diversos aplicados a la práctica teatral puede dar cuenta de su naturaleza, reconociendo las limitaciones que cada enfoque posee. Aun así, sea cual fuere el ángulo desde donde se investiga el fenómeno teatral siempre hay "algo más" que escapa a su estudio, una dimensión que elude al discurso crítico. Pese a todos ellos el teatro se mantiene como un sistema complejo difícil de definir.

Sin embargo, el campo teatral presenta una tradición de creadores que han reflexionado a la par de su práctica artística, en su mayoría con fines de sistematización pedagógica. Feral (Op. cit) hace alusión a las teorías empíricas de la producción en las que involucra a las teorizaciones sobre la práctica de hacedores como Appia, Craig, Meyerhold, Tairov, Vakhtangov, Jouvet, Stanislavski, Brecht, Dullin, Grotowsky, Brook y Barba entre otros.

Tal como lo designa Valenzuela (2011) en el campo de las prácticas teatrales opera una *máquina teatral*, lo que designa la dinámica que aportaron los directores pedagogos a la práctica y la enseñanza de la actuación. Bajo el modelo de esta máquina escénica se puede caracterizar la circulación de objetos, discursos y sujetos en los principales modelos que operan en la transmisión de los saberes teatrales prácticos.

Nuestro objetivo es indagar el particular funcionamiento de la *máquina teatral* en procesos teatrales singulares.

La máquina de actuar, si bien tiende, por una parte, a estandarizar los recursos del oficio, por la otra deja abierta la posibilidad de una indefinida combinación de lo programado y lo eventual en el desempeño escénico efectivo... Se trata más bien de los intercambios posibles entre los sujetos y los dispositivos programables.⁵

Estas observaciones reafirman nuestra decisión de desplazar nuestra mirada de las producciones teatrales hacia los procesos creativos. Restituyendo al campo analítico aspectos que ocupaban un lugar de resto o residuo anecdótico de las producciones teatrales, ya que los estudios tradicionales no daban cuenta de los saberes acumulados de todos los artistas y especialistas que intervienen en los espectáculos.

Si admitimos que toda representación no es más que un momento de un proceso que evoluciona de manera constante (...) cae de su peso que una obra teatral no puede analizarse sin tener en cuenta el proceso en el cual está integrada. Este proceso comprende, seguramente, la obra en el momento de su representación pero, también y sobre todo, la obra en curso de producción, es decir, durante las fases anteriores a su presentación ante el público.⁶

Procesos creativos analizados

A continuación describiremos brevemente algunas de los procesos teatrales analizados:

1- Análisis comparativo entre las obras “Chacales y Árabes” y “Tío Bewrkzogues”

Para realizar este trabajo nos basamos en una noción de Raúl Serrano (1996) cuando afirma que todo acto creativo implica la reorganización de elementos referenciales. En el caso del Teatro existe una historia técnico-constructiva como marco de referencia. En ella pueden hallarse las herramientas y los procedimientos que constituyen la especificidad semántica del teatro. Una acumulación de conocimientos posibles, que como un mapa orientan al artista en el territorio creativo del teatro. Esos conocimientos están ahí para ser reconocidos, superados, contradichos y hasta negados.

⁵ VALENZUELA, J.L. *La Actuación. Entre la palabra del otro y el cuerpo propio*. Neuquén: EDUCO, Universidad Nacional del Comahue, 2011, p. 30.

⁶ FÉRAL, J. *Teatro, Teoría y Práctica: Más Allá de Las Fronteras*. Buenos Aires: Galerna, 2004, p. 27.

El concepto técnico del cual nos apoyamos para realizar este estudio comparativo fue el de Acción Física. Desde que el término fue creado por Stanislavski existieron numerosas concepciones que, dentro de esta particular *máquina teatral*, proponen formas diferentes para la utilización de este aspecto técnico, dando origen a variadas propuestas estéticas.

Este trabajo comparativo nos permitió ir definiendo, caracterizando y limitando el mapa sobre el cual estos trabajos creativos se desarrollaron, ofreciendo elementos teóricos y metodológicos para nuestro estudio y aportaron también datos históricos para la contextualización y comprensión de los fenómenos creativos estudiados.

2- La construcción de un teatro político en la obra “¿Quién te quiere más que yo?”

Este estudio Crítico Genético nos permitió analizar, contextualizadamente, nuestro accionar teatral operando conjuntamente a una concepción de militancia política. Esta experiencia fue llevada a cabo con el grupo Teatral *T.dos* que se define como un grupo de investigación y producción teatral con un fuerte compromiso social. Se exploraron las formas de producción de un teatro como instrumento susceptible de transformar la realidad social, abordando en forma de acción artística las diferencias y la exclusión social, en un intento de hacer visible lo invisible a través de una poética teatral popular que abordó las significaciones sociales que circulan en torno de la violencia de género.

En este estudio se analizó la Génesis del proceso creativo, se realizaron estudios de campo interdisciplinarios y entrevistas a mujeres involucradas en esta problemática; que derivaron en una adaptación de textos no teatrales, un tratamiento de la estética audiovisual del material de campo y la definición de un espacio escénico en el que se puedan desplegar poéticamente códigos de alta significación social.

3- Génesis de un proceso creativo. Composición del personaje y acciones físicas en la obra Hijos de la Piedra

La intención de este estudio Crítico Genético fue indagar y describir el inicio de un proceso creativo para la construcción del personaje y las secuencias de Acciones físicas de la obra “Hijos de la piedra” realizada por el grupo *Teatral T.dos*.

Los elementos detectados como germen de este proceso creativo fueron: a) el espectáculo *Nosso Senhor de Bomfim* de Fabio Vidal y sus intertextualidades; b) la ideología anarquista reflejada en dos generaciones: Los picapedreros y la vida de Bepo

Ghezzi (un linyera ácrata de la ciudad de Tandil) y c) la trayectoria y objetivos del grupo *Teatral T.dos*.

Estos elementos que se identificaron como germen del proceso creativo fueron percibidos como significativos en distintos momentos históricos y quedaron latentes durante más de una década. Emergiendo por una necesidad artística de generar una producción teatral unipersonal, estos elementos aislados comenzaron a ser interligados, configurando una trama que se ordenó bajo una poética teatral que se plasmó en el proceso creativo de la obra teatral *Hijos de la piedra*, a la manera de un rompecabezas de fragmentos encastrados.

4- Vinculación teórico conceptual de la Teoría para el Análisis Movimiento y del Método de las Acciones Físicas en la puesta en escena “Hijos de la Piedra”

En este trabajo articulamos El Método de la Acciones Físicas de Constantin Stanislavski y la Teoría para el Análisis del Movimiento de Rudolf Laban. Analizando la forma que se encarnaron estos conceptos teatrales dentro de este proyecto artístico e investigativo.

Este trabajo procuró realizar un aporte conceptual y metodológico al entrenamiento expresivo del actor, brindando elementos analíticos y procedimentales que contribuyan al desarrollo de su proceso creativo.

5- Experimentación y Análisis de Procesos Creativos en Artes Escénicas en la Experiencia “Chacales y árabes” de F. Kafka

En esta investigación se definieron cuatro categorías de análisis:

I. El instrumento del actor: En este primer punto analizamos como utilizaron los actores su corporeidad⁷.

II. La relación entre el teatro y el texto escrito: La relación entre la labor del actor y el texto dramático ha generado grandes controversias en el teatro occidental, representadas por diferentes posturas. Existen aquellas que conciben al actor como un intérprete de un texto escrito y otras que ven en el actor un artista capaz de crear independiente de un texto.

⁷ El término corporeidad es utilizado aquí como sinónimo de cuerpo. La opción por utilizar dicho concepto se basa en las afirmaciones de la profesora Elina Matoso, cuando expresa que “ambas denominaciones llevan sobre sí atribuciones que las tornan confusas o ambiguas. El término cuerpo hereda referentes religiosos, ontológicos técnicos, algunas veces asociados a instrumento, otras a objeto de rendimiento económico, por ejemplo, que lo tiñen de esa ambigüedad inevitable. La palabra corporeidad resalta especialmente ese aspecto de indefinición, de mayor abstracción (...) Cuerpo como carne historizada, así como transparencia virtual o imagen inasible.” Creo que el concepto de corporeidad resulta más abarcativa para referirnos a la totalidad de los aspectos que participan en la movilidad. Tanto en lo relativo al movimiento, como en lo vinculado a los demás elementos que participan en la comunicación humana. Para profundizar en este concepto remito al texto de origen. Ver: Matoso, E. *El cuerpo territorio de la imagen*. Buenos Aires. Letra Viva. 2001, 19.

III. La formación del actor: Para los fines de nuestra investigación, analizar diferentes instancias de la formación del actor nos permite entender cuál es la fuente estética, ética e metodológica de la cual se nutren los actores en el momento de iniciar el proceso de composición.

IV. El espacio escénico y los objetos en relación con el actor: La elección de un determinado espacio y la utilización de los elementos define, dentro de la puesta en escena, la postura estética y ética del creador y su grupo.

6- “El teatro como instrumento de análisis de la realidad. La experiencia de REXISTIR”

En este trabajo de investigación analizamos nuestra experiencia y la metodología llevada a cabo en la puesta en escena de la obra “Rexistir”. La obra propone rescatar y traducir al campo escénico historias de vida de mujeres que, por diferentes circunstancias, realizan cotidianamente actos que se encuadran como hechos de “resiliencia”⁸.

El proceso compositivo de la obra se orientó bajo las características de la Creación Colectiva. Como forma de orientar el desarrollo el proceso de puesta en escena se establecieron tres momentos:

Trabajo de campo: en el que se indagó el funcionamiento de diferentes agrupaciones sociales como asambleas populares, fábricas recuperadas, huertas comunitarias, comedores comunitarios, centros de salud, movimientos de piquetero y de cartoneros, etc.,

Ensayos: En esta etapa los datos obtenidos fueron seleccionados y trabajados según nuestra concepción poética.

Puesta en escena: En esta fase se llevaron a cabo las actividades concernientes a la puesta en escena del producto final, definiendo espacio escénico, se estableció que cada personaje tenga autonomía con respecto a los otros dentro de la estructura dramática, se creó una acción aglutinadora que ordena “la ceremonia”, entre otros aspectos.

Concluyendo

⁸ El término resiliencia, surgido del ámbito de la física, alude a la posibilidad humana de hacer frente a vivencias adversas, sobreponerse y generar mecanismos de transformación a partir de ellas.

Consideramos que en el arte teatral convergen múltiples procesos de creación (textual, actoral, plástico, musical, etc.) que demandan el diseño de dispositivos de registro y reflexión que no reduzcan la complejidad del entramado de dichos procesos.

Nuestro desarrollo de la figura de un artista/investigador que opera simultáneamente nos ha permitido analizar procesos teatrales emergentes contemporáneos, retroalimentando el campo cultural, en un acompañamiento comprometido con los movimientos socio-artísticos de nuestra región.



Martín Rosso en la mesa de ponencias “Investigaciones sobre procesos creativos”.

Fotografía de Juan Trentin

BIBLIOGRAFÍA

Albuquerque Vieira, J. Formas de conocimiento: arte y ciencia. En *la escalera* nº 11, pág. 41-61, 2001

Féral, J. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos aires, Galerna, 2004.

Serrano, R. *Tesis sobre stanislavski*. Escenologia: méxico, 1996.

Valenzuela, J. L. *La actuación*. Entre la palabra del otro y el cuerpo propio. Neuquén, educó, universidad nacional del comahue, 2011.

El cuerpo habla

Colectivo El Cuerpo Habla
Universidad de Antioquia, Colombia.

Resumen

El proyecto “El Cuerpo habla” desde el año 2003, ha generado una pregunta sobre el acontecimiento de la carne en la ciudad de Medellín Colombia y cómo el cambio de paradigmas que se promulga con la aparición de las vanguardias en el siglo XX, ha dado lugar a la expansión de conceptos como la representación, la resistencia y la fabulación que permiten diseñar hoy, nuevas estrategias en la construcción de tendencias artísticas en las que se integran diferentes técnicas y saberes como en la performance, laboratorios artísticos permanentes, diálogos intra e interdisciplinarios y propuestas pedagógicas con las que se aborda el arte, la relación con el sí mismo, el otro y el entorno, las cuales están abiertas a la multiplicidad, la divergencia y la variación.

Metodología

La metodología se da desde una condición híbrida, en la que se propone tejer algunas consideraciones a través de autores como Antonin Artaud, Federico Nietzsche, Jean Baudrillard, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Consuelo Pabón, Jairo José Montoya, José Luis Pardo y otros, para esbozar una cartografía o mapa de viaje del cual partir y crearle líneas de fuga, que abran variaciones y desterritorializaciones, consientan el encuentro sin una clasificación cerrada y posibiliten una manera de asimilar y enunciar este dispositivo artístico, diseñar prácticas artísticas y pedagógicas alternativas, sin traicionar su carácter múltiple, sin atarlo a una mirada unívoca, pero que al mismo tiempo permita tener un piso sobre el cual soportar su pertinencia. Visitar algunos de los escenarios en los que se exhibe la carne, para darle al proyecto su pertinencia en las manifestaciones artísticas, entender su multiplicidad de expresiones, entrevistar artistas, pensadores, médicos, hacedores, transeúntes que recreen los lugares donde este proyecto se conecta con la ciudad y las performances de Medellín y hurgar en la historia, para saber

porqué el hecho de la carne en esta contemporaneidad se despliega con tantas actividades, propuestas estéticas y reflexiones en torno a ella.

Objetivo

El objetivo de la presentación será dar a conocer el proceso del colectivo El Cuerpo habla, el cual ha integrado a su propuesta de creación, una dinámica investigativa, académica y pedagógica que le ha permitido diseñar procesos dentro de la Universidad y la ciudad de Medellín no sólo desde el arte, sino desde otros saberes.

Se hará una presentación formal del proyecto en 15 minutos, de los recorridos y conceptos utilizados, utilizando para ello diapositivas que recreen el trabajo que hemos construido.

Resultados

Dentro de sus logros está el premio a Segunda Mejor investigación año 2012 Universidad de Antioquia. Creación de propuestas artísticas que han sido invitadas a diferentes escenarios nacionales e internacionales. Entre ellas tenemos: Finales de la asignatura “El Cuerpo habla II” en el año 2011. Performance “Vadear”, invitado al Festival Internacional de Artes de Costa Rica, marzo de 2011. Evento: performance-acción y documento: Encuentro Canadá-Colombia en la Universidad Nacional de Bogotá julio 2011. Performance “Derretar” Festival performance para la vi(d)a en Armenia agosto de 2011, “Espejito-espejito” y “Re-velar” en el Festival de performance comuna 4, versiones 2010 y 2011, en los que obtuvimos el 2 y 3 premio respectivamente. “Estrías” performance que se presentó como parte de la entrega de resultados en noviembre de 2011, entre otros.

Creación del colectivo artístico “El Cuerpo habla” integrado por los docentes y estudiantes de la Universidad de Antioquia, que participaron en la investigación, lo que permite abrir la extensión y proyección de la actividad artística y académica, dentro y fuera del país, además de mostrar una alternativa pedagógica contemporánea en la que se conjugan diversos saberes. Ganó el primer premio en la VIII convocatoria Becas de Creación en la categoría artes no convencionales: performance de la Alcaldía de Medellín 2011, con el proyecto “Vadear”. Se ganó la beca de creación (coproducción con el país de Costa Rica) del Fondo de ayuda para las artes escénicas iberoamericanas

IBERESCENA en el 2012, con la performance De-capita que será estrenada en agosto de 2013.

Participación en diferentes escenarios académicos como ponente de los resultados de la investigación: Avances de los resultados de la investigación en las Jornadas de investigación Facultad de Artes, marzo 2011. Festival de performance para la vi(d)a: evento académico, agosto de 2011. “El Cuerpo habla” en la Cátedra mundo, Colegiatura Colombiana septiembre de 2011. “El cuerpo en el arte contemporáneo” en el III Encuentro de Experiencias Significativas en Educación artística: El centro es el cuerpo, octubre de 2011. Seminario entrega de resultados “Performance: encarna-acciones de la contemporaneidad”, noviembre 2011. “Vadear” en el Congreso Internacional de Teatro: Indisponer la escena, mayo 2012.

La implementación de actividades durante todo el tiempo de la investigación, como: el artista de la semana, que significó la publicación del trabajo de diferentes artistas internacionales y nacionales cuyo escenario principal es el cuerpo, en medios virtuales. 12 lunas, que fue una actividad mensual, la cual invitaba a la comunidad a exponer sus propuestas artísticas en espacios alternativos como parques, plazas, etc. La participación de los estudiantes en talleres avanzado, como en el caso del taller de performance en la ciudad de Valparaíso Chile en enero de 2011.

Se entregó el informe de resultados a través de una cartilla que fue catalogada con el ISBN: 978-958-46-0029-5 del 2012. Un ensayo que publicado en la revista internacional *LATIN AMERICAN THEATRE REVIEW* University of Kansas, Volumen 46 año 2013. La publicación del artículo “Performance Vadear” en la Revista de Extensión Cultural de la Universidad Nacional sede Medellín N. 57, junio de 2012. Además de la producción de un video de esta performance, un archivo fotográfico extenso y la aparición en diversas revistas y periódicos de la ciudad y el país con reseñas de las propuestas artísticas.

Se realizaron exposiciones sobre diversos temas y durante el trabajo de la investigación se tuvieron asesorías y ponencias de diversos profesionales que trabajan con el cuerpo como los profesores que permitieron que el proyecto tuviera un enfoque abierto, interdisciplinario. Se hicieron talleres y experimentos que derivaron en prácticas artísticas y en una propuesta pedagógica para la universidad de Antioquia, la cual es el núcleo del trabajo de doctorado de la investigadora principal. Se presentó una

exposición en el Museo Universitario (Universidad de Antioquia MUUA) en abril de 2013, con los trabajos más representativos del colectivo.

El Cuerpo habla ayudó a consolidar a la performance como una práctica dentro de la Universidad de Antioquia y permitió que muchos estudiantes se acercaran a esta propuesta, tuvieran mayor conocimiento de la misma y espacios para la experimentación, la investigación y la lectura de textos que ampliaran su horizonte conceptual.

Propuesta

“La carne no es otra forma de llamar al cuerpo, es el ser-carnal, es más bien otro modo de decir que el cuerpo es más que cuerpo, es carne...masa interiormente trabajada, a la vez sensible y sentida” (Larios 2005, 1)

El proyecto de El Cuerpo habla gestado en el 2003 con unas líneas específicas de trabajo sobre la relación: arte, carne y ciudad, ha creado un campo de acción en el que ha devenido en un proceso particular de su hacer. Con dos investigaciones terminadas apoyadas por la Universidad de Antioquia, Colombia, una de las cuales ocupó el segundo lugar en mejores investigaciones 2012 y varios procesos artísticos en el cual se destacan las performances Vadear, Molé que Molé, Estriás, Derretear, Revelar; los proyectos 12 lunas, De-capita, Cargamontón que han tenido un impacto dentro de la Facultad de Artes y en general dentro de la ciudad, necesita sistematizar su experiencia para resematizar y actualizar los conceptos de los que partió y generar una evaluación de su hacer que proponga de una manera más contundente, una línea de intervención en la Facultad de Artes, en la Universidad y en la ciudad, que priorice la investigación en la acción y creación, una estrategia pedagógica que sea realmente divergente y unas apuestas éticas y estéticas que tengan incidencia en la construcción ciudadana.

El proceso desarrollado, marcado por un profundo interés en la manera como se realizan la producción artística dentro de una comunidad, su relación con lo ético, lo estético, la construcción de ciudadanía, el diseño de su propuesta pedagógica, la explosión de la carne en todo el universo sensorial, ha realizado variaciones al método clásico de la enseñanza del arte. Se ha cuestionado el lugar del cuerpo que conserva aún

paradigmas modernos, hacia una deriva de la carne; lo que ha llamado Merleau Ponty el quiasmo Cuerpo-mundo, una pertenencia más vital y orgánica a la tierra, en la que la carne se hace una con el universo, deviniendo agua, tierra, aire, perdiendo la identidad propia para acercarse siempre a la alteridad como espacio de fabulación⁹ que implica un olvido del sí mismo y entrar en sociedad, armar comunidad, deshacer las diferencias para encontrar zonas de semejanza.

El lugar de una ciudad descrita por sus calles y monumentos por una mirada a sus dinámicas, el flujo; la urbe que propone Manuel Delgado¹⁰ construcción siempre inacabada, performática que incluye al hombre como parte de su paisaje y lo lleva a un compromiso ético con su casa, su morada que es el mundo, a la manera de Gaston Bachelard (2000, 45)

“A la ausencia de valores íntimos de verticalidad, hay que añadir la falta de cosmicidad de la casa de las grandes urbes. Allí las casas ya no están dentro de la naturaleza. Las relaciones de la morada y del espacio se vuelven facticias. Todo es máquina y la vida íntima huye por todas partes. “Las calles son como tubos donde son aspirados los hombres.”

El concepto clásico de arte por acontecimientos simbólicos, estéticos que no libran a nadie de su dolor, pero que buscan como soportarlo, creando una resistencia frente a los poderes que destruyen lo vital, las formas cotidianas de representaciones y presentaciones que también deben ser escuchadas. Un cambio en la forma icónica de un arte representativo, hacia el gesto, la indexicalidad como lo plantea Pere Salabert. Se puede decir que la taxonomía artística, excluyó muchas formas simbólicas que se reavivan en el siglo XX y alientan lo grotesco, lo abyecto, los flujos, la carne y se resisten a ser codificadas, creando umbrales y amalgamas artísticas.

El de la pedagogía como ciencia, por una mirada más divergente, en la cual se cuestiona el lugar del sujeto del conocimiento, el sujeto del saber, la relación enseñanza – aprendizaje, los métodos utilizados muy particularmente en el arte. Se trata de albergar las nuevas posturas frente a la educación como la de Maria Esther Aguirre o Zygmunt Bauman (2011, 106) *“Los desafíos de nuestro tiempo propinan un duro golpe a la esencia de la idea de la educación. Ponen en tela de juicio las invariantes de la idea”*. En la pedagogía artística contemporánea se cuestiona la verdad del arte, del

9 Manuel Delgado: *Ciudad líquida, ciudad interrumpida*

10

artista como centro de poder, de la mimesis y la imitación de la realidad como lugar de la representación; de una valoración de lo artístico como fin, para integrar a la reflexión procesos más que proyectos, colectividades más que individuos, grupos de estudio, interacciones, integraciones, diálogos de saberes, re-presentaciones, donde se arme una apuesta por la construcción participativa.

La presencia del cuerpo en el escenario contemporáneo, es la evidencia de una ruptura del movimiento artístico ante la imposición del logos, de un arte de monumento. La fuerza de la carne, del gesto, deconstruye la concepción de lo bello, la significación unívoca, el sentido lineal y metafórico del pensamiento, la obra acabada y expuesta en la que el arte se vuelve una estructura. Altera el discurso unidireccional hacia muchos sentidos (lo que Deleuze llama rizoma). De este cambio también participan los modelos pedagógicos, políticos, médicos, científicos, sociales y se activa un arte vital que abre la mimesis hacia la presencia y la metonimia. Dice Jairo Montoya (2001, 93) que en arte contemporáneo más que referencialidades icono-metafóricas, hay inscripciones indexicales-metonímicas.

El Cuerpo Habla a partir de su proceso cree necesario resemantizar las prácticas artísticas, las maneras de producción del arte, la transmisión de los saberes y formación de artistas, la reflexión pedagógica y didáctica de la enseñanza de las artes, las relaciones entre el artista, el espectador, la ciudad y las formas de subjetividad e intersubjetividad que desplieguen indagaciones y experimentaciones, el auto conocimiento y participación del otro para un ejercicio ético, estético, político.

El arte no libra a nadie de su dolor (porque, dicho sea de paso, no hay cosa en el mundo que pudiera librarnos del dolor), simplemente permite vivirlo, permite alentar, seguir respirando a pesar de la desolación, la muerte, la mezquindad y la estupidez y en medio de ellas. (Pardo 2001, 334)

La caída de los meta-relatos en vez de sorprender, ayudan a soportar una existencia sin la garantía de la trascendencia, pero con la evidencia del acontecimiento artístico como posibilidad creadora y movilizadora de preceptos en la humanidad, con su capacidad de provocar más que de imponer, haciendo fluctuar los postulados clásicos del arte. La creciente presencia del cuerpo en el arte del siglo XX, invita a la pregunta por los cambios que se operan en la concepción estética, de las ciencias, de la sociedad, de los paradigmas que han dominado y que requieren una lectura de contexto, una investiga-

ción más cercana a las realidades de las comunidades y una presencia más activa del artista dentro de los espacios urbanos.

La vanguardia de posguerra sintió el desencanto de una humanidad destrozada por los bombardeos, carcomida por los efectos de la guerra y del hambre y dispuesta a dar un grito que saliera de las entrañas como respuesta a una exclusión, a una segregación y a un arte que se quedaba en la contemplación de la belleza, alejado del dolor de la sociedad, de su miseria y sumergido en espacios que para muy pocos eran conocidos. El artista surgido de allí y desprendido de su aura, incluso de su subjetividad, sale a la calle y denuncia en su carne todas las vejaciones a las que ha sido sometido; halla en ella, una manera de socializar el dolor, de participar de la misma tierra, de crear una resistencia ante la muerte inminente y de des-edificar la idea de lo bello, de la verdad, a través de un arte presente, que no tuviera la connotación de la inmortalidad y que abriera desde lo efímero, un lugar más humano, más vital, más comprometido con lo sensible, en el que se pudiera derramar el llanto, el sudor, la sangre, los flujos corporales que por tanto tiempo se habían censurado, desligándolos del arte.

Ciertas tendencias artísticas de la contemporaneidad como la performance, el fluxus, el happenning y otras, se sumergen en el malestar de la cultura, lo in-mundo, la carne del mundo, excluida durante mucho tiempo por los paradigmas reinantes: ya fueran desde la religión, el proyecto racional de la modernidad o la historicidad clásica que la condenaron al lugar del pecado; en cambio se erigió un cuerpo como reproducción de una idea del espíritu, alejado completamente de la materia, de lo mortal. Estos nuevos lenguaje, arriesgados a su propio devenir, no prometen ni orden ni calma; sino la creación de una ficción (una fábula) para sobrellevar la incapacidad de salvación que prometió la cultura occidental. Porque ésta, erigida sobre una base demasiado rígida, no logra soportar los embates de la contemporaneidad y se quiebra en mil pedazos, dejando un vacío, una hiancia en la estructura de la humanidad y por ende en todos los discursos que la sustentan.

El acontecimiento artístico por su capacidad de transgredir los órdenes impuestos, contrarresta la oquedad tejiendo una fábula alrededor del vacío; crea simulacros que tienen la capacidad de fundar mundos, lograr encuentros instantáneos, lo que lo convierte en un asidero aunque sea efímero; una estrategia de vida, de existir a pesar y por encima de la falta de originalidad, recordando lo frágil de la realidad. Recoge los des-hechos

que quedan de la cadena simbólica disuelta, los restos que deja la ruptura de los conceptos que por tanto tiempo han estado implantados, para convertirlos en puestas en escena que permiten soportar el sin-sentido, ahorrando la nostalgia de una vida desligada de una razón unívoca. Concede desde la imposibilidad de validar un solo método, tejer diversas estrategias de análisis y de creación que se reflejan en los movimientos actuales, en la creciente integración de las prácticas artísticas en proyectos sociales y pedagógicos.

Ha evidenciado la necesidad de re-elaborar una relación con la vida desde lugares diferentes a los tradicionales del saber científico, recorriendo (no recurriendo) otros saberes para un diálogo que propende por la participación de toda la comunidad. Ha hurgado en su propio origen, en las historias personales, locales, para separarse de un modelo universal; ha mirado en las profundidades de cada uno, encontrando allí contradicciones y paradojas, entendiendo que el paisaje desolador que se muestra, es una humanidad sangrante, pero viva, que no se busca la validación de su existencia, sino que se anuncia desde su dolor, para volverlo canto, danza, ritual; reconocer los relatos individuales, el despliegue de las apariencias, la transitoriedad, el nomadismo, la polisemia, el cambio de lo cotidiano a lo extracotidiano; lo que abona el terreno para que aparezcan diversas expresiones estéticas, que se mueven en microesferas y reconocen a sus espectadores como viandantes que recrean estas experiencias. El arte visto desde otras perspectivas, se asoma como palimpsestos, geografías, en las que se concibe un lugar ficcional, un escenario donde poder vivir. Se diría que es un vaivén, un conjunto de emociones, percepciones, sensibilidades que no se pueden describir, pero que se sienten, y se resisten a las clasificaciones, a la construcción de teorías que intentan ubicarlo en una línea de lo ideal, cuando él mismo se sabe imperfecto, demasiado humano; sostenido acaso por las sensaciones que provoca, su emancipación, su voz y la capacidad de habitar otros mundos, otros tiempos y espacios, cuestionando la metáfora y la representación como sentidos únicos. *“Ha terminado el tiempo de la representación: lo que era representación es ahora otra presencia.”* (Garza, s.f. PDF, 77)

Muchos artistas contemporáneos, sobre todo los que trabajan con el cuerpo como performistas, bailarines, actores, invitan a la dislocación y la pérdida de una identidad sostenida por la subjetividad moderna, para crear una alianza con el mundo a través de un devenir constante, una fabulación y una resistencia ante el maltrato, socializar la vida

y crear comunidad. Para Montoya (2001, 93) “*El arte de hoy aún tiene un carácter inaugural, pero ha transformando las jerarquías del arte moderno*” lo que permite entender porque en el arte contemporáneo, experiencias con la carne entran con tanta fuerza y se instalan y se exponen, privilegiando la exterioridad. El espacio elegido se sale del interior: galerías, museos, para volcarse al exterior: calles, parques, esquinas. Hemos pasado del tiempo de la intimidad al espacio de la exterioridad, y del ser al hacer, al estar y elaborar, como verbos despojados de la ininteligibilidad y puestos en el lugar de lo transitorio. En Latinoamérica, por su historia de mestizaje, se vive con más fuerza todo el hibridaje de la contemporaneidad. Hay autores como Jairo Montoya, Néstor García Canclini, Jesús Marín Barbero, Renato Ortiz, que piensan que Latinoamérica ha estado en este estadio de ambigüedad durante mucho tiempo, sin la pretensión de una uniformidad, con unas expresiones de la carne particulares. Por ello es importante saber los registros que operan allí y encontrar las problemáticas sociales locales.

Hoy las experiencias estéticas tienen puntos de encuentros e identitarios en nuestras ciudades desplegados en registros estéticos y que actúan eficazmente, que terminan alejando las llamadas estéticas reguladas, para instaurar en estos trazos y marcajes nuevas y cada vez más recurrentes re-semantizaciones e incluso disuelven el circuito actor, espectador. (Ibíd. 96)

Los principales ejes que queremos proponer son la resemantización de conceptos como el cuerpo, la fabulación, la resistencia, la representación y abrir sus significados a posibilidades que no pretenden una fijación, sino interpretaciones, polisemias, lecturas múltiples, participación y un compromiso ético y político.



Angela Chaverra durante la presentación del colectivo “El cuerpo habla” en el III ECART.

Fotografía: Juan Trentin

“Silvita-Invita”: Algunos ejes para interpelar la Expresión Corporal y la escena en Rosario

Silvia Dahlquist

Área Antropología del Cuerpo, UNR

Escuela Municipal de Danzas y Artes Escénicas de Rosario

Resumen

La excusa de este trabajo es el relato de una obra de Expresión Corporal surgida en el año 2012 para los módulos de Seminario de Integración y Síntesis y Espacio de Definición Institucional de la carrera de Profesorado de Expresión Corporal en un Instituto de Danzas de la ciudad de Rosario. El verdadero propósito es dar a conocer un modo de hacer y pensar la Expresión Corporal, revelando algunos ejes para interpelar dicha disciplina en la composición escénica.

Este propósito tiene su fundamento en que no sólo me presento como profesora y artista de Expresión Corporal, sino también como investigadora en este campo, elaborando actualmente la tesis de Licenciatura en Antropología, UNR, sobre los procesos de construcción de sentidos acerca de la Expresión Corporal local.

De esta manera, oficiando de intérprete, docente e investigadora de un mismo campo, esperamos compartir, desde un sentido crítico y abierto a la discusión, aquellas reflexiones y movimientos que nos inquietan de la Expresión Corporal y la escena.

Introducción

La excusa de este trabajo es el relato de una obra de Expresión Corporal que realizamos a fines del año 2012 para las cátedras de Seminario de Integración y Síntesis, y Espacio de Definición Institucional, de la carrera del Profesorado de Expresión Corporal en un Instituto de Danzas de Rosario.

El objetivo de esta presentación es dar a conocer un modo de composición escénica en Expresión Corporal, partiendo del hecho de que somos docentes, artistas y además investigadores en la disciplina, siguiendo un plan de tesis de Licenciatura en

Antropología (UNR)¹¹.

Uno de los puntos centrales de nuestra investigación refiere a los modos de hacer y pensar Expresión Corporal en la ciudad, ya que consideramos como hipótesis que esos modos dependen de los recorridos de vida y trayectos artísticos individuales de cada hacedor, pero también de los recorridos y "rutas" artísticas que se han ido consolidando en el Instituto de Danzas a través de los años. Sin caer en un racconto histórico de la carrera en Rosario, que ya hemos elaborado en otra ocasión (ver: Falicoff, Montenegro y Dahlquist, 2012 y 2013), sí nos interesa rescatar algunos ejes claves de esa historización, que señalaremos más adelante.

La carrera de Expresión Corporal en dicha institución trata de una formación de formadores, es decir, es un Profesorado de nivel terciario, con sus consecuentes desarrollos en materias pedagógicas y didácticas específicas. Sin embargo, damos cuenta que además de las cátedras correspondientes a pedagogía, psicología, currículum, didáctica y trayecto de la práctica docente, se encuentran varias cátedras, a lo largo de los 4 años de duración de la carrera, referidas a la práctica de la Expresión Corporal en la escena y a la formación de "artistas". Estas cátedras corresponden a técnicas del movimiento y la Expresión Corporal, fundamentos de la Expresión Corporal, laboratorios del movimiento: Juegos, Teatro, Pantomima, Danza, y también las referidas a lenguaje musical. A su vez se propician otros espacios curriculares como por ejemplo, Proyecto de Investigación, Seminario de Integración y Síntesis, y Espacio de Definición Institucional, donde se promueve el desarrollo de una exploración escénica de la disciplina junto a una exploración de fundamentos teóricos para dicha composición.

Si bien muchos de los trabajos de composición son consignados por las cátedras de manera colectiva o en pequeños grupos de dos, tres, cuatro integrantes, algunos de los trabajos son consignados de manera individual. Aquí nos referiremos a un trabajo escénico individual que, como ya señalamos, desarrollamos para las cátedras de Seminario de Integración y Síntesis y Espacio de Definición Institucional, en el último año de nuestro cursado de la carrera.

Ambas cátedras fueron reunidas en un solo espacio didáctico, junto con cinco

11 Junto a la dirección de la Dra. Ana Sabrina Mora (UNLP y UNTreF) y la codirección de la Dra. Elena Libia Achilli (UNR).

docentes de diferentes recorridos disciplinares: Ciencias de la Educación, Expresión Corporal, Teatro, Comunicación Social y Psicología Social. Sus propuestas para consignar el trabajo escénico individual durante el ciclo lectivo, a mostrarse en una o dos ocasiones como "boceto" y luego en una "muestra final" con evaluación y devolución crítica, fueron bastantes precisas y rígidas, pero también con cierta flexibilidad y sobre todo no exentas de contradicciones y ensayos de prueba y error tanto para los estudiantes como para los mismos docentes.

No haremos aquí un análisis de las consignas ni de los formatos pedagógicos con que las mismas fueron presentadas por las cátedras. Si nos interesa recalcar que allí fue dado el puntapié para comenzar a componer una obra de Expresión Corporal desde mi propia presencia, mis propios recursos (escénicos, corporales, económicos, teóricos, etc., etc., etc.), y mis modos de hacer y pensar la Expresión Corporal en la escena. Lo principal que nos interesa destacar es que en estas cátedras surgieron sospechas y criterios muy diversos de acompañar esta composición escénica, tanto de parte de los docentes como de los estudiantes, evidenciando la pluralidad de modos de hacer y pensar la Expresión Corporal y la escena.

Lo que entrama la trama.

La composición llevó por título: *"Museo Silvita-Invita: La bacanal que te sepás conseguir"*. Fue presentada como "borrador" o "boceto" en Junio de 2012 dentro del Instituto de Danzas rosarino, y luego como "muestra", abierta al público en general¹², en Noviembre de 2012 en Espacio Bravo¹³.

La obra adquiriría una configuración espacial de Museo, es decir, que:

- 1) Se disponía el espacio escénico a la manera de salas en un museo.
- 2) Se proponía un recorrido por el espacio de la mano de una guía-intérprete.

Esto nos derivó a una toma concreta de decisiones en varios aspectos que se correlacionan con modos de componer escénicamente:

a- El espacio físico donde sería desarrollada: ¿sería un teatro, sería un museo, sería una casa, un espacio abierto, cerrado, etc.?

12 Además fuimos invitados a participar dentro del ciclo rosarino Escena Doméstica, adaptando la composición a un hogar particular de la ciudad, que quedó pendiente de realización.

13 Espacio Bravo es un sitio rosarino de investigación, producción y presentación de obras de Teatro que funciona como sala "alternativa".

b- La disposición espacial y relacional entre el o los intérpretes, los objetos o utilería escénica, el público, y los operadores técnicos: ¿sería de modo tradicional, a la italiana, sería una disposición no convencional, sería una instalación fija y predeterminada, o habría un desarrollo más performático y de improvisación?

Estas decisiones básicas de composición son también decisiones de organización y producción de una muestra escénica. Pero hay más: podríamos decir que entran criterios más “estructurales” que sólo asuntos de operatividad. Como afirma Conterno, construir un objeto artístico es un proceso que *“requiere la intervención de instancias cognitivo-racionales –conocimientos teóricos y técnicos, valoraciones y juicios técnicos y estéticos— e intuitivas, procesos no conscientes que se manifiestan en las asociaciones, ensambles, decisiones”* (en Kalmar, 2005:96). Esas instancias, más o menos racionales, más o menos intuitivas, están dando cuenta de posicionamientos en torno a modos de hacer y pensar la Expresión Corporal en la escena: ¿qué es “interpretar” en Expresión Corporal?, ¿qué entrama una escena de Expresión Corporal?, ¿cómo oficia “el público” en Expresión Corporal?, ¿cuáles son los espacios donde se muestra Expresión Corporal?

Todas estas preguntas que abrimos carecen de conclusión en este trabajo. Esperamos sólo abrir a interpelaciones críticas, no cerrar conclusiones.



Presentación de Silvia Dhalquist en el III ECART. Fotografía: Juan Trentin

Revelando los rebeldes ejes de una trama.

Si bien propusimos no hacer un racconto histórico de la Expresión Corporal en Rosario, es importante recuperar una disputa entre algunos de sus hacedores pioneros. Nos referimos a si la Expresión Corporal era para ser “mostrada” o no. De acuerdo a nuestros registros de campo, en los comienzos del Profesorado una línea de trabajo fuerte era pisada por la maestra Virginia Noca, para quien la Expresión Corporal no debía transformarse en un espectáculo, sino conservarse en el aula, descansando sobre los pilares de lo terapéutico. Esta decisión era atravesada fundamentalmente por su formación en la psicología guesáltica.

Sin embargo, otros maestros pioneros, Norberto Campos y Marta Subiela, atravesados por el Teatro y la Danza, tomaban otros posicionamientos: la Expresión Corporal debía ser mostrada, para el primero como una acción más teatral, y para la segunda como un abordaje desde la Sensopercepción y la Danza (Dahlquist, 2011).

Estos posicionamientos radicales entre sí, pero con puntos en común también, dan cuenta de modos distintos de hacer y pensar la Expresión Corporal y la escena, y por ende dan cuenta de criterios epistemológicos diferentes respecto al arte escénico en

general. Fundamentalmente eran modos signados por las trayectorias y recorridos disciplinares personales, y en ese entonces (fines de la década del 80 y principios de los 90) dieron pie a comisiones de estudiantes con diferentes posicionamientos. Sostenemos que esto marcó la trayectoria institucional, de manera que hoy por hoy se evidencian también, en otros maestros y estudiantes, posiciones distintas acerca de la Expresión Corporal y la composición escénica.

Creemos que estas diversas búsquedas y hallazgos, acerca de la Expresión Corporal, signados por recorridos individuales, podrían tener su punto de anclaje en una de las pautas originarias de la disciplina: “...*posibilita la creación de un lenguaje propio, rico, amplio y flexible, apoyado en las propias vivencias y sentimientos, y no en una serie de pasos y movimientos prescritos por una escuela o un maestro determinado que, aun en el mejor de los casos, será un lenguaje prestado*” (Stokoe y Schachter, 1993:18).

De esta manera, en nuestra tarea de componer una escena desde la Expresión Corporal, hemos pactado y pautado rutas de trabajo de acuerdo a nuestras propias vivencias personales, acercándonos a aquellas disciplinas o fundamentos teóricos que sostuvimos desde nuestro rol creativo, es decir, desde instancias más cognitivas y aquellas más intuitivas (Conterno, en Kalmar, 2005).

Remitiéndonos a la obra “*Museo Silvita-Invita: La Bacanal que te sepás conseguir*”, podemos revelar algunos ejes que dieron consistencia al trabajo creativo:

1) El Acontecimiento. Decidimos que esta muestra se configure como un “acontecimiento”, y no como una obra o hecho artístico espectacular. De esta manera, retomábamos a autores como Gilles Deleuze y Merleau-Ponty, describiendo que un acontecimiento se enarbola como un ser-estar-encarnado-en-el-mundo a modo de presentación de algo en constante devenir, y no una representación que se reproduce una y otra vez. Esto permitió a los intérpretes componer en vivo aquello que no había sido compuesto previamente.

2) La Liminalidad. Otro eje se basó en la liminalidad propuesta por Victor Turner, es decir, un asiduo correlato con el acontecimiento de estar en la frontera, sin pasar de un lado ni del otro. Esto permitiría trazar una tríada, ni ficción, ni realidad: otra cosa. Y fue evidenciado literalmente en una línea tridimensional compuesta de corbatas y otros objetos colgantes, que atravesaba la espacialidad escénica permanentemente.

3) La Sorpresa. Esta fue una elección contundente para el desarrollo de la obra. Proponer, en algún tiempo-lugar de este Museo sagrado, la cuota de carnaval, de baca-

nal, que sí o sí buscábamos fuera ruptura, estallido, festividad. Y se intentaba lograr en un desenlace con mozos llevando bandejas repletas de comida y bebida.

4) El espectador como actor. La primera decisión de esta obra fue que los espectadores no iban solamente a “espectar”. La propuesta fue que el público pueda referenciarse como actor, en el sentido de que ellos no serían sujetos pasivos sentados en butacas, sino que deambularían por el museo junto a la guía.

Estas propuestas configuraron la escena de Expresión Corporal levantando varias sospechas: ¿Es una escena Teatral? ¿Es una escena Performática? ¿Qué alberga específicamente de la Expresión Corporal? ¿Se posiciona en formatos posmodernos en relación al público y a los espacios?

Las sospechas emanaron de nosotros mismos, de nuestros compañeros de curso y de los docentes. Pero no pretendemos aquí dar respuestas a nada. Solamente, como dijimos al principio, contar una composición de Expresión Corporal, que evidencia un modo de hacer y pensar la misma, no explícitamente, sino en sus sospechas y contradicciones. Abierto el debate: dejamos que el lector también actúe y escriba...



Presentación de Silvia Dhalquist en el III ECART. Fotografía: Juan Trentin

BIBLIOGRAFÍA

- Dahlquist, Silvia (2011). Construcciones de sentido acerca de la Expresión Corporal en Rosario. Ponencia presentada en el *X Congreso Argentino de Antropología Social*, Universidad de Buenos Aires.
- Falicoff, Berta; Montenegro, Griselda Y Dahlquist, Silvia (2012). Los cuerpos, los tiempos y los espacios de la Expresión Corporal en el Instituto Superior de Danzas de Rosario. Ponencia presentada en el *I Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpo y Corporalidades en las Culturas*, Universidad Nacional de Rosario.
- (2013). La diagonal inquietante. Expresión Corporal en Rosario. Artículo en *Kiné, la Revista de lo Corporal*, N° 107, Buenos Aires.
- Kalmar, Déborah (2005). *Qué es la Expresión Corporal. A partir de la corriente de trabajo creada por Patricia Stokoe*. Editorial Lumen: Buenos Aires.
- Stokoe, Patricia Y Schächter, Alexander (1993). *La Expresión Corporal*. Editorial Paidós: Buenos Aires.

Metaphorai: Un proceso de investigación-creación. Acercándonos al cuerpo que transita en Transmilenio.

Adriana Mabel Prieto

Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Facultad de Artes ASAB.

Maestría en Estudios Artísticos.

Resumen:

Esta ponencia comparte la metodología trabajada en la investigación-creación “El cuerpo que transita en Transmilenio: descripciones de corporeidad en la Bogotá de hoy”¹⁴, el cual describe el cuerpo que diariamente transita en el sistema de transporte masivo de Bogotá Colombia, de tipo BRT (Bus Rapid Transit en Inglés)¹⁵: Transmilenio. El estudio se centra en las vivencias cotidianas en este espacio, teniendo como base epistemológica y hermenéutica la corporeidad, el conocimiento sensible y la práctica artística. Este trabajo inició con un proceso investigativo a partir de la construcción de un diario de campo sobre las vivencias propias de la investigadora dentro de Transmilenio, la recolección de 10 microrelatos escritos por usuarios del sistema sobre sus vivencias en el mismo, igualmente material fotográfico y audiovisual. Teniendo como base el trabajo investigativo, se inició un proceso creativo involucrando 5 artistas escénicos como cocreadores. El proceso de montaje tuvo una duración de 3 meses, que a partir de premisas originadas en la primera etapa de la investigación, trabajo de mesa, los microrelatos recolectados (de usuarios y cocreadores), y las vivencias de los cocreadores aparecieron diversas improvisaciones sobre la prosaica del ST. De este trabajo investigativo-creativo, se generan unas categorías sobre el cuerpo que transita a partir del concepto de modernidad líquida de Zygmunt Bauman, y el

14 Trabajo de Grado para la Maestría en Estudios Artísticos de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Artes ASAB. Con el Apoyo del Centro de Investigaciones y Desarrollo Científico de la misma universidad. Bogotá, Colombia, 2013.

15 “Transmilenio se define como un sistema de transporte masivo urbano que opera en forma privada buses articulados de alta capacidad y circulan por carriles segregados exclusivos en corredores troncales, los cuales se integran a un sistema de rutas alimentadoras que cubren servicios circulares periféricos con buses de capacidad media.”(Chaparro, 2012:21)

concepto de Metamorfismo de Michel Serres, igualmente, un ejercicio de acciones escénicas llamado *Metaphorai*.

Conociendo desde la sensibilidad cotidiana

Registrar desde la escritura todo lo que el cuerpo puede sentir, desde lo perceptivo, lo afectivo y lo significativo, fue la primera etapa del trabajo. Recorrer las rutas por Transmilenio (Ahora lo llamaremos ST), entender cómo el cuerpo aunque pueda estar compacto por otros cuerpos, se extiende desde los sentidos, como una manera de resolver las vicisitudes del diario vivir y de cuidarse a sí mismo, era la constante del registro:

“Paso la avenida y salgo corriendo para alcanzar el alimentador. El pie izquierdo me duele por correr sin calentar. Pero logro alcanzar el alimentador. Todo normal y cotidiano: la gente sentada, hay sillas vacías. Estamos llegando casi a las horas valle, por esta razón el flujo de personas ha bajado. La gente es amable, dan el puesto a quien lo necesita, dan información, existe el ambiente de solidaridad. Cada persona está inmersa en sus pensamientos. Cuerpos relajados pero firmes, rostros neutros y cerrados a los otros. La paz rutinaria invade el lugar. El calor del sol toca mi rostro, observo el paisaje cotidiano de la calle: vehículos transitando por la autopista, personas caminando por la calle, ciclistas por la ciclovía.”¹⁶

Recolectar pequeñas historias sobre vivencias de otros usuarios, era encontrar el punto de vista de otro yo, pues somos la ciudadanía de una urbe amada y odiada a la vez, de esta manera, encontraba un yo distinto, capaz de enriquecer mi limitada mirada sobre estos cuerpos que se mueven frenéticamente dentro del ST:

“[...] es un sistema ágil cuando está en marcha; pero desafortunadamente para llegar a la taquilla y abordar te enfrentas a multitudes de gente. En ese instante sientes que estas en un cardumen y vas a donde te lleva, cuando estas dentro, lo lograste, por fin vas en camino a tu parada, ahí multiplicas sensaciones, olores de las demás gente y te sientes como sardina en lata. Cuando logras coger puesto la mejor sensación es cuando vas lejos y caes en las manos de Morfeo.”¹⁷

Tomar fotografías en el ST, era transgredir las reglas, pues no está autorizado,

16 Prieto, Adriana Mabel. Diario de campo 14 de enero de 2013.

17 Microrelato: Morfeo.

entonces, salían a flote las habilidades de actriz al ocultar la cámara debajo de la ropa, o disimular con la acción de jugar en el celular para que el otro no se sintiera agredido al ser fotografiado. El deseo de registrar al otro, no era para encontrar la mejor fotografía, sino registrar cómo se contempla el mundo, cómo se reflexiona sobre él y en qué medida lo que es obvio o cotidiano, a veces lo dejamos a un lado, y sin embargo, la vida cotidiana debe importarnos, pues estudiarla significa reconocerla, comprenderla y buscar alternativas para mejorarla.



Autores como Zygmunt Bauman y su concepto de “Modernidad Líquida”, y Michel Serres y su concepto de “Metamorfismo”, se convirtieron en las bases conceptuales, para describir las dinámicas del cuerpo en el ST. Entonces sin tenerlo claro, se puede decir que desde la intuición aparecieron categorías que desde la metáfora querían acercarse a la realidad y llevarla más allá.

A partir del concepto de “Modernidad Líquida”, concebida por Bauman como:

“‘Derretir los sólidos’ significaba, primordialmente, desprenderse de las obligaciones ‘irrelevantes’ que se interponían en el camino de un cálculo racional de los

efectos; tal como lo expresara Max Webber, liberar la iniciativa comercial de los grilletes de las obligaciones domésticas y de la densa trama de los deberes éticos; o, según Thomas Carlyle, de todos los vínculos que condicionan la reciprocidad humana y la mutua responsabilidad, conservar tan sólo el ‘nexo del dinero’. A la vez, esa clase de ‘disolución de los sólidos’ destrababa toda la compleja trama de las relaciones sociales, dejándola desnuda, desprotegida, desarmada y expuesta, incapaz de resistirse a las reglas del juego y a los criterios de racionalidad inspirados y moldeados por el comercio, y menos capaz aun de competir con ellos de manera efectiva”¹⁸

De este concepto, donde todo fluye y cambia, sin dejar nada establecido y donde el individuo debe entrar en ese juego para sobrevivir en la modernidad; surgieron las categorías de *Cuerpo Líquido*, *Gota*, *Torrente*, *Recipiente*, *Humedeciendo el Lugar* y *Cuerpo Liquidado*. Como formas de entender los procesos de circulación, fluidez, sujeción y resistencia del cuerpo dentro del ST:

“Este cuerpo sale de su casa hacia el trayecto que recorre todos los días, sabe que debe amoldarse a los espacios y circunstancias que encuentre en su camino. Toma la forma requerida, acelera y desacelera según lo que le exige el sistema, como el agua que pasa por los orificios y espacios inimaginables.”¹⁹

Ya desde el concepto de Metamorfismo, Serres plantea “que nosotros gesticulamos al infinito y hacemos muecas. Al volver de correr y de jugar al tenis, ahí está entonces ese otro, cirujano apasionado por los caballos; esta mañana entra en una escena de cólera y esta noche acariciará la cabeza de sus hijos...”²⁰, es decir, como la roca que cambia de forma sin cambiar su naturaleza química y física, así es el cuerpo, en constante cambio de acciones, sensaciones y gesticulaciones. A partir de este concepto, se desarrollaron las categorías de *la prolongación y el escape del cuerpo*, *el mirar al otro*, *mirarse a sí mismo*, *otras maneras de mirar*, y *la burbuja invisible*. Estas categorías, buscan describir algunas de las sensaciones, emociones y acciones de los cuerpos dentro del ST:

“¿Acaso en medio de la muchedumbre, cuando nos queda espacio apenas para respirar, no miramos el periódico o el libro que está leyendo el otro? ¿No observamos los rostros, los cuerpos, las vestimentas, las maneras de actuar, las conversaciones o

18 Bauman Zygmunt. (2004). *Modernidad Líquida*. Argentina: Fondo de Cultura Económica. p 10.

19 Prieto, Adriana Mabel. (2013) Trabajo de Grado: El cuerpo que transita en Transmilenio: Descripción de corporeidad en la Bogotá de hoy.

20 Serres, Michel. (2011). *Variaciones sobre el cuerpo*. Argentina: Fondo de cultura económica. p 63.

las charlas por teléfono de aquellos desconocidos con los que compartimos el espacio público del ST? Focalizamos constantemente nuestra atención hacia aquello que nos interesa, y esta focalización de las experiencias sensibles genera el sentido de lo cotidiano de la propia existencia.”²¹

Una creación sobre la estesis del cuerpo que transita



Iniciar un montaje, implica vivir diferentes emociones: miedo, incertidumbre, alegría, expectativa y más aún en un proceso creativo que no parte de un texto establecido, sino de vivencias de la vida cotidiana, en este caso las vividas en el ST. Vivencias efímeras, instantáneas y mecánicas, pero al mismo tiempo, frágiles, inacabadas, y en constante transformación.

Así, empezaron a surgir improvisaciones anecdóticas sobre momentos vividos, leídos o escuchados por lo cocreadores: una mujer que se le enreda la manga del saco en el bus, un hombre que siente en su rodilla las nalgas de una mujer desconocida, un joven que por estar viendo su celular dejó pasar la ruta vacía y luego debe tomar una ruta llena, donde su cuerpo queda compactado y pegado a las puertas del bus, entre otros.

Luego, el tema de las siguientes improvisaciones surgió después de un trabajo de

21 Ídem.

mesa, donde se encontró que en los primeros ejercicios presentados, el tema más reiterativo era los encuentros y desencuentros. Entonces, aparecieron improvisaciones donde el cuerpo era sujetado por la máquina al convertirse en un engranaje más de la misma, surgiendo los movimientos robotizados, mecánicos y repetitivos. Las aceleraciones y desaceleraciones del mundo moderno, y la apatía e indiferencia entre los ciudadanos de un mismo territorio.

En el tercer grupo de improvisaciones, la premisa que se plantea es qué significa habitar y transitar en la vida de cada uno de los cocreadores. Desarrollándose escenas donde aparecen los recuerdos, las marcas, huellas o escrituras en la piel, la influencia del tiempo y el espacio en el cuerpo, el desplazamiento y el asentamiento a partir de los deseos y necesidades, el condicionamiento y la sujeción que viven los cuerpos en estos tiempos modernos.

Ya en las últimas improvisaciones, con el asesoramiento de una maestra en arte danzario, se exploró desde el movimiento puro, algunas de las categorías construidas en esta investigación, específicamente, *Cuerpo líquido*, *Gota*, *Torrente*.

Metaphorai: acciones escénicas basadas en la sensibilidad de la vida cotidiana en el ST

De las improvisaciones desarrolladas, algunas se escogieron tal como aparecieron en su primer momento, otras se guardaron como insumo de aprendizaje, y las restantes se transformaron según las necesidades del montaje. La obra tiene como protagonista el cuerpo, sus sensaciones, emociones y acciones que vivencia en el ST. Cada una de las escenas o acciones, aparecen sin tener una dramaturgia lineal, sin embargo, en las escenas, a partir de la analogía y la metáfora se habla sobre la inserción del cuerpo al sistema de transporte, la construcción de las rutas en el cuerpo, la lucha cuerpo a cuerpo por un espacio, los encuentros efímeros entre los cuerpos, y el sumergimiento del cuerpo individual en un cuerpo social inmerso en la circulación productiva.

La obra se le denominó *Metaphorai*, gracias a un párrafo escrito por de Michel de Certeau:

“En la Atenas de hoy día, los transportes colectivos se llaman *metaphorai*. Para ir al trabajo o regresar a la casa, se toma una "metáfora", un autobús o un tren. Los relatos podrían llevar también este bello nombre: cada día, atraviesan y organizan

lugares; los seleccionan y los reúnen al mismo tiempo; hacen con ellos frases e itinerarios. Son recorridos de espacios.”²²

Más que los medios de transporte sean metáforas, el cuerpo quiere ser una metáfora, quiere ir más allá de sus realidades concretas. Por esto se adapta a las circunstancias ciudadanas, es flexible y resuelve cada una de las vivencias que experimenta en el tránsito. Se desplaza, se mueve, va de A a B, para cumplir los requerimientos de un cuerpo productivo, armonizado y sincronizado con el discurso moderno²³.

Esta obra se presentó en dos lugares de la ciudad, el primero en una plazoleta adyacente a una estación del ST, y la otra presentación en el espacio donde se realizó todo el proceso de creación: una bodega adecuada como espacio de ensayo.

Por último como lo plantea Eugenio Barba, “el teatro tiene una doble vida: vive en el presente de los espectáculos y en el pasado que vuelve a través de los libros.”²⁴ Por esta razón, esta investigación-creación, termina esta etapa con un trabajo escrito que busca plasmar los encuentros explorados en el campo, la imaginación desarrollada en la creación, y la reflexión que se basa en la sensibilidad cotidiana y la sensibilidad artística:

“II

Gota: Siento el trazo frío sobre mi piel. Dos líneas que recorren mis brazos y llegan hasta mi ombligo. Tres manos que me escriben círculos vacíos, círculos llenos en medio de las dos líneas. Recorro cada línea, lleno y vacío cada círculo. Me impregnan, solo siento y me observo. Cambié. La ruta está marcada, estoy atento, todos mis músculos están dispuestos a recorrer la ruta las veces que sea necesario.

Torrente: Construimos la ruta en su piel. Su cuerpo escrito, escribe en nuestras pieles, nuestros trazos recorren las líneas y los puntos de su cuerpo. Velozmente las líneas se proyectan en el espacio, mientras nos detenemos en cada estación. Dibujar el círculo nos lleva al punto de inicio, pero no el de regreso, llenarlo es detenerse en el espacio y el tiempo como si nos profundizáramos en él. Ese cuerpo está ahí, no lo podemos borrar, su espacio es único, como nuestro espacio también lo es. Estamos

22 De Certeau, Michel. (2000). *La Invención de lo Cotidiano*. 1 Artes de hacer. México: Cultura Libre. p 127.

23 Pedraza, Zandra. (2005). *Cuerpo y Movimiento: sobre la reconciliación de la condición corpórea de la vida*. En Naranjo, Sandra y otros. (Comps), "Cuerpo-Movimiento: perspectivas". (pp 85-95). Bogotá: Centro Editorial Universidad del Rosario.

24 Barba, Eugenio. (2007) *Obras escogidas*. Volumen II. La Habana: Ediciones Alarcos. Biblioteca de Clásicos. p 262.

dispuestos a recorrerlo y a recorrerlos.

*Tránsito: circuito, mecánico, neutro. Pero efímero.*²⁵



BIBLIOGRAFÍA

- Bauman Zygmunt. (2004). *Modernidad Líquida*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Barba, Eugenio. (2007) *Obras escogidas. Volumen II*. La Habana: Ediciones Alarcos. Biblioteca de Clásicos
- De Certeau, Michel. (2000). *La Invención de lo Cotidiano. I Artes de hacer*. México: Cultura Libre.
- Chaparro, Irma. (2002). *Evaluación del impacto socioeconómico del transporte urbano en la ciudad de Bogotá. El caso del sistema de transporte masivo, Transmilenio*. CEPAL, Serie Recursos Naturales e infraestructura. Publicación de las Naciones Unidas. 77p.

25 Prieto, Adriana Mabel. (2013) *Cuerpo-texto*, obra *Metaphorai*.

- Pedraza, Zandra. (2005). “Cuerpo y Movimiento: sobre la reconciliación de la condición corpórea de la vida”. En Naranjo, Sandra y otros. (Comps), *Cuerpo-Movimiento: perspectivas* (pp 85-95). Bogotá: Centro Editorial Universidad del Rosario.
- Serres, Michel. (2011). *Variaciones sobre el cuerpo*. Argentina: Fondo de cultura económica. 146p.

Teatro performático

Geovanny Heredia Parra

Fundación Teatro Cactus Azul - Ecuador

Instituto Universitario Nacional de las Artes (IUNA) – Argentina.

Buscar un cuerpo y un lenguaje escénico que responda a las nuevas formas de relación social que tiene el ser humano, atravesado directamente por los mass medias, es la misión que se propuso el Grupo Cactus Azul en sus últimos años de proceso en los que me vinculo al mismo. Analizamos como se está estructurando la psiquis social en el mundo vertiginoso del signo manipulado y dominado por la publicidad y la moda, y como la imagen estética se posiciona como el nuevo abecedario de las relaciones sociales. Entonces decidimos comenzar un proceso de teatro experimental en donde lo performático nos ayude a encontrar un discurso escénico que proporcione reflexiones sobre la construcción simbólica de la sociedad por medio de las imágenes, que no son percibidas desde el intelecto, sino del impulso natural de reaccionar a lo que te rodea. Esta búsqueda se basó en dos partes, El trabajo del cuerpo hacia la acción física, entendiendo esta última como el movimiento corporal con sensación y sentido que reacciona a una provocación concreta, y la construcción y exploración de la imagen estética en movimiento que deconstruya los significados sociales. Como resultado de estas experiencias son dos obras de teatro experimental que en su momento fueron premiadas como mejor proyecto en marcha en el “Festival Internacional de Teatro Experimental – Quito (FITE-Q)”: *Transtelurbe* y *2+1 = -1 O LA HISTORIA DE LOS DESAPARECIDOS*. El objetivo de proponer una exposición oral sobre la primera obra en el ECART es compartir nuestras reflexiones salidas de este proceso, sobre la imagen estética en movimiento creada a través de recursos performáticos para la constitución de un discurso teatral, con el afán de poder alimentar nuestras reflexiones, y también compartir nuestras experiencias para poder ir generando teorías y discursos sólidos, colaborándonos mutuamente en la profundización de nuestros procesos. Esta exposición estará apoyada con fotos y videos cortos (15 segundos).

Teatro experimental, en busca de un método.

En los tiempos actuales, vivimos en una sociedad dominada por las imágenes estilizadas y simbólicas que irrumpen constantemente en nuestro imaginario social. Modas, consumismo, religión política, cultura, todo se maneja de una forma exasperante a través de la publicidad de grandes y pequeñas empresas y emporios de comunicación, que son los principales responsables de la construcción de un sentido de identidad colectiva, que lamentablemente se construye según los intereses económicos dominantes. Esto ha logrado que nuestro sentido de verdad se vea gravemente afectado y se convalide mayormente en lo simbólico, no en lo concreto (si vemos un mendigo ayudado por un niño en una propaganda de coca cola nos conmovemos y enternecemos, pero si lo vemos en la calle y solo, se transforma en un estorbo físico y visual para nuestro urgente recorrido). Lo cierto que la afectación de la psiquis social no afecta solo al subconsciente del humano, sino también en su cuerpo. Es por esto que nuestro trabajo se centró en despertar esas sensaciones profundas, aquellas que el cuerpo guarda en su piel, en sus sentidos y que solo salen cuando han sido expuestas a situaciones de riesgo. Para lograr esto teníamos que tener una gran conciencia corporal, que parta desde el cuerpo mismo. Cuando se tiene conciencia corporal desde el intelecto, se tiende a dominar el cuerpo, a encubrirlo, y lo que nosotros queríamos era todo lo contrario, era buscar una conciencia corporal que lo libere y lo deje atento para cuando sea necesario vaya libremente al movimiento, a la acción corpórea, a la acción física (Stanislavsky, Grotowski) y realice una interpretación propia de su psiquis afectada.

Entonces partiendo de estas dos primicias, cuerpo e imagen estética social, nos propusimos encontrar un trabajo físico que nos lleve a otro estado de conciencia, donde el ser integral este presente y el cuerpo sea una parte constitutiva de la expresión, no solo una herramienta de representación. Para lograr esto, un trabajo físico profundo, de tres horas diarias, como parte del ensayo se impuso como necesario, estiramientos, control de cadera, tono muscular, energía corpórea, tiempo, etc., después pasaríamos a la parte de la improvisación y creación de la propuesta escénica, que dependiendo de cada obra se manejó de maneras distintas, teniendo un común denominador, La creación colectiva desde la relación cuerpo - imagen.

El método de creación colectiva desde la relación cuerpo - imagen.

Cuando los colombianos estructuraron el método de creación colectiva en los años 70 (TEC de Cali, la Candelaria de Bogotá), estaban inaugurando una nueva manera de entender el teatro. Más allá de las técnicas escénicas, el oficio teatral en si se volvía una acción ideológica, en grupo, en igualdad de condiciones de sus miembros, con temáticas y realidades culturales propias, un teatro comprometido y de un alto grado poético. Esta forma de entender el teatro logró que muchos grupos especialmente de Latinoamérica, se adentren en su realidad social y empiecen a construir sus propuestas escénicas a partir de las mismas, lo que también conllevó a replantear y reubicar los conocimientos teatrales venidos de occidente, a nuestra realidad Americana. Nosotros como Cactus Azul teatro nos quedamos con las concepciones filosóficas de la creación colectiva, pero con respecto a su técnica, variamos desde su estructura profunda. Si bien la creación colectiva colombiana propone como uno de sus ejes centrales, el conflicto, la fuerza en pugna como el motor hacia la acción dramática, nosotros proponemos las imágenes prediseñadas, espacios re significados y el manejo de objetos de significación como los provocadores de los sentidos del performer hacia la construcción escénica.

El performer.- Cuando hablamos de actor, hablamos de representación, cuando hablamos de performer hablamos de cuerpo en acción. (El Performer, con mayúscula, es el hombre de acción. No es el hombre que hace la parte de otro. Es el danzante, el sacerdote, el guerrero) Jerzy Grotowski. En nuestras obras no existen personajes en situaciones dadas, existen situaciones re significadas, poetizadas, que inician y se movilizan desde el cuerpo del performer.

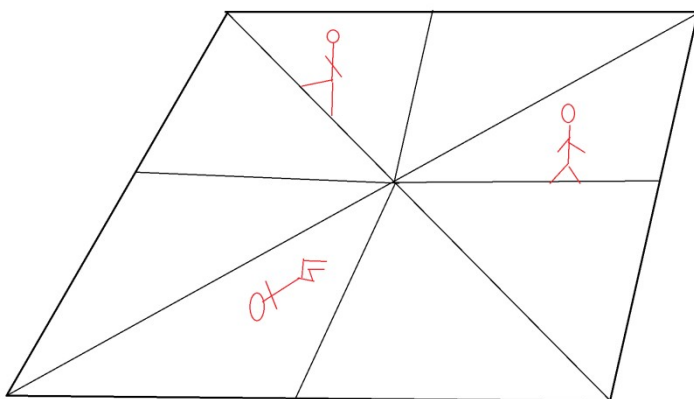
Objetos de significación.- Alrededor del espacio de ensayo, (el rectángulo como lo denominábamos) se hallaban una serie de objetos muchos de ellos de carácter teatral que podían ser usados de acuerdo a como se iba desarrollando la improvisación, al final según el grado de complejidad y significación que haya tenido el objeto se los incorporaba o se lo rechazaba.

Transtelurbe: El trabajo del subconsciente.

Para este primer proceso en el que me vínculo con cactus azul empezamos a experimentar maneras de inducir al cuerpo a que reaccione desde el sub consciente (proceso performático). Partimos de dos premisas, acción – reacción (cuerpo) y

ritualidad. Para esta exploración comenzamos con una parte de un ejercicio que uno de nuestros integrantes realizo con Cesar Brie del Teatro de los Andes, en un taller dictado por el en el Ecuador. Aclaramos que en un proceso de una semana que generalmente duran estos talleres internacionales es difícil entenderlos en toda su complejidad, lo que nosotros hacemos es una reinterpretación del mismo a partir de la manera como entendemos al taller y como nos sirven para nuestros procesos. Lo cierto es que con este ejercicio se empezaba a explorar el espacio escénico y sus posibilidades

Lo que nosotros tomamos de este taller fue la manera como se trabajaba delimitando el lugar de creación y el espacio de tránsito de los actores. Esta consistía en demarcar de forma rectangular el piso con ayuda de cintas aislantes (que se usan para aislar la corriente eléctrica de los cables), marcando también las diagonales y líneas medias del cuadrilátero con el mismo material. Así se lograba aislar de forma consiente el espacio de creación, posicionando al actor como sujeto parte de un espacio lúdico, que comenzaba su juego desde la conciencia de ubicación espacial. Para nosotros el espacio rectangular se transformaría en un lugar sagrado de creación, no desde los puntos de vista místicos sectarios, sino desde la búsqueda misma de la mística personal, que se entrecruza con la de los otros performer, que buscan reflexionar y profundizar las diferentes formas de acción y significación de pedazos de vida que han escogido y han decidido explorar. Además nos ayudaba a dividir el espacio social en dos: mundo concreto que es el que se queda fuera del rectángulo pero del cual traemos imágenes subjetivas, abstractas, y mundo subjetivo al cual entraríamos con todo nuestro ser cargado de dichas imágenes.



Este proceso performático tenía reglas claras: para entrar el performer al rectángulo era necesario estar en un estado de conciencia distinto, y una vez adentro solo podía transitar por la líneas demarcadas que eran los contornos del rectángulo, sus diagonales

y las líneas medias. Solamente un impulso genuino y verdadero que parta de su cuerpo que se encuentra en estado de atención y provocación, tenía que sacarle de la consigna de tránsito por las líneas, y empezar a generar acción escénica, acción física. Esto inevitablemente trastocaría a los otros dos performer (El grupo era de tres), que tenían la libertad de unirse a la propuesta del uno, para acompañarla o modificarla, o simplemente no tomarla en cuenta. Con esto lográbamos un juego de representación de la vida, en donde el humano está siempre fluctuando inconscientemente entre dos oposiciones: Muerte-vida, orden-desorden, bueno – malo, etc., Pero regulados por un orden establecido social constituido para enajenar a la gente. A nosotros lo que nos interesaba explorar era el quiebre momentáneamente de este orden establecido que se da gracias a los imprevistos cotidianos, a aquellos que recuerdan la vulnerabilidades, a aquellos que te hacen reflexionar desde el shock, por ejemplo: si ves un accidente de tránsito con muertos y heridos, primero te conmueves y a medida que pasa el tiempo, vas generando reflexión sobre las posibles causas de lo ocurrido, finalizado el impacto del suceso, recuperas nuevamente tu orden establecido. Para nosotros, de esta reflexión nació la primera hipótesis: Una reflexión es más profunda cuando a partido de la descotidianización violenta del ser.

Para alimentar este juego, teníamos una serie de objetos entre cotidianos y teatrales por los alrededores del rectángulo: Instrumentos de percusión y viento, guitarras, alas de ángeles, ropa, esto apoyaba el juego de improvisación. Pero lo esencial de este proceso performático eran las imágenes prediseñadas, un banco de imágenes que se estructuraban desde el sub consciente, y que salían de la cotidianidad de la vida hacia el rectángulo.

En un juego dialectico de relaciones sociales, la consigna era concientizar la urbanidad, transitarla libremente, llevar la vida de una forma común, pero estando atento a situaciones, acciones profundas, formas de shock que genera el diario vivir pero que el ritmo de vida actual las impide ver, como decía Peter Brook, lo que buscábamos era “Hacer visible lo invisible de la vida”. Una vez encontrado algo que nos trastocaba, era necesario transformarlo en imagen, no descriptiva, sino poética, sugerente, estética, en movimiento, con el cuerpo como parte vertebral de las mismas (no más de dos minutos por imagen). Tratar de formar un esquema de movimiento, de acción, un texto repetitivo, apoyándose con objetos simbólicos, ocupar sonidos si era necesario, pero que

encontremos los modos de crear una imagen que nos remita profundamente a ese momento de la vida. Un factor importante en esta parte del proceso fue la humildad, como decía nuestra compañera, ya que las imágenes propuestas por cualquiera de los miembros del grupo no eran cuestionables, el que la proponía la dirigía tal cual la sintió, la percibió, y los otros potenciábamos su propuestas, la transformación de la imagen o no, hacia la re significación, solo se daría en el rectángulo, el lugar del cambio constante. A diario teníamos que traer 5 imágenes sociales las cuales las repetíamos hasta grabárnoslas corporalmente y en un orden determinado, grabadas estas cinco imágenes y que su construcción se volvía fluida, hablábamos sobre el origen de la imagen y su problemática social y luego pasábamos al rectángulo, el lugar de la deconstrucción, donde las imágenes se reestructuraban y re significaban con la acción continua de los tres miembros del grupo. En ese rectángulo la ciudad se presentó violenta, con sus modas, enajenaciones y *consumismo*, quisimos encontrar el lado tierno de la urbe, y solo nos quedó un ir y venir agresivo, de un ritmo acelerado de imágenes televisivas bombardeando tu cabeza, pastillas legales e ilegales, que te despiertan o te duermen, automóviles y gente a toda velocidad esperando llegar desesperadas a algún lado, es decir, el dominio del hombre civilizado a la naturaleza, que la reconstruye según sus necesidades. El resultado de este proceso fue una obra teatral de gran contenido poético, simbólico (Transtelurbe es una obra que surge desde el inconsciente, desde el espacio viciado de la urbe que se detiene a nuestra vista impávida como cintas de películas suspendidas en el limbo de la imagen, para luego ser almacenadas en el subconsciente de los sueños y transformarlas en juegos performáticos. Transtelurbe, es un espacio de riesgo, es el filo de la navaja por el cual los performers se equilibran, no existen historias con sentido, ni tampoco personajes con sentido, en momentos la atmósfera se empantana de un neurotismo absurdo, es ahí cuando se pasean y transitan imágenes, sensaciones, deseos, huesos, piel y carne de nuestra esencia más humana, la cual se devela y se muestra cargada de fragilidad, no obstante esta poética del desamparo construye también belleza en la crudeza, amor en el miedo, frío en el calor; y entonces la calle, la avenida se ahoga en la miseria de los transtelurbes) Paloma Dávila – Cactus azul

Conclusiones:

El teatro experimental te permite concebir cada obra como un proceso hacia la

siguiente, es por esto que las conclusiones que decidimos exponer, son sobre las problemáticas que se dieron en nuestro trabajo. La mayor dificultad que tuvimos en el proceso, fue la gran cantidad de imágenes finales que acumulamos, y que dificultaba la construcción de un discurso escénico. De inicio tomamos un tema demasiado amplio “La Urbe” que atomizó el proceso, por lo que tuvimos que focalizar más la temática, y buscar algo que enganche las imágenes y que represente a la urbe en todos sus aspectos, y lo encontramos “la televisión”, esto nos permitió encontrar ejes transversales que nos servían de nodos del discurso dramático. La segunda dificultad fue cuando quisimos romper la lógica narrativa del teatro y tratar de encontrar una estructura desde lo performático. Partimos de dos posibilidades, la primera que pretendía tomar las imágenes más significativas de todas las acumuladas, y reestructurarlas, reconstruirlas y re significarlas frente al público, o generar una narrativa desde lo simbólico de las imágenes, que nos permita conservar el trabajo que se había conseguido hasta ese momento, y además nos ayude a construir un discurso conceptual sobre las imágenes y el proceso, para poder aplicarlo a nuestro siguiente proyecto. Optamos por la segunda opción.

Transtelurbe.- es un neologismo que pretende unir una de las características principales de la modernidad, lo trans, es decir lo transformable hacia algo nuevo, distinto, entendiendo este vocablo solo desde su funcionalidad, la televisión como uno de los generadores de los nuevos imaginarios sociales y la urbe, el lugar donde el cuerpo transita en esta realidad.



Geovanny Heredia Parra durante su presentación en el III ECART. Fotografía: Juan Trentin

LA PERFORMANCE Y LO PERFORMATIVO

Conductas restauradas en dibujos performativos: transferencias de uso, dibujos protocolarios, actos fingidos y lo performativo infeliz²⁶

Miguel Luiz Ambrizzi

Faculdade de Belas Artes – Universidade do Porto – Portugal

Resumen

Discusión basada en un ensayo práctico encuadrado por una narrativa personal donde se reconstruye, como memoria incorporada, la relación performativa y el juego infantil, actualizada en procesos artísticos híbridos. Esta memoria es investigada, experimentalmente, a través de la creación de dibujos basados en conductas restauradas (*restored behaviour* – Schechner): procesos compuestos por fragmentos de otros procesos, de diversas procedencias. Buscamos reflexionar sobre como actualizar memorias episódicas en procesos de dibujo y cuales son las posibilidades creativas y conceptuales. Serán presentados algunos procesos de creación en desarrollo que permiten discutir sobre: como transformar un evento en un dibujo; el dibujo como acto performativo – instrucciones como juegos mentales entre lo exequible y lo imposible (la posibilidad de imaginar aquello que es enunciado); el dibujo como auto-ficción; el dibujo como sustituto de la acción – donde hay una parte de mí que consigue experimentar la acción a través del dibujo; y el dibujo como función performativa e inscripción de una performance virtual. Estos trabajos serán pensados como dibujos protocolarios en su dupla acepción de una instrucción para ser seguida a la letra, o en el sentido de romper el protocolo, como puro juego, sin cualquiera sugerencia para que sean realmente ejecutadas. Los dibujos protocolarios son comprendidos como actos directivos (John Searle) cuyo propósito es intentar conducir al deseo para que alguien haga algo, o como proto-performances (Schechner) no que se refiere a lo que precede o potencia la acción. En la incapacidad (o la cobardía) de esas memorias se realizaren como performances, pero como dibujos, donde yo dibujo para no hacerlo, tenemos lo que John L. Austin define como lo performativo infeliz, o sea, cuando su objetivo no se cumple.

26 Investigación a ser realizada en el curso de Doctorado en Arte e Desenho, en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del Porto – Portugal, financiada con beca de estudios de la Fundación para la Ciência y Tecnología de Portugal.

Memoria y juego como potencial en los procesos creativos – La conducta restaurada

Las diferentes perspectivas sobre la memoria e y procesos de rememoración, tales como la fenomenológica, la psicológica, la fisiológica y la antropológica, presentan siempre dos sentidos – actualización y olvido. Estos sentidos constituyen una relación dual fundamental para la comprensión de la práctica artística. Su funcionamiento se encuentra en tres momentos: codificación, almacenamiento y evocación. Teóricos contemporáneos como Foster (2011), Baddeley (2011), Anderson (2011) y Eysenck (2011), pasaron a ver la memoria como un proceso selectivo e interpretativo. Más que un simples almacenamiento pasivo de informaciones, el proceso de evocación es activo y puede integrar una memoria a un pensamiento actual o a una otra memoria. La producción aquí analizada tiene sus orígenes conscientes en la memoria episódica y en la memoria autobiográfica – un caso particular de la memoria episódica que corresponde a la recordación de eventos de nuestra vida y informaciones auto-relacionadas que perpasan el ciclo de vida – y también en una memoria procesual: aquella que guarda las acciones físicas o motoras necesarias para hacer algo como andar de bicicleta o cepillar los dientes, por ejemplo.

Frederick Bartlett, en 1932, afirma que las personas recuerdan con base en emociones y características personales. Para él, la memoria detiene un “detalle excepcional” del evento y los otros recuerdos son elaboraciones que se refieren al evento original. Por lo tanto, la memoria es “reconstructiva” y no “reproductiva”, ella reconstruye con base en nuestros presupuestos personales, expectativas y “conjuntos mentales” ya existentes.

Sigmund Freud define un término conocido por *Nachträglichkeit* (‘retroactividad’ o ‘restrospectiva’), un proceso psíquico, donde una experiencia original es reconstituída, retranscrita o reorganizada en relación a las circunstancias en curso – no sólo para repetir la experiencia, sino para reunir un nuevo significado y doptálo de una eficacia psíquica que se perdió pela represión de la experiencia (apud GIBBONS, 2007, p. 15)

Desde el punto de vista operativo, esto proceso se asemeja a las conductas restauradas, propuestas por Richard Schechner, transversales a los procesos performativos: la “*conducta restaurada es un proceso manipulado como un realizador de cine manipula una película. Estas tiras de comportamientos (strips of behaviour) pueden ser reorganizadas y reconstruídas; son independientes de los sistemas causales*

(sociológicos, psicológicos, tecnológicos) que las originaran”. “Organizadas como proceso, utilizadas en el proceso de ensayo para producir un nuevo proceso, una performance, las tiras de comportamientos no son ellas mismas procesos, sino cosas, elementos, material”(1985, p. 35).

Los actos de recordar y actualizar las memorias en experimentaciones artísticas, independiente del medio, suponen conductas restauradas, procesos de collage de gestos, materiales, intenciones, contextos y procedimientos. Esta memoria procesual existe siempre en los actos de dibujo.

Al pensar el juego, Huizinga, en su libro *Homo Ludens* (1980) escribe que la palabra latina *ludus* (juego), derivada de la palabra *ludere*, tenía la significación de juegos infantiles de recreación y de las formas de representación, sino también tiene derivados como *alludo*, *colludo*, *iludo*, los cuales apuntan para la significación de *simulación* o de *ilusorio*²⁷.

Estos dibujos presentados tienen sus orígenes en memorias actualizadas en conductas restauradas, permeadas por el juego, y son constituidas como dibujos que se enuncian como acciones y/o son sustitutos de las acciones.

Y cuando nos falta coraje para hacer una acción? Yo dibujo!

Nuestras reflexiones dirijense a un grupo de trabajos que investigan cuestiones acerca de lo performativo en dibujo, en acciones presentes en la infancia, mediante la conducta restaurada actualizadas em procesos de creación. Dicho esto, tenemos la cuestión: cómo transformar un evento en un dibujo?

El acto performativo en el dibujo es definido como la citación e reiteración de actos fuertemente codificados por el punto de vista semiótico y social. Es un modelo de conducta apreendido inicialmente y que influencia el comportamiento actual, porque sus esquemas se almacenan en la memoria y son actualizados y aplicados a otros relacionamientos (cf. Grant e Crawley, 202, p. 6). Por lo tanto, tal como dice Almeida (2008), el acto performativo presupone “la conciencia de una duplicación, a través de la cual su experiencia es mentalmente comparada al recuerdo o idealización del modelo original de este mismo acto”.

En la acción performativa *Play with Bubbles* (2011 – Mostra *Micro-ondas Performa*

27 Contiene, de igual modo, la significación de no seriedad, base para el pensamiento de Kaprow sobre las relaciones entre arte y vida encontradas en su texto *La educación del des-artista*, donde el *no-arte*, al imitar la vida, no debe ser hecho con demasiada seriedad, pero con humor. Es decir, en el sentido de que, al hacer la vida nuevamente, que juegue con la misma.

– Aveiro - Portugal) tiene como origen la memoria de mi infancia donde jugaba con pompas de jabón con mis amigos en la calle de mi casa, y que la cantidad de borbuja que se explotaban en el coche de mi vecino dejaba marcas en la pintura y en los vidrios, dejándolo nervioso. A partir de eso, encontramos procesos de dibujo determinados por *transferências de uso* con otros dominios performativos, como la propia acción de hacer borbuja de jabón. Por *transferências de uso* comprendese mecanismos creativos y cognitivos mediante los cuales el dibujo presta o adopta padrones de otros procesos, sustituyéndolos en sus própios medios y soportes.



Figura 1 – *Play With Bubbles* – Aveiro, Portugal, 2011

En *Play with bubbles*, el acto de hacer borbuja es tomado como un acto de dibujo, donde se puso pigmentos coloridos junto al jabón, para que, cuando la borbuja se explota sobre el papel, deja su rastro, su marca, una impresión. Desta forma hay un registro de una acción colectiva efimera. Pero, a partir de esta acción performativa, volvemos a una relación más directa con la memoria original, donde llegamos a los dibujos protocolarios.

Con el objetivo de recordar un juego infantil, visto como una conducta restaurada asociada al dibujo en procesos artísticos, buscamos una reflexión sobre los dibujos procolarios, donde los actos performativos peligrosos, de má conducta o penosos, son dirigidos a la representación visual, como actos fingidos – cuyo objetivo no se cumple. Estos dibujos pretenden, a través de instrucciones, se presentar como juegos mentales que por veces se tratan de acciones exequibles o imposibles, pero tenemos la posibilidad de pensar e imaginar lo que es enunciado. Las memorias que son base de estos dibujos de auto-ficción, buscan comprender el dibujo como sustituto de la acción, es decir, hay una parte de mí que experimenta la acción a través del dibujo. Desta forma, el dibujo asume una función performativa, es experimentado como lugar e inscripción de una performance virtual.

Los dibujos protocolarios se refieren “*indistintamente a las instrucciones visuales*

que formalizan la ligación entre el artista y el practicante, a los modelos de una acción, al dibujo como catalizador de posibilidades, como estrategia psicológica en la manipulación de comportamientos, pero también a las descripciones del proceso de resolución creativa de un problema” (ALMEIDA, 2012).

El dibujo protocolario es aquél que anticipa, instiga o orienta una acción performativa, donde la relación entre la intención de actuar y los resultados de la acción es formalizada en cuanto imagen y acto de dibujo. Estos dibujos oscilan entre la condición de programa, de documento de acciones no realizadas y de vehículo de acciones sustitutas que no se quiere o no se puede ejecutar, pero son redireccionadas al papel.

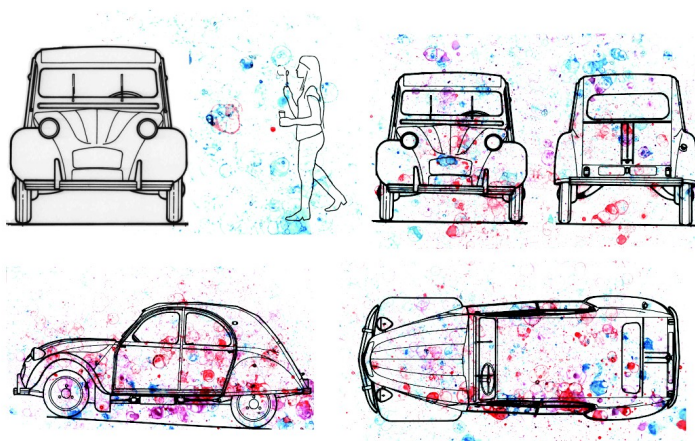


Figura 2 – *Proyecto de acción Play with Bubbles 2*, 2013

Estos dibujos son una forma de repetir la experiencia de la acción, o sea, “tornar los verbos visibles” (Edward Tufte). Son dibujos utilizados como documentos para reconstituir la acción, transformándolo en una espora de la memoria (cf. Phelan, 1996).

Estos trabajos son pensados como dibujos protocolarios en su dupla acepción de una instrucción para ser seguida a la letra, o en la de romper el protocolo, como un puro juego, sin cualquier obligación para que sean realmente ejecutadas (Mike Sperlinger). Los dibujos protocolarios son comprendidos como actos directivos (John Searle) cuyo propósito es intentar conducir al deseo para que alguien haga algo, o como proto-performances (Richard Schechner) no que se refiere a lo que antecede o potencia la acción. Dicho esto, tenemos estos dibujos como registros de actos públicos y como un grupo de indicaciones que preceden y activan estos actos, donde se define su carácter

proto-performativo. El dibujo es tenido como un dispositivo de simulación, de planificación o incitación de un acto performativo. Pero aquí, la acción prevista ya es un hecho consumado.

Otro proyecto creativo son los dibujos que remeten a acciones que son de mala conducta o peligrosas, nomeado *Proyectos de acciones*, tal como vemos en las figuras 3 y 4. El dibujo en la figura 3 es una forma de recordar una situación ocurrida en el colegio cuando tenía 11 años, donde cuando mi mejor amiga reía demasiado fuerte al mi lado, yo, en un acto impulsivo, lancé mi bolígrafo en su boca, molestándola. Mi amiga empezó a llorar e nosotros fuimos enviados a la directora del colegio y yo recibí una notificación de mala conducta. Aquí, lo que me encanta es la impulsividad del acto inconsecuente que se encuentra presente en mi infancia.



When you see a friend of yours laughing out with his or her mouth opened, throw a pen or any object inside it!

Figura 3 – *Proyecto de acción con bolígrafo*, 2013

Así como en la figura 3, tenemos otro dibujo que se refiere a una memoria de otra mala conducta ocurrida con mi mejor amigo del colegio, cuando tenía 9 años (figura 4). Yo, como en la acción anterior, miré mi amigo que estaba estudiando y, prontamente, lo empujé. Lo que se pasó a seguir fue lo mismo, nuevamente recibí otra carta de mala conducta del colegio.



In your classroom or at your workplace, push a friend who is sitting in a chair, but the chair must fall along with him!

Figura 4 – *Proyecto de acción con silla* – 2013.

Los dibujos que pertenecen a este proyecto son comprendidos como *actos fingidos*, o sea, actos generados por sustitución de otros actos que no se quiere o no se puede efectivamente realizarlos: “*acto fingido, en la acepción judicial de la palabra, se refiere a un acto simulado que oculta un acto real. Tratase, como su próprio nombre indica, de considerar la posibilidad del dibujo en servir de vehículo performativo que puede ser moldado, según una cualquiera definición de plasticidad, en otro acto performativo. Supone un “actuar como”, una transación entre campos del tejido performativo, en la cual una acción se lleva a cabo en los terminos y circunstancias de otra acción. El dibujo conviértese, así, en lugar de inscripción de una performance virtual, pero también en una práctica desviada*” (Almeida, 2008).

Estos dibujos, como proyectos de acciones performativas pueden ser una acción en potencia, puede tornar viable y creíble la realización daquilo que se piensa. Lo que se pretende es dejar una duda acerca de la acción, se fué realizada o no, sino también en el espectador cogitar la posibilidad de hacerla. Pueden también ser una instrucción que no se pretende concretizarse como un acontecimiento real, sino como un juego mental, donde hay la sobreposición del acto de percepción al acto de la ejecución. O sea, como que la persona que mira los dibujos, a través de la observación visual, tenga excitadas en su cuerpo las mismas áreas motoras usadas para ejecutar las acciones, como un contágio motor (Blakemor e Frith, 2005). Este proceso se refiere a una “*imitación interna de la acción, que desencadena una representación a partir de la cual los objetivos e intenciones se pueden inferir a partir de lo que nuestros objetivos y intenciones serian en las mismas circunstancias*” (Almeida, 2012).

Por fin, con estos proyectos de acciones que nos presentan una incapacidad (o la falta de coraje) dessas memorias se realizarem como performances, sino como dibujos (yo dibujo para no actuar), tenemos lo que John L. Austin define como lo performativo infeliz, o sea, cuando su objetivo no se cumple. El performativo es infeliz cuando hay la imposibilidad de se concretizaren como performances o porque el autor finge llevar a cabo una acción que no pretende realmente realizarla. Por lo tanto, estas acciones quedan en un lugar virtual, pues el dibujo nos permite esta condición de experimentar una acción sin el compromiso y el confrontamiento con las consecuencias de la misma y

queda como un ensayo.

Referencias bibliográficas

Almeida, Paulo Luís. (2008). *Actos fingidos: aspectos da dimensão performativa do desenho*. In: Ciclo Lições de Desenho – Espaços do Desenho, Lisboa.

----- (2012). *Desenho protocolar: inscrevendo a ação, a partir de Günter Brus*. In: “Atlas e vocabulário do desenho – Encontros I”. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Baddeley, Alan; Anderson, Michael C.; Eysenck, Michael W. (2011). *Memoria*. Porto Alegre: Artmed.

Blakemore, Sara-Jayne; Frith, Chris. (2005). *The role of motor contagion in the prediction of action*. In *Neuropsychologia*. 43, 2005, pp. 260-267.

Caillois, R. (1990). *Os jogos e os homens*. trad De J. G. Palha. Lisboa: Cotovila.

Duff, Leo. (2001). *Mapping and memory*. In: *Tracey Journal*. [Online]. Disponível: <<http://www.lboro.ac.uk/departments/sota/tracey/journal/mam1.html>>. [consulta: 03/03/2013].

Ellis, C. (2009). *The ethnographic I: A methodological novel about autoethnography*. Walnut Creek, CA: Altamira Press.

Foster, Jonathan K. (2011). *Memória*. Trad. Camila Werner. Porto Alegre: L&PM.

Gibbons, Joan. (2007). *Contemporary Art and Memory – images of recollection and remembrance*. London, New York: I.B. Tauris.

Huizinga, J. (1980). *Homo ludens*. Trad. De J.F. Monteiro. São Paulo: Perspectiva.

Pithouse, K., Mitchell, C., Moletsane, R. (eds.). (2009). *Making Connections: Self Study and Social Action*. New York: Peter Lang.

Riessman, Catherine Kohler. (2008). *Narrative Methods for the Human Sciences*. Thousand Oaks: Sage.

Schechner, Richard. (1985). *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

----- (2002). *Performance Studies: an Introduction*. New York and London: Roudledge.

----- 1988 [2003]. *Performance Theory*. New York and London:
Routledge.

Tufte, Edward R. (1997). *Explaining Magic – pictorial instructions and
disinformation Design*. In *Visual Explanations: Images and Quantities, Evidence and
Narrative*. Cheshire, Connecticut: Graphic Press, pp. 55-71.

Los efectos del lenguaje: la performatividad como acto ideológico y el arte como espacio normado.

Vesna Brzovic Gaete

Revista Segunda Cuadernos de Danza, Buenos Aires, Argentina

Núcleo de Investigación sobre Corporalidad y Artes Escénicas (N.I.C.E.), UAHC,

Santiago de Chile

Resumen

La presente ponencia se propone establecer un vínculo entre la noción de performatividad, el arte escénico y la corporalidad, tomando como bases la filosofía del lenguaje a partir de Ludwig Wittgenstein y John Austin, las investigaciones en género de Judith Butler y la noción de ideología desde Louis Althusser. Luego, se intenta discutir respecto de lo que la noción de performatividad podría aportar al arte escénico, ligando esta conceptualización con un carácter activo que daría lugar a nueva mirada respecto de las relaciones entre los distintos actores que componen el ejercicio del arte, incluyendo al espectador.

Su propuesta epistemológica se fundamenta en el lenguaje como dispositivo de experiencia, junto con la lógica interpretativa de la hermenéutica como su método y ejercicio, más la interpelación que el lenguaje realiza sobre los sujetos, noción impuesta por Louis Althusser.

En esta exposición ha sido posible dar cuenta que, entendiendo la identidad de los sujetos desde la performatividad, la ideología como Aparato posee un efecto soberano en la práctica artística y de sobre manera en el arte escénico; tanto como en lo cotidiano. Es así como la corporalidad formará parte de la identidad del artista y de la obra a partir de las agencias que arroja en un contexto determinado; y a partir de esta constatación, se reclama la posibilidad de crear una experiencia artística, una plataforma que tenga en consideración que los efectos del arte son mediados por Aparatos Ideológicos soberanos, y que ellos determinan de forma continua la identidad de los sujetos, tanto en su historicidad como en su práctica social y política; para así crear otros espacios y/

nuevas denominaciones dentro del arte y la prácticas sociales humanas.

Introducción

La práctica escénica es un dispositivo de enunciación interpelado por el lenguaje y por los Aparatos Ideológicos de Estado (Althusser, 1969). Este dispositivo está constituido por normas que se reproducen en el efecto soberano de la ideología sobre los sujetos y que se confirman gracias al poder performativo del lenguaje, un poder que refiere a la capacidad del lenguaje de construir al sujeto.

Podemos entender el concepto performatividad desde dos aristas, para así explicar su relación con la influencia del lenguaje con el sujeto. En primer lugar, entendemos la performatividad como un ejercicio, una acción realizada a partir de la emisión de un enunciado, más que un adjetivo o herramienta perteneciente al arte escénico. Su origen como denominación data de las investigaciones sobre filosofía del lenguaje de John Austin de mediados del siglo XX (1955). En ellas, el filósofo norteamericano, reflexiona en torno al lenguaje como dispositivo, como un canal de activación de situaciones, adelantándonos que ya no puede concebirse solo como un mero instrumento de comunicación y por lo mismo no debe estudiarse como tal. Austin entenderá la performatividad por enunciación con carácter productivo: el decir algo es hacerlo, al decir algo se está haciendo algo y el porque decimos algo hacemos algo (1955: 10). De esta manera el lenguaje no será solo un enlace descriptivo de la forma con la comprensión humana, sino que también tendrá implicancias materiales, convirtiéndose en un actor fundamental dentro de la concepción que los sujetos tienen respecto del mundo.

El poder de construcción del lenguaje se activa gracias a la cultura, que se halla regida por las convenciones, acuerdos comunes que poseemos y que se activan en cada contexto de relación (Austin, 1955).

Desde Wittgenstein, podemos decir que el significado de las palabras depende de su uso (1988), que siempre se encuentra contextualizado. Así, para que un acto de habla sea posible, sea afortunado, es decir, produzca los efectos que nombra, tendrán que cumplirse ciertas condiciones (Austin, 1955), las cuales son convenciones puestas en relación, reglas de uso. Por ejemplo, en un bautizo, es necesario que se encuentre un cura presente, que diga las palabras “yo te bautizo” en el momento en que se encuentra cerca de una niña o niño y le derrama agua en su frente. Así la niña o niño se encontrará bauti-

zado y este acto de habla puede darse como afortunado puesto que se cumplen las condiciones necesarias. Esto será un acto de habla performativo, puesto se está realizando un acto mediante palabras.

Estas condiciones que dan forma a los actos y ritos humanos, pueden variar por las culturas en las cuales se inserten, en tanto las convenciones también varían. El arte escénico, espacio perteneciente a esta cultura, posee sus propias condiciones: su parentesco, por ejemplo, con una sala en la cual llevarse a cabo, el citar a un horario determinado a la audiencia, las luces, que se encienden cuando la función comienza y el silencio por parte del público. Estas condiciones, como muchas otras que no han sido mencionadas, dan a entender a los participantes, la obra escénica como tal. Ahora, ¿Cómo es que, al plantear esta analogía conceptual, la obra escénica se convierte en enunciado performativo, y así entonces, produce los efectos que nombra?

Las condiciones son convenciones que hemos adoptado a lo largo del tiempo. Al modificarlas, la comprensión que el público tendrá de lo que se está llevando a cabo, se modifica también, es por esto que se hace tan delicada la relación entre una obra y la audiencia. El contexto sitúa la comprensión del lenguaje y los efectos que este tiene en una situación.

El segundo aspecto a considerar respecto del poder performativo del lenguaje, deberá entenderse desde los efectos de la ideología sobre los sujetos. Con Althusser, entendemos por ideología la transposición imaginaria que los sujetos realizan de sus condiciones reales de existencia (1969), que se evidencia en la interpelación que el lenguaje realiza sobre ellos. La ideología se ejercita como performatividad a través de la reiteración cotidiana: al ser nombrados por nuestro nombre, al ser llamados con un grito, se nos interpela. Como se desprende de lo anterior, una vez que se entra al lenguaje, que se responde a la interpelación, es cuando emerge el sujeto, atado al universo de las convenciones. Aquí, la performatividad del acto de habla está asegurada por los efectos que su repetición tendrán sobre la realidad, los que en definitiva configurarán la ideología.

El filósofo argeliano Louis Althusser (1969) llama Aparatos Ideológicos de Estado a los dispositivos que permiten la reiteración de una norma con el fin de asegurar la reproducción de las fuerzas de trabajo, desde la lucha de clases. Estos Aparatos ejercen un poder soberano en tanto la reiteración que los sujetos realizan del orden ideológico que

se propone. A su vez, el ejercicio continuo de repetición permite que el sistema económico se resignifique, siendo nuestras condiciones reales de existencia entendidas a partir de allí. Esto es, una estructura valórica que se reproduce en todo orden de Aparatos: la publicidad, las instituciones del conocimiento como universidades o colegios, la familia, la iglesia y un centro cultural, etc. La corporalidad en el arte, en todas sus manifestaciones disciplinares, no estará ajena a este ejercicio normativo, sobre todo en el ámbito académico, donde ejerce su influencia fuertemente sobre los métodos de investigación y creación artística.

Podremos considerar una relación estrecha entre lo cotidiano y el arte, de manera similar a como fue concebido desde inicios del siglo XX en las prácticas de performance, haciéndose patente también en la danza y el arte escénico en general, a fines de los sesenta y durante la década del setenta, donde la práctica era vista desde el mismo lente que las actividades cotidianas y su ejercicio podía ser realizado no solo por especialistas dedicados al tema.

Desde los años 80 hasta nuestros días, los contextos de enunciación espectacular atraviesan el arte, su inclusión en los medios masivos de comunicación y de alto alcance, posiciona al artista como figura; su identidad se conforma en mercancía a la cual tenemos acceso. Los medios masivos de comunicación y de alto alcance, funcionan como Aparatos Ideológicos que identifican, sitúan y transposicionan la identidad de un artista como bien asequible (en forma de imagen) para replicar en nuestros cuerpos. El centro de interés se encuentra también sobre las prácticas de estos títeres mediáticos y en los efectos que estas causan conllevan sus relaciones mutuas (las relaciones románticas, los pleitos, etc.), apareciendo la corporalidad como dispositivo. Y habiendo abandonado todo protagonismo el arte u oficio, en total atención sobre el sujeto y sus actividades, el resto de los mortales accedemos a la posibilidad de espectacularización de nuestra identidad gracias a la red (social) virtual. Tanto como respuesta a un fenómeno social, como tecnológico (y productivo), el ejercicio del espectáculo no sólo será de carácter artístico, sino también identitario y performativo. Al transposicionar la propia identidad, o bien, la identidad de un artista o personaje del espectáculo a través de una red social virtual, un medio como la televisión, o en la publicidad del espacio público, seleccionamos un aspecto de ese sujeto, enmarcándolo como una denominación que, en tanto reiteración, se transforma en una norma. Así toma forma el aspecto ideológico que impone el

ejercicio de espectacularización, y performativo, al producir los efectos que ese discurso nombra en nuestra identidad y así, en nuestra corporalidad.

Judith Butler (1997) encara este análisis desde la teoría queer, respecto de la denominación de sexo-género, reclamando la performatividad del género como ejercicio reiterativo de una norma que se constituye a partir de una construcción previa de orden ideológico, en la repetición de un discurso que produce los efectos que nombra sobre los sujetos y sus cuerpos, planteando esta denominación como un dictamen fundamentalmente cultural, no dado de antemano, ni menos aún previo al lenguaje. Destaca en su trabajo el modo de plantear la noción de lo natural, dada como un fundamento intransigente respecto de muchas de nuestras condiciones de existencia, usada en contextos cotidianos de comunicación, como en otros ilustrados. El poder soberano de esta noción promete a la humanidad una condición previa al lenguaje, como si este (el lenguaje) solo nombrara lo ya existente. Butler propone, a grandes rasgos, la pluralidad de determinaciones sexuales, en tanto identifica que estas interpelaciones disponen producir ideología, no representarla. Con esto, la ideología (tanto como el lenguaje) denota una capacidad de producir, más que de exponer mediante la descripción, una realidad posible. La ideología, tanto para Butler como para Althusser, no se identifica a partir de una línea de pensamiento o de ciertas tendencias valóricas y/o morales, dadas de una vez y para siempre, sino que es esta una condición dada en cada sujeto por su articulación con la sociedad y el lenguaje; agreguemos nosotros que ésta se encontrará siempre determinada por Aparatos normados. El proceso de construcción que el lenguaje realiza sobre los sujetos es constante y continuo, y por tanto, susceptible de sufrir modificaciones. Esto nos da un espacio de transformación social importante, pero será también la mayor fuente del poder del Aparato, la imposibilidad de identificar la fuente empírica del mismo.

La agencia en el cuerpo

La corporalidad no se encuentra ajena al lenguaje ni, por lo tanto, a la norma. No existe una condición natural en ningún movimiento o acción, puesto que su ejecución se remonta a un contexto: escénico, pedagógico o íntimo. Identificamos así, un Aparato que en tanto ideológico, reitera un discurso normado, un dispositivo que produce, no que representa un discurso. En la repetición, este discurso hace sus efectos en el movi-

miento de los sujetos, y por lo tanto en su carga simbólica y en el poder performativo de su experiencialidad, en contraste con la creencia de que el movimiento tiene un valor por sí mismo, ajeno a la comprensión lingüística, que el espectador debe sentir, más que entender.

Esto es lo que reconoceremos como agencia en la corporalidad escénica, respecto de la que resulta problemática no su cuestión de ser sino su reiteración. Agencia será un acto con consecuencias (Butler, 1997: 24) del cual se desprende el poder performativo del lenguaje no en la personificación que un cuerpo realiza respecto de otro, ni apropiación por parte del sujeto de determinado acto de habla (y/o espacio de identidad), sino en la posibilidad que tiene una enunciación de encarnar un discurso que produce los efectos que nombra. La agencia es un proceso productivo a partir del cual el artista dispone y es a la vez dispuesto por quienes sean los espectadores de su obra; el contenido de una enunciación (que sería el movimiento que este realiza por ejemplo), a su vez, indicará una referencia que porta un discurso previo.

Si el espectador conoce al artista ya sea de forma personal o a través de algún otro medio, reconocerá también una identidad en él, esa relación se encuentra activa, por tanto es productiva. El intérprete tiene la posibilidad de renunciar a la agencia al entregarse a ella en este carácter activo, denotando el espacio normado, pero también tiene la posibilidad de subvertir este espacio al utilizar el acto de habla como un método de recrear nuevos discursos, normas, o agencias.

Performatividad y experiencia

El espectador se relaciona generalmente con el entender la obra de arte, en tanto necesita traducir desde sus convenciones la obra que está visitando, para comprender su existencia en el mundo en ese momento. Un ejercicio ideológico que realizamos los sujetos día a día es el que se extrapola a la obra de arte. Las convenciones nutren las relaciones humanas en el momento en que emergen, y lo mismo sucede en la obra: hago caso a aquellos signos que me otorga, para lograr conformar una relación con ella.

El ejercicio performativo que puede producir una obra escénica tiene relación con esto, una obra nombra y/o declama un cierto estado de cosas. Sea a través del lenguaje, del movimiento, o de ambos, una obra está provista de signos que acusan convenciones, a pesar de ser o no esa su intención. Es por esto que el cuerpo del sujeto intérprete,

siempre será el sujeto normado e interpelado por el lenguaje y la ideología, cuando no esta en escena, cuando camina por la calle o compra un boleto de tren. Su identidad no está fuera la obra, y esto es algo a considerar para la creación de la misma: para su método, su puesta en escena, su narrativa, etc.: para todos aquellos factores que conforman la pieza. Si su intención es producir los efectos que su discurso nombra, esto será afortunado (Austin, 1955: 11) -y por lo tanto efectivo-, solo si las condiciones en que se lleva a cabo son adecuadas; y el hacerse cargo de estas condiciones es una tarea que el creador debe tomar acuciosamente, darse a entender o no, es tarea y responsabilidad, no como deber, sino como conocimiento de causa, del creador, no de la audiencia.

Ahora bien, propondremos aquí un dispositivo escénico que como analogía se acerca a esta condición. La obra escénica será una experiencia en torno a la cual la relación entre el artista y el espectador es fundamental. Las condiciones de entendimiento podrán amplificarse, o bien se adjudicarán solo a ese momento determinado, haciendo posible la comprensión gracias a que desde aquel momento particular de enunciación y desarrollo se derivan convenciones que se activan en esa relación comunicativa. Esta experiencia no será tan solo el producto de una necesidad asistencialista del creador, donde el arte se encuentra al servicio de las personas, sino que contará con el objetivo de producir los efectos que el discurso de la obra nombra, es decir, un ejercicio performativo de arte. Desde este punto de vista, es necesario considerar que esta enunciación se halla determinada por normas, y así constituirla a partir de la destrucción o confirmación de dichas normas, dependiendo de la obediencia que el artista tenga sobre los Aparatos Ideológicos de Estado. Aclaremos que lo que de performativo o performático tiene el arte, no está dado solo por su condición de escenificación, ni tampoco por pertenecer a la performance, sino por su condición de acto de habla y poder de enunciación. Así, la transformación que inauguramos nos permitirá recuperar o incrementar el potencial que el arte tiene y ha tenido históricamente sobre la sociedad, un espacio de enunciación que descoloca, denuncia y desestabiliza.

La experiencia de la obra instalará al artista por debajo de su propia identidad performativa, en tanto no será su condición de experto la que active una relación jerárquica de conocimientos o habilidades respecto del espectador: la experiencia invita a una relación horizontal desde un comienzo. Esto no quiere decir que la performatividad en la identidad de los sujetos se encuentra recluida de ese espacio; por el contrario, este dis-

positivo la considera en tanto tal, y la agencia se pone en evidencia como acto inaugural, comprometido con el acontecer y la relación, más que con la verdad del significado. La obra no esperará modificar el pensamiento, la percepción sensorial o la situación emocional del espectador, sino más bien proponer la modificación de sí misma dentro ese espacio temporal en el que se inaugura y desarrolla.

La experiencia es una enunciación de carácter performativo que posibilita una modificación de la norma gracias a que el contexto resguardará los significados emergidos. El espacio de la obra será evento de interpelación; aún si su enunciación performativa es desafortunada, no será falsa (Austin, 1955: 8) -igualmente significa y produce, a pesar de que no haga aquello que se propuso)- conformándose lo que Butler reconoce como propio del lenguaje: la ausencia de control, en tanto el sujeto y el lenguaje son agentes, no entidades (1997). El paradigma de la representación ha muerto, no podremos adjudicar la representación ni la presentación de algún concepto en la obra de arte, sino más bien, e inevitablemente, su producción.

Si el arte escénico se conforma con el intento de no responder a los efectos de la espectacularización en la materialidad de su obra, la práctica se estanca, puesto que estos efectos se encuentran inmersos dentro de sus condiciones de creación, escenificación y en la relación del arte como producto dentro del sistema económico capitalista. La falta de interpelaciones entre aquellos espacios de convención humana -el arte y el espectáculo- no le otorga una solución a lo que definimos como arte y mercado, puesto que el arte no pertenece de por sí al mercado ni se encuentra fuera de él, entendiendo que el lenguaje no puede nombrar algo que ya es, algo que lo antecede, sino que ambos espacios se producen y reproducen. Así, la manera mediante la cual el creador reproduce será ámbito de reflexión y de acción para poner en duda cualquier naturalidad en su discurso.

El cuerpo, que históricamente ha pertenecido a una ideología que además se reitera en lo cotidiano como la marca de una identidad, y en lo artístico como una marca estética y academicista, puede apropiarse de su enunciación performativa desde una pluralidad de sentidos, géneros, sexos e identidades que no nombrásemos. La performatividad del sujeto podría revelar un proceso de acción corporal que no alcanzase a ser normado, es decir, la experiencia humana será reacción -comprensión y acción (Rodríguez, 2011)-, dejando de lado la necesidad de definimos como sujetos, tendencias que crean fronteras de exclusión, de normalidad e identidad corporales ilusorias; para conquistar

un espacio humano de comunidad, ya sea a partir de la creación artística, o de las prácticas cotidianas, o bien, en otro espacio no nombrado que componga ambas experiencias.



Mesa *La performance y lo performativo* en el III ECART. Fotografía: Juan Trentin.

La indumentaria como lenguaje performativo

Alejandra Mizrahi

Facultad de Arquitectura y Urbanismo - Universidad Nacional de Tucumán

Resumen

Todo lo que existe sobre la faz de la tierra es susceptible de ser visto como un lenguaje, con una sintaxis, una semántica, una pragmática y una gramática. La indumentaria, como lenguaje que es, se conforma como un tipo de lengua que al ser enunciada -vestida- no sólo dice cosas sino que las hace. Si pensamos en este modo de hacer con el vestido, nos estamos remitiendo infaliblemente a la filosofía del lenguaje ordinario de John L. Austin y a la teoría del género performativo de Judith Butler, sobre las cuales me propongo a trabajar en este paper.

Partiendo de estas teorías, podríamos entender la indumentaria como un lenguaje performativo. Un lenguaje que no sólo enuncia ciertas cosas, habla, comunica, presenta unos códigos, como ya lo explicaba Eco; sino que hace cosas con todo esto: actúa. La indumentaria performativiza nuestros cuerpos, los hace actuar y contar cosas sobre nuestra identidad, nuestro entorno y las formas en las que nos relacionamos con este y los demás.

Para observar los modos en los que la indumentaria performativiza nuestros cuerpos, me remitiré a obras de algunos artistas en las cuales se puede observar este fenómeno de una manera mas radical. A partir de sus diversas construcciones visuales a través de la indumentaria, me acercaré a las prácticas performativas que ejercemos sobre nuestros cuerpos en la vida diaria.



La indumentaria como lenguaje performativo

Todo lo que existe sobre la faz de la tierra es susceptible de ser visto como un lenguaje, con una sintaxis, una semántica, una pragmática y una gramática. La indumentaria, como lenguaje que es, se conforma como un tipo de lengua que al ser enunciada -vestida- no sólo dice, sino que incluso hace cosas. Este modo de hacer con el vestido, remite infaliblemente a la filosofía del lenguaje ordinario de John L. Austin y a la teoría del género performativo de Judith Butler, sobre las cuales me propongo a trabajar en esta comunicación. La propuesta de considerar la indumentaria como un lenguaje performativo parte de la conjunción de las teorías anteriormente citadas y de la apertura comunicativa que se desprende de las fashion theories en los años '60, a partir de textos como El sistema de la moda de Roland Barthes, entre otros. Desde la aparición de este libro y otros más, se empieza a pensar en serio el ámbito de la moda y se abre la

posibilidad de reflexionar sobre el vestido como un medio a través del cual nos comunicamos. En este paper me interesa ir más allá de estas teorías que contemplan la moda y el vestir como comunicación, para ampliar esta concepción hacia una vertiente performativa: el vestido no sólo dice cosas, sino que cuando las dice, también las hace.

Las ideas de Austin sobre los realizativos o performativos no sólo se pusieron en práctica en el campo de la lingüística, sino que trascendieron el campo verbal para encarnarse en una serie de prácticas artísticas que dieron nombre a lo que Fisher-Lichte denominó performative turn. A partir de este giro se abre el espectro productivo para que surja la performance artística, y no sólo eso, sino que da cabida a medios anteriormente rechazados por el mundo del arte. Todo esto prepara el terreno para que hoy se pueda hablar de la indumentaria como lenguaje performativo.

Pensar en el hacer cosas con el vestido apunta a reflexionar sobre su performatividad, y es en la filosofía del lenguaje de Austin, más específicamente sus conferencias reunidas en el libro *Cómo hacer cosas con palabras*, en donde encuentro la base teórica de estas ideas. El libro consta de un compendio de conferencias pronunciadas por Austin en la Universidad de Harvard en el año '55. En ellas el autor explica la existencia de enunciados que al ser dichos se convierten en realizativos -neologismo derivado del inglés performative, to perform-. A lo largo de las doce conferencias, Austin explica que las oraciones o expresiones realizativas -performative utterances-, o estos, simplemente, realizativos, indican que emitir una expresión es realizar una acción; no un mero decir algo. Los ejemplos que el autor brinda son los siguientes: Si, Juro, lego mi reloj a mi hermano, te apuesto 100 pesos que mañana..., etc. Con estas frases hacemos más que decimos algo. Austin se refiere a esta doble acción decir/hacer de la siguiente manera: “Expresar las palabras es un episodio principal en la realización del acto (de apostar, bautizar, etc.) cuya realización es también la finalidad que persigue la expresión.” (Austin, 1982: 49) El autor, a partir de la conferencia número IV, comienza a distinguir entre realizativos y constatativos, entre hacer y decir cosas con palabras. Con ello reflexiona sobre ciertos enunciados que solamente constatan la realidad, mientras que existen otros que actúan en ella. De esta manera, en este hacer cosas con palabras, distingue los actos locucionarios -lo que decimos-, ilocucionarios -lo que hacemos cuando decimos- y los perlocucionarios -lo que provocamos cuando decimos-, que no son más que diferentes momentos de la

enunciación. Sin embargo, dejaré de lado ahora esta distinción ya que destinaré el esfuerzo a comprender la indumentaria como un modo de hacer cosas mediante su enunciación o su modo de vestirlas: cómo hacer cosas con la indumentaria. La indumentaria es comprendida aquí como un lenguaje performativo; un lenguaje que no sólo enuncia ciertas cosas -habla, comunica, presenta unos códigos- sino que hace cosas con todo esto: actúa.

Judith Butler parte de la filosofía de Austin, para referirse al género como un realizativo, o en sus palabras como performativo. Butler comprende al género desde su performatividad, como un proceso constante de realización. A su vez la autora, quien es la punta del iceberg en todo lo que se refiere a teorías feministas y a las más recientes teorías queer, confecciona su argumento en base a muchos de los enunciados presentes en una de las obras fundacionales del feminismo, a saber, *El segundo Sexo* de Simone de Beauvoir. El libro de Butler que reúne estas reflexiones se denomina *El Género en disputa. Feminismo y subversión de la identidad*, allí la autora comprende al discurso como un acto corporal con consecuencias lingüísticas específicas. Este acto corporal en la obra de Butler repercute especialmente en el género, y en el cómo se performativiza este a través de los actos del cuerpo. Con respecto a esa performatividad Butler afirma que: "...independientemente de la inmanejabilidad biológica que parezca tener el sexo, el género se construye culturalmente: por lo tanto, el género no es el resultado causal del sexo ni tampoco es aparentemente fijo como el sexo." (Butler, 2007:38) A través de este enunciado podemos observar como la autora expone el carácter procesual del género, subrayando la existencia de este a través de su performatividad.

Cuando Butler se refiere al género como constructo esta haciendo alusión a este proceso en constante acto y a la concepción de Beauvoir en cuanto a la mujer como una construcción, nunca como una esencia preexistente sino como un constante hacer. Beauvoir dice: "no se nace mujer: llega una a serlo" y "El cuerpo es una situación", enfatizando en estas sentencias el carácter procesual de la identidad. A partir de estas ideas, Butler destaca de la concepción de Beauvoir, el cuerpo femenino como la situación y el instrumento de libertad de las mujeres, no como una esencia definitoria limitante (Butler, 2007: 45). De modo que podemos entender aquí el género como un constante hacer, no como una esencia previa o un hecho marcado en el cuerpo -como es el sexo-, sino como una realización y una inscripción ininterrumpida desde el campo de

batalla, para decirlo con Barbara Kruger, que es nuestro cuerpo. Butler aclara en torno a la cuestión del género performativo lo siguiente: “La postura de que el género es performativo intentaba poner de manifiesto que lo que consideramos una esencia interna del género se construye a través de un conjunto sostenido de actos, postulados por medio de la estilización del cuerpo basada en el género” (Butler, 2007: 17). Aquí Butler nos da a entender el aspecto realizativo del género como un rasgo significativo de nuestra identidad; esta performatividad atañe a todos los aspectos identitarios, no sólo a los referidos al género. Butler cava mas hondo para señalar que lo que se realiza o acciona en el cuerpo, es el propio género nunca preexistente. En sus palabras: “...no hay una identidad de género detrás de las expresiones de género; esa identidad se constituye performativamente por las mismas expresiones...”(Butler, 2007: 58) A raíz de estas reflexiones se podría decir que la indumentaria formaría parte de estas expresiones del genero; vale decir que nuestras maneras de vestir expresan nuestro genero.

Ahora bien, al referirme al mundo de la indumentaria, diría que toda indumentaria es realizativa o performativa, no podríamos discernir entre realizativas y constatativas como hace Austin con los enunciados del lenguaje verbal, sino que todas las prendas performativizan al cuerpo. La indumentaria hace actuar y decir determinadas cosas a nuestros cuerpos, tanto sobre nuestra identidad como sobre el entorno en el que nos movemos y las formas en las que nos relacionamos. Esto es evidente en la importancia que tiene la indumentaria en los comportamientos sociales, ya que, como lo experimentamos diariamente, no nos vestimos de la misma forma para ir al gimnasio, a una fiesta o a un congreso. Esto hace que tampoco nos comportemos igual en ninguno de estos ámbitos. Por lo tanto, la diferenciación en los modos de vestir en un ambiente u otro provoca acciones, lecturas e interpretaciones distintas de nuestro cuerpo.

La encarnación de la identidad en las apariencias es siempre un tema de debate y de amplios desacuerdos. Sin embargo, la gran mayoría de las teorías de la moda entienden lo que llevamos puesto como el constructo de una identidad encarnada. Estos desacuerdos y malentendidos se producen generalmente debido a que en estas discusiones se contraponen dos conceptos de identidad completamente antagónicos. Por un lado, la identidad como una cualidad esencial, preexistente que responde a paradigma filosófico metafísico, y por el otro, la identidad como un proceso nunca

esencial sino en constante acto, respuesta de un paradigma post-metafísico. Pese a estas discusiones, no podemos evadir el hecho de que hay algo en nuestras apariencias que alude a nuestra identidad y que se encuentra en constante acto. Butler se refiere a esta identidad en términos de proyección, de modo que anticiparíamos un deseo identitario en nuestros modos de vestir; esto querría decir, de manera escueta, que proyectamos una identidad en nuestras apariencias. La autora encuentra el origen de su teoría de la performatividad de género en la lectura que realiza de la interpretación que hace Derrida de *Ante la ley* de Kafka. Allí Butler observa que quien espera a la ley frente a su puerta, le otorga cierta fuerza. La anticipación a la ley es la que la conforma como tal, por lo tanto, Butler piensa que tenemos una expectativa similar en cuanto al género.

La indumentaria convive con nosotros diariamente, hemos establecido con ella, a priori, unos códigos de convivencia y unos protocolos de uso. De esta manera, nos presentamos vestidos diariamente ante los otros. El mundo social en el que nos movemos es un mundo compuesto por cuerpos vestidos, los cuales configuran sus roles a través de estos, inscribiéndose estéticamente en el medio. Elegimos las formas, colores y texturas para estar en el mundo y presentarnos a los demás, creamos así nuestra fachada personal (Goffman, 1987:39) y dibujamos y anticipamos, por medio de la indumentaria, nuestra identidad. Mas allá de vestirnos con estas prendas, siempre vemos a los demás vestidos con ellas, por lo tanto esos otros son interpretados por nosotros, en primera instancia, a través de su indumentaria.

La medida en que una prenda performativiza nuestro cuerpo puede ser entendida desde la multiplicidad de tipologías vestimentarias, modas y modos de vestir que se sucedieron en la historia. El dandi podría ser visto aquí como un ejemplo extremo de esta performativización corporal a través del atavío. El dandi intenta anticipar una esencia y exponer su interior desde la apariencia, como si él mismo fuese su perfecta composición vestimentaria. Barthes dice respecto al dandi: “El dandismo es una ética y una técnica. La unión de una y otra es la que hace al dandi. La segunda es garante de la primera, una conducta física sirve de vía para el ejercicio de un pensamiento...” (Barthes, 2003:405) El dandi aspiraba a convertirse a sí mismo en un objeto estético, en una obra de arte. Barbey d'Aurevilly, en el siglo XIX, testimonia algo similar aludiendo al Beau Brummel: “A su manera era un gran artista. Lo que ocurría es que su arte no era nada especial, ni podía aprenderse en un tiempo dado. [...] Brummell gustaba por su

persona, al igual que otros gustan por sus obras.” (Barbey d’ Aurevilly, 1974:158) Por otra parte, Vivianne Loría destaca la performatividad del dandi en un artículo publicado en la revista *Lápiz* 197 -número dedicado al arte y la moda- denominado “Juegos de suplantación de la moda y el arte”: “El dandismo era una actividad performática, un verdadero arte de acción que asumía la realidad del mundo como un gran escenario dentro del cual se podía interpretar el papel de la belleza y la distinción gracias al traje y las maneras.” (Loría, 2003:30) El dandismo entonces, puede ser entendido como ese dar forma a una identidad a través de las apariencias. El caso del Beau Brummel, Baudelaire o Wilde son algunos ejemplos de esta naturaleza realizadora de la modernidad, de las posibilidades que esta ofrece para la creación del yo a través de las apariencias. El dandi se erige así como aquella figura del siglo XIX que nos enseñó a construir la identidad desde su aspecto performativo. No obstante, gracias a lo que se conoce como el período de democratización de la moda, esta posibilidad de construir identidad se ha individualizado. A partir de los '60 estas ideas que defienden el vestir como una enmarcación del yo y como una especie de metáfora visual para la identidad, cobran una dimensión masiva y cotidiana. Estas concepciones que se decantan por entender las maneras en las que nos vestimos como modeladoras de nuestras apariencias y así de nuestra forma social, se relacionan con la vertiente conceptual verbal de la palabra *fashion*. Esta sugiere entender la moda como un *to make* o dar forma. La palabra *fashion* tiene dos usos, uno es en su calidad de sustantivo, como una serie de cambios continuos que responde al modo que acostumbramos usarla, y otro en su acepción verbal. No me detendré aquí en una distinción exhaustiva, sólo me gustaría subrayar como en estos caso en los que nos referimos a la moda o a la vestimenta como constructora de identidad, nos referimos a un dar forma, o sea a la moda como verbo. Esta distinción se establecía claramente en el periodo renacentista y un libro que da cuenta de esto es *Renaissance clothing and the materials of memory*.

No hace falta irnos al dandismo del siglo XIX o al Renacimiento para observar que cada vez que nos vestimos performativizamos nuestra identidad a través del cuerpo. Nos presentamos en el mundo a través de una fachada personal la cual es construida para cada ocasión de un modo particular. Por ejemplo, un policía vestido como tal performativiza su cuerpo, su actitud, su identidad, para conformar el imaginario de una manera de ser y de un rol a cumplir en la sociedad. La imagen que nos da el policía

vestido con su uniforme no es la misma que tiene cuando llega a su casa y se lo quita. En esta medida es en la que nuestro cuerpo se performativiza a través de las prendas que viste.

La indumentaria entendida como un lenguaje performativo encuentra lugar para manifestarse privilegiadamente dentro de la esfera del arte contemporáneo. Es allí donde se trabaja desde la plena conciencia de los modos en los que la indumentaria confecciona nuestra identidad inscribiéndose en el cuerpo. Para observar esto me remitiré a obras de algunos artistas en las cuales se manifiesta este fenómeno de una manera radical. Entre ellos haré alusión a Marcel Duchamp, Claude Cahun, Cindy Sherman y Jana Sterbak. Pero antes de analizar sus obras, me parece pertinente señalar el giro performativo producido a partir de los años '60 en el mundo del arte, así como también la aparición de nuevos lenguajes que comenzaron a aflorar contemporáneamente. Si bien algunas de las obras que analizaré a continuación son anteriores a este periodo que señalo -Duchamp y Cahun-, es después de este cuando puede rescatarse su valor performativo.

La indumentaria se convierte en una práctica específica del arte contemporáneo gracias al proceso de absorción que realizó el mundo del arte de disciplinas externas a sus dominios a partir de algunas manifestaciones propias de las vanguardias históricas. No obstante, sin duda, lo que da lugar a este giro radical es la irrupción de lo que conocemos como Arte Conceptual y Conceptualismos en la esfera artística, a partir de los años setenta. Momento que se encuentra atravesado por lo que Lucy Lippard denominó como la desmaterialización del objeto artístico, hecho que implicó un cambio de paradigma en la producción y en la recepción de la obra de arte. A partir de aquí, se cuestiona la idea de arte, no en un sentido peyorativo, sino con la intención de ampliar sus horizontes. De modo que comienzan a ser cada vez más frecuentes las prácticas que no se limitan a un medio específico, sino que aparecen de diferentes formas dando prioridad al proceso de la obra, no ya a su resultado final. Esta desmaterialización es entendida como la desvalorización de los aspectos materiales de la obra, lo que produce la apertura a los más diversos medios antes vedados para la práctica artística. Por consiguiente, se introducen dentro del mundo del arte diversas prácticas que anteriormente fueron rechazadas, entre ellas el diseño gráfico, la peluquería, los medios de comunicación, la cocina, y lo que aquí nos atañe: la

indumentaria. A partir de este denominado performative turn y de la apertura de las fronteras del arte hacia los medios más inesperados, se nos invita a experimentar el arte de nuevas formas. Cada medio poseerá su especificidad, y esto es debido a la particularidad que cada uno ejerce, a priori, en la vida diaria.

La teórica y profesora de los Estudios Teatrales de la Universidad de Berlín, Erika Fischer-Lichte, escribió un iluminador libro sobre cuestiones de estética de la performance. El libro que se denomina *The transformative Power of Performance*, trata muchas cuestiones en torno a la aparición y a las características de lo performativo y detecta, algo que es muy importante para este trabajo: el paralelo origen de este giro con el nacimiento del término performativo propuesto por Austin en 1955. La autora identifica la noción de Austin como fundadora de este giro posterior. Este vuelco hacia la acción provoca unas prácticas que tienen como eje el cuerpo del artista, el cual se constituirá como medio y elemento expresivo desde el cual confeccionar nuevos discursos. Muchos artistas trabajan en esta línea desde los años '60, línea que se extiende a trabajos que no sólo producen desde el cuerpo, sino también desde sus envoltorios y relaciones con el contexto. A continuación me detendré en algunos artistas en cuyas obras la indumentaria performativiza particularmente el género, pero no sólo se detienen ahí.

La artista checa/canadiense Jana Sterbak tiene muchas obras en las que podemos vislumbrar lo anteriormente dicho; sin embargo, tomaremos aquí la pieza denominada "Inhabitation" (1983). "Inhabitation" es una prótesis corporal configurada por unos senos y una panza de mujer embarazada. Esta prótesis es colocada sobre un cuerpo masculino. El hombre viste esta prótesis y embaraza performativamente su cuerpo ante los demás. Sterbak pone aquí en tensión las categorías de género y el cuerpo sexuado, operando como un ejemplo acabado de la performativización de este a través de las prendas/prótesis.

Un ejemplo quizás extremo de esta performativización de la identidad a través de la indumentaria, podría ser Duchamp con su famoso personaje Rose Sélavy. La confección del alter ego duchampiano Rose Sélavy es un tema extenso y bastante estudiado en el mundo del arte, no obstante, aquí me dedicaré a su comprensión en los términos que me atañen. Este personaje emerge en 1921 a partir de las fotografías que toma de él/ella Man Ray. Es un personaje muy importante en la obra de Duchamp, ya

que el mismo lo hace aparecer en persona o en algún título o firma de sus obras. Pero lo que observamos en Rose Sélavy es en realidad un travestismo del artista hombre en una mujer, una proyección del lado femenino de Duchamp. Aquí podemos observar esta idea de anticipación de la identidad en las apariencias, sobre la que hacia referencia Butler más arriba.

El tema de la construcción de la identidad de género a través de la indumentaria en la historia del arte está muy extendido. Las cosas que hacemos con la ropa a través del tiempo van generando discursos determinados sobre nuestras identidades. El caso de las fotografías de Claude Cahun y Marcel Moore, es otro ejemplo sobre esta construcción de discurso a través de la indumentaria. En las fotografías aparece el cuerpo de Cahun como una plataforma de inscripción identitaria sobre las que se confeccionan discursos a través de la ropa y el maquillaje. Todas, o casi todas las fotografías de Cahun, pueden ser observadas bajo este paradigma: su cuerpo vestido de formas distintas hace cosas a partir del vestido. Pero, ¿qué cosas dice y hace? El cuerpo de la artista se nos presenta como un lugar discursivo que reflexiona sobre su propia naturaleza corporal y la de los modos de habitar el mundo. Se nos presenta como un hombre vistiendo traje y cabello corto, otras veces parece con un turbante, otras vestida de marinero o toda pintarrajeada como si fuese un Pierrot.

Por otra parte, la obra de Cindy Sherman puede ser abordada desde este paradigma. En toda su obra su cuerpo es el lugar donde y desde el cual se pronuncian y se conforman los sentidos. Modificando su vestimenta, sus actitudes corporales y sus decorados, Sherman nos traslada de una pintura renacentista a una fotografía de payaso de consultorio médico. Su cuerpo es el que performativiza sus múltiples identidades y es desde allí desde donde la artista hace cosas con la indumentaria. La artista se nos presenta como un muestrario identitario a través del cual construye su propia identidad proteica.

Para finalizar y a modo de conclusión, creería poder afirmar que en las obras de estos artistas la performatividad generada por la indumentaria sobre el cuerpo, se constituye de una manera rotunda. En nuestra experimentación con el vestir cotidiano esta performatividad se encuentra velada ya que la práctica es contextualizada y esto provoca muchas veces desconcierto. Sin embargo, es posible observar esto en las personas en cuya indumentaria se manifiesta un rol de manera clara; entiéndase por

estas a policías, bomberos, monjas y curas, entre otras. Sin embargo, mi foco de atención se centra en las practicas artísticas, ya que es allí donde las identidades son manipuladas desde su encarnación en las apariencias, concibiéndose como procesos o actos corporales que inscriben estéticamente al cuerpo en el medio.

La acción en situación de actuación

Karina Mauro
CONICET – UBA

Este trabajo se propone indagar en un aspecto básico del desempeño actoral: ¿cuál es el carácter de la acción realizada en el escenario? ¿Cuál es su relación con la acción realizada fuera del mismo y cuáles sus diferencias?

Dado el logocentrismo del teatro occidental, la Actuación ha reportado siempre un problema. El carácter acontecimental del desempeño actoral ha suscitado su necesaria subordinación a algún tipo de principio que lo torne previsible y controlable. Esta función ha recaído fundamentalmente en el principio de representación, es decir, en el sometimiento al texto dramático (volviéndose superlativa entonces la figura del autor), y muy posteriormente, en su representante escénico, el director.

Partiendo de esta disposición jerárquica del hecho teatral, la acción del actor se reduce a una ilustración de la acción narrativa provista por el texto. En este sentido, la acción en escena queda definida por una suerte de incompletitud o simulación que la distanciaría de la acción en la vida cotidiana. No obstante, y como veremos, este argumento resulta insostenible y no es aplicable a la totalidad de los casos, aspecto que lo vuelve inutilizable como fundamento de una definición de la acción escénica.

La hipótesis que proponemos es la de la inexistencia de características particulares e intrínsecas que distingan a la acción actoral (la acción efectuada por un actor en escena), de la acción cotidiana (la acción llevada adelante por un sujeto cualquiera fuera de la escena). Con el fin de argumentar esta afirmación, analizaremos las dificultades de la aplicación de la noción de representación a la acción actoral, indagaremos en la caracterización de lo teatral a partir de una dimensión de desdoblamiento, y una vez fundamentada la inexistencia de propiedades diferenciales de la acción actoral, postularemos que la particularidad de la misma radica en el posicionamiento del sujeto en una situación determinada (Merleau Ponty: 1975), a la que denominaremos y caracterizaremos como “situación de actuación”.

La subordinación de la Actuación al texto dramático se sostiene en la

preponderancia de la transitividad por sobre la reflexividad de la representación. Louis Marin (Chartier, 1996) distingue dos dimensiones de la noción de representación: la transitiva y la reflexiva. La representación de carácter transitivo constituye la sustitución de algo ausente por un objeto que ocupa su lugar. Por consiguiente, el objeto nuevo se vuelve transparente en favor de aquello que refiere, que se erige así como la justificación y legitimación de su existencia. El carácter reflexivo, en cambio, consiste en la autorrepresentación del nuevo objeto y en la mostración de su presencia. De este modo, el nuevo elemento se basta a sí mismo, sin necesidad de una justificación o legitimación externa. Si bien Marin estima que en toda representación, transitividad y reflexividad coexisten, la prioridad de la primera por sobre la segunda en el teatro occidental, le confiere a la acción en escena la función de sustituir a la acción narrativa cuyo agente es el personaje (Ricoeur: 2000).

Pero, ¿qué sucede cuando contrastamos este planteo con la acción realizada por un actor durante su Actuación? Pongamos por caso a un actor que camina en el escenario. Supuestamente, dicha caminata sustituiría a la caminata del personaje. En primer lugar, el texto dramático o la indicación escénica, de naturaleza lingüística, señalan mediante un concepto que el personaje “camina”. En los términos de la mimesis aristotélica, la composición de la trama permite configurar una serie de eventos y/o movimientos inconexos en una acción narrativa con coherencia, sentido, y principio, medio y fin, en este caso “caminar”, cuyo “quién” es el personaje. En segundo término, y sobre la base de dicho concepto, el actor realiza la acción y efectivamente camina. Ahora bien, ¿qué es lo que diferencia a esa caminata de otra efectuada por el sujeto en su vida cotidiana? ¿Por qué características intrínsecas a esa acción podemos afirmar que se trata de la sustitución o materialización de otra acción, ausente o irrealizada?

Consideremos un argumento tradicional: la acción escénica difiere de la real en el punto en que las motivaciones que la originan no son verdaderas²⁸. La acción no correspondería al actor porque se halla motivada en una idea que es anterior y exterior a la ejecución, por lo que la acción que se representa en escena es la traducción material de un contenido previo, no correspondiendo a la Actuación en sentido estricto. La idea posee además una jerarquía superior a su ejecución en una acción efectiva.

28 En este sentido, el desarrollo de metodologías de Actuación realistas buscarán reducir lo más posible este hiato, al proclamar que el actor debe hacer suyas las motivaciones del personaje, con el fin de que todo signo exterior tenga un correlato “interior”

Este argumento, eminentemente dualista, se halla aun hoy muy extendido en la práctica y en la teoría teatrales. Sin embargo, permanece sin explicar en el mismo, en qué aspectos inmanentes radica la diferencia entre las acciones realizadas a partir de una motivación real y las acciones que ilustran o materializan una idea aportada previamente. Esto es debido a que los motivos son imperceptibles en la acción²⁹, e incluso pueden permanecer indeterminados para el propio actor.

La teoría teatral contemporánea, cuyo cimiento se halla en la semiótica estructural, sostiene que la especificidad de lo teatral se funda en la Denegación. La función esencial de este concepto es la de producir el desdoblamiento del enunciado escénico. Así, todo aquello que se halle en escena se sustraerá de la realidad, al enunciarse como teatro.

No obstante, la Denegación es más compleja en el caso del actor, quien para ser percibido como personaje (Hamlet, quien muere trágicamente hacia el final de la obra) y no como persona (un sujeto que es asesinado en un instante impredecible), es necesario seguir viéndolo siempre como actor. Hamlet es el resultado de un desdoblamiento que nos indica que si bien el sujeto es real, lo que hace no lo es, dado que está actuando³⁰.

Revisemos este argumento. Para enunciar la especificidad de la acción actoral sobre la base de la Denegación, debemos precisar a qué acciones nos estamos refiriendo. De regreso a nuestro ejemplo, si un actor camina por el escenario, debemos reconocer que dicha caminata se ha hecho efectiva. Pero si un actor muere en escena, será necesario comprender que dicha muerte no ha sido tal. Nos encontramos entonces con la evidencia de que el concepto de Denegación así caracterizado, se manifiesta demasiado laxo o inexacto, dado que en toda Actuación habrá acciones que será necesario denegar (el actor no murió) y otras que no podrán *ni deberán* denegarse (el actor realmente anduvo por el escenario).

Con el objeto de precisar más exactamente la especificidad de lo teatral, han surgido en la última década otras explicaciones teóricas, que profundizan en la noción de teatralidad como mirada que desdobla. Oscar Cornago (2005) define a la teatralidad

29 De lo que se desprenden todos los malentendidos y las astucias en relación a la Actuación sincera o efectista, discusión de la que participa tanto la anécdota del Ion de Platón (1974); como la paradoja de Diderot (2001)

30 De esto deriva la idea de “espectador ingenuo”, que es aquél que no podría producir la Denegación, por cuanto confunde al nuevo objeto con el objeto invocado y cree que verdaderamente el actor murió (aspecto específico del teatro, del que están exentas otras artes).

como la cualidad que una mirada le otorga a una persona que se exhibe conciente de ser mirada, mientras está teniendo lugar un juego de engaño o fingimiento. Por lo tanto, se trataría de una acción que se exhibe como real, dado que posee todos sus atributos, pero que se denuncia como falsa. Dicha denuncia implica que el engaño o fingimiento sean visibles, porque sino, no habría teatralidad alguna.

Consideremos la acción narrativa “Laertes mata a Hamlet”. Mientras el actor realiza una serie de movimientos con la espada, Laertes asesina a Hamlet. Sabemos que hay algo allí que el actor no ha hecho: matar. Pero mediante la Denegación, vemos que sí lo ha hecho. No obstante, la mirada que desdobra esta acción, no lo hace viendo el producto y viendo también el fingimiento, tal como lo plantea Cornago. Por el contrario, el producto se ve, mientras el fingimiento *se conoce*. Y a tal punto el saber condiciona la percepción, que se deja de ver lo sucedido (una infinidad de movimientos, ritmos, gestos y formas, que exceden o no están contenidos en la acción narrativa “Laertes mata a Hamlet”), para ver lo que *se sabe* que sucedió, en definitiva, para ver lo que *debe* verse.

Lo que observamos una vez más, es que lo específico de la acción actoral deriva de la conceptualización de la misma, es decir, de su vínculo con el discurso que la delimita.

Josette Feral (2003), por su parte, propone que la teatralidad descansa sobre una mirada que postula y crea un espacio separado de lo cotidiano, produciendo una partición de la realidad. Se trataría de la generación de un tiempo suspendido y reversible, que se inscribe en lo que Feral denomina “ley de imposibilidad del no retorno”. Según esta perspectiva, la teatralidad radica en la generación de un marco que distingue un exterior cotidiano, donde las acciones son realizadas efectivamente y no pueden ser deshechas, de un interior en el que el tiempo es reversible, es decir, en el que las acciones tienen vuelta atrás. Esto puede suceder porque la acción actoral sea efectiva pero no tenga consecuencias en lo real o porque no se realice por completo.

La “ley de imposibilidad de no retorno” tiene un efecto retroactivo e indica: esto que hemos visto, no sucedió. Pero si bien podemos decir que mientras un personaje “entra a palacio”, el actor permanece tras bambalinas, con lo cual su acción de dirigirse a palacio no tiene consecuencia en lo real, la acción de “andar” sí la tiene, porque el actor efectivamente se ha desplazado, de modo que dicha caminata no puede “deshacerse”. El sentido atribuido a lo que sucede en escena (“lo que el actor está haciendo es para

señalar que Laertes mata a Hamlet”) es aquello que puede entenderse de la lectura del texto sin necesidad de la acción del actor. Sólo si nos limitamos a ver que Laertes mató a Hamlet, y dado que no lo mató, podemos decir que la acción puede “deshacerse”. Pero, ¿hemos visto eso realmente o le hemos atribuido ese sentido a lo que vimos, que es en sí mismo, otra cosa? Que Laertes mate a Hamlet es una acción que no ha sucedido jamás y que no podemos hallar en otro sitio más que en el texto dramático. Como resultado, la única acción que puede “deshacerse” es aquella que nunca ha ocurrido.

Desplazarse por el escenario es una acción completa y efectiva, matar, no. Pero, ¿acaso el teatro debe dividirse entre acciones completas e incompletas? Supongamos una obra realizada íntegramente con acciones efectivas que no refieren a otra cosa más que a sí mismas. ¿Podremos afirmar que no se trata de teatro sino de realidad? Tomemos un caso extremo como *Shoot*, performance realizada por Chris Burden en 1971, que consistió en un disparo al brazo del artista. La acción fue realizada efectivamente y ha sido completa, no hay retorno posible de ella, al punto que Burden debió ser hospitalizado. Sin embargo, lo perturbador de la experiencia es que ninguno de los asistentes creía que allí le estuvieran “haciendo daño” a alguien, aunque el disparo haya sido real. ¿Qué es aquello que “mediatizaba” dicha experiencia, al punto que los espectadores no impidiesen el disparo o huyeran por temor a ser agredidos? ¿Qué es lo que provocó que el sujeto que efectuó el disparo lo hiciera sin reservas y que Burden se sometiera a ello sin problemas? No se trata de un rasgo de la acción, por el cual ésta pueda ser considerada como no real o no efectiva. Tampoco hay algo en ella que pudiera considerarse representación de otra cosa ausente.

La constitución del hiato no consiste aquí en una acción remedada, defectuosa o incompleta, sino en el enunciado “esto es arte” esgrimido por Burden y compartido por los concurrentes, lo cual bastó para que todos justificaran y se justificaran a sí mismos el hecho, adoptando conductas que serían totalmente diferentes de no existir dicha declaración. Este enunciado no era un hecho contundente que partía de la naturaleza incontestable de la acción, dado que, si bien era compartido por los presentes, no lo era por otras personas³¹. La polémica que plantea la obra (y en la que se sustenta buena parte del arte conceptual contemporáneo), radica en el choque de fuerzas de enunciados disímiles, siendo siempre uno de ellos el enunciado “esto es arte”.

31 Esto se demuestra en el hecho de que la *performance* no fue comunicada a la policía, ante la cual se esgrimió una explicación falsa

El caso analizado demuestra que la diferencia entre balas reales o falsas es impertinente para hablar de representación / presentación o verdad / falsedad, dado que estos conceptos se hallan delimitados por la relación entre enunciados y no por el contenido de la acción en sí. Tampoco sería pertinente plantear entonces que es fuera del arte donde las cosas pueden simplemente “presentarse”, dado que las motivaciones supuestamente reales para llevar adelante una acción en la vida cotidiana y los medios por los cuales hacerlo, también dependen de la mediación del lenguaje. Por ejemplo, ¿el disparo hubiera sido una mera “presentación” si respondiera a motivos reales en lugar de artísticos? ¿Qué son los “motivos reales”? ¿Acaso no hay mediatización alguna en el hecho de que si alguien quiere hacerle daño a otra persona, sepa que, entre otras cosas, puede comprar un arma, cargarla, apuntar y tirar?³² Por lo tanto, todas las explicaciones son el resultado de la conceptualización de la acción realizada, la cual es cambiante, contingente y externa al acontecimiento en sí, características que no se diferencian de las de la acción en el ámbito cotidiano, que también debe ser conceptualizada para ser comprendida.

Estimamos por consiguiente, que lo teatral implica una dimensión de desdoblamiento, pero que es inadecuado establecer la misma sobre la base de la noción de representación transitiva, o en la distinción entre acción real y acción actoral. Consideramos, por el contrario, que no existen características intrínsecas que permitan una diferenciación entre ambas, dado que tanto las acciones de la vida cotidiana como las actorales, dependen de la mediación de una instancia externa que permite conceptualizarlas como tales: el lenguaje. Afirmamos entonces, que la acción actoral no difiere de la acción real.

¿Cuál es entonces la especificidad de la acción actoral?

Consideramos que se trata de la acción de un sujeto que se halla posicionado en un contexto determinado por el lenguaje, al que denominaremos “situación de actuación”. Se trata de la circunscripción de una situación espacio temporal en la que el sujeto, en tanto ser encarnado, se posiciona para llevar adelante dicho accionar ante la mirada de otro sujeto.

En su *Fenomenología de la Percepción*, Maurice Merleau Ponty (1975) define al

32 Aun si planteásemos la “ausencia de motivos” en la realidad, siempre puede apelarse al último sentido posible para suplir dicha falta, la “locura”

sujeto en tanto situado. Para el autor, el sujeto “es” su cuerpo, en tanto límite que da lugar, y en consecuencia, que coloca en situación. Sólo como situado, es decir en relación con un mundo que no se posee como totalidad cognoscible sino como contexto para una posición determinada y parcial, el sujeto es del mundo, posee un mundo, se da un mundo.

Esta concepción del sujeto imposibilita pensar a la acción como ejecución de una idea previa o externa. No es pensable entonces una acción emprendida desde una separación o suspensión del medio contextual para responder exclusivamente a imperativos conceptuales, es decir, no es posible para el sujeto accionar sin estar situado. Los movimientos y las acciones se experimentan como resultado de la situación, no son necesariamente precedidos ni acompañados por ideas o pensamientos y es por ello posible afirmar que la motricidad posee ya el poder de dar sentido. Cada movimiento tiene lugar en un medio contextual que es determinado por el movimiento mismo, dado que encierra ya una referencia al mundo, pero no como representación, sino como medio hacia el que el sujeto se proyecta. Mover el cuerpo es apuntar hacia dicho medio, responder al mismo, por lo que no puede concebirse un movimiento que sea primero representado y luego meramente ejecutado.

Donde la concepción dualista del sujeto propone una comprensión intelectual previa traducida posteriormente en movimientos adecuados (intervalo menos pronunciado en una acción real, pero acentuado en la ficción), la fenomenología plantea a cualquier acción desde la estricta vinculación del sujeto con la situación en la que se halla posicionado. El cuerpo que ejecuta un movimiento en una situación no real, hace un movimiento que se convierte en su fin, por lo que logra romper su inserción en el mundo dado y dibujar en torno a sí una situación ficticia. Si bien desarrolla su propio fondo o contexto, dicho movimiento no posee menos realidad, o una ejecución imperfecta o incompleta respecto de un movimiento situado en otro contexto. Representar un papel es, para Merleau Ponty, situarse en una situación imaginaria, deleitarse con el cambio de medio contextual, ponerse en situación.

Por consiguiente, definimos a la situación en la que el sujeto se halla posicionado y a partir de la cual acciona actoralmente como “situación de actuación”. La misma es una situación imaginaria en la que las acciones ejecutadas son reales.

No obstante, esta definición de situación como interrupción en un continuo, es

aplicable tanto al ámbito de lo cotidiano como a aquello que difiere del mismo por su virtualidad. ¿Qué es lo que distingue a la situación de actuación de otra situación cualquiera?

Postulamos que lo que distingue a la situación de actuación, es que las acciones realizadas por el sujeto posicionado en la misma son idénticas a una acción cotidiana, pero no tienen otra función ni motivación que producirse ante la mirada de otro sujeto. Se trata de una situación en la que la acción del sujeto carece, no de efectividad en su realización, sino de otra utilidad o función que su sola realización ante otro. Consecuentemente, ni el sentido, ni el referente representados sostienen a la acción actoral en tanto justificación por los resultados didácticos, éticos o morales de la misma. Como corolario, agregaremos que en la situación de actuación es necesaria la participación de dos sujetos, aquel que acciona y aquel que observa dicho accionar.

Conclusiones

En el presente trabajo hemos argumentado que la acción actoral no difiere de la acción cotidiana. En contraposición a la acción narrativa (enunciada en el texto dramático), que presupone orden y coherencia, la delimitación de principio, medio y fin, la posibilidad de ser concebida, enunciada, pensada, planificada, y de entenderla y abarcarla intelectualmente (Ricoeur: 2000), la acción del actor en escena es lanzada y no terminada. Es un acontecimiento y su supeditación al esquema de la acción a representar, no lo contiene.

Al igual que en lo cotidiano, la acción en escena implica devenir. Hay por lo tanto, un riesgo inherente a la acción actoral. Dicho riesgo implica exactamente lo contrario a lo propuesto por la “ley de imposibilidad de no retorno”, es decir, establece la posibilidad siempre latente de que algo realmente “suceda”. Como toda acción, se trata de un presente vivo, activo, operante, que replica al presente visto, considerado, contemplado y reflexionado (Ricoeur: 2000). Se desarrolla en el instante, es decir, se da en tanto irrupción y ruptura.

En tanto realizada por un sujeto, la acción del actor, al igual que la acción cotidiana, no puede sustraerse del aquí y ahora, del instante en el que irrumpe, en el que se produce. Por lo tanto, para comprender la acción del actor ha sido necesario desentrañar, en primer lugar, las condiciones de su acción en escena en tanto sujeto, para lo cual

hemos propuesto la noción de “situación de actuación”.

La consideración del accionar en escena, objeto del presente trabajo, no sólo supone la adjudicación de un papel prioritario del actor en el hecho teatral, sino que procura considerar a la Actuación como una obra de arte atribuible a un sujeto. De las definiciones propuestas, surge la especificidad de la Actuación en tanto obra de arte. Mientras en otras disciplinas, la acción artística produce un objeto tangible cuya contemplación posterior por parte de un espectador no es imprescindible para la definición de la obra de arte como tal, la acción actoral es soportada por su sola ejecución, por lo que el único fundamento que la justifica es el ser mirada o contemplada. Sin embargo, no obstante compartir esta característica con las otras artes denominadas “interpretativas” (como la danza, la ejecución instrumental o el canto), la diferencia de la Actuación radica en que en el caso de la acción actoral, la misma no difiere de la acción cotidiana.

El sentido o referente a representar o interpretar no origina la acción ni posiciona al sujeto en la situación de actuación. La acción actoral implica un posicionamiento contingente en un contexto que no es estático, dado que el actor no sólo tiene como premisa la representación de un personaje, sino que se halla directamente afectado por todas las eventualidades que se presenten en la situación espacio-temporal en la que se desarrolla la Actuación, ante las cuales deberá reaccionar. Esto hace que en la situación de actuación, como en toda situación, la acción no pueda ser predecible, por lo que sólo puede tener significado cuando ha concluido. El personaje sólo da cuenta de aquello que debe ser visto y comprendido por el espectador. No obstante, el actor participa también de los procedimientos teatrales ocultos para el mismo (los ensayos, las pautas del director, lo que sucede detrás de escena, la maquinaria, los técnicos, etc.).

Consideramos, por lo tanto, que la acción actoral no es el resultado de la sustitución o representación de algo previo, sino el origen de la Actuación como fenómeno específico. Es el sujeto el que dota de configuración efectiva a la obra a través de su accionar, del cual emanan todos los sentidos a percibir. De no ser por la Actuación, la acción a representar no podría ser invocada o reconocida. Lo único presente en el acontecimiento escénico es la acción del actor, por lo que el personaje no tiene otra existencia en esa situación espacio-temporal que la emanada de aquélla. Esta constatación desestabiliza la pertinencia de la noción de personaje fundamento de la

Actuación, en el pasaje del texto dramático al acontecimiento escénico. Por el contrario, es el accionar del actor en situación de actuación lo que establece la posibilidad de una representación de carácter transitivo. La acción actoral posee un carácter performativo merced al cual la ausencia evocada (la acción narrativa y su “quién”, el personaje) acontecen como su *efecto* y no como su *causa*. La ausencia evocada por la representación transitiva, no sería entonces sustituida, sino *construida* por la acción actoral. Por consiguiente, es merced a la Actuación que puede establecerse el sentido y el referente en el teatro, dado que en ausencia de aquella, éstos permanecerían informados y no tendrían existencia “teatral” (más allá de su existencia literaria).

BIBLIOGRAFÍA

- Chartier, R., 1996. *Escribir las prácticas. Foucault, De Certeau, Marin*, Bs As, Manantial.
- Cornago, O, 2005. “¿Qué es la teatralidad?”, en *Telón de Fondo*, Año 1, Nro. 1, Bs As: UBA
- De Toro, F., 1987. “¿Teatralidad o teatralidades?”, en *Espacio*, Año II, Nro. 3, Bs As: Fundart
- Descartes, R. 1959 (1641). *Meditaciones metafísicas*, Buenos Aires: Aguilar.
- Diderot, D., 2001 (1773) *La paradoja del comediante*, Veracruz: Ed. Gobierno de Veracruz
- Feral, J., 2003. *Acerca de la teatralidad*, Bs As: Nueva Generación
- Mauro, K., 2010. *La Técnica de Actuación en Buenos Aires. Elementos para un Modelo de Análisis de la Actuación Teatral a partir del caso porteño*, Tesis de Doctorado, inédita.
- Merleau Ponty, M., 1975. *Fenomenología de la percepción*, Barcelona: Península
- Platón, 1974. *Ion*, Bs As: Eudeba
- Ricoeur, P., 2000. *Del texto a la acción*, Bs. As.: Fondo de Cultura Económica

CONSTRUCCIONES DE LO SOCIAL EN EL ARTE

De los bordes a los abismos en el contexto posmoderno de las artes del movimiento. ¿Una aproximación entre danza y vida?

Roberto Ariel Tamburrini y Carolina Fontenla
Departamento de Artes del Movimiento del IUNA

La propuesta consiste en exponer, reflexionar y debatir acerca de la inquietud que surge en la escena de las artes del movimiento dentro del contexto posmoderno, especialmente en relación al cuerpo y sus vínculos, cuando nos cuestionamos el paso de los *bordes* a los *abismos* en las artes de movimiento de carácter escénico, como una posible estrategia de aproximación entre *danza* y *vida*. Para ello nos proponemos como objetivo charlar acerca de las experiencias, conceptualizaciones y conclusiones entre el cruce y tensiones de dos proyectos sucesivos que consideraremos metodológicamente como unidades de análisis disparadoras. La charla expositiva alternará dos ópticas La visión del director Roberto Ariel Tamburrini enriquecida por los criterios Carolina Fontenla, intérprete del proyecto.

El primero de ellos se trata de la Tesina de Graduación del director, perteneciente a la Licenciatura en Composición Coreográfica con mención en Expresión Corporal del Departamento de Artes del Movimiento del IUNA. La misma consiste en la obra escénica *en3 (cuerpobra)*, acompañada de su respectivo marco teórico cuyo tema es *Metodología para la composición escénica en Expresión Corporal dentro del contexto posmoderno*. En la misma se cita la noción de *bordes* como aquellas zonas fronterizas en la acción escénica de danza en este caso.

Como segunda unidad de análisis se considerará la experiencia actual con el *grupo danzabismal*. Constituido por 15 integrantes, el mismo se instala en el campo de la interacción social, ensayando y produciendo en lugares públicos, como plazas, parques, eventos, museos, calles, etc. con carácter de intervenciones performáticas. Aquí pasamos de los *bordes* anteriores a lo que ahora denominamos *abismos*.

Ambos se desarrollan a partir del abordaje del contexto posmoderno de Esther Díaz, las nociones de Friedrich Nietzsche acerca de la voluntad de poder y las nuevas concepciones del cuerpo que plantea Burt Ramsay.

Desde este salto de los *bordes* a los *abismos* entre una y otra unidad de análisis, propondremos afirmaciones activando la reflexión y estimulando preguntas emergentes referidas las posibilidades de aproximación entre *danza* y *vida*.

Contextualización

Ambas experiencias escénicas contempladas, la obra *en3 (cuerpobra)* y las intervenciones performáticas del grupo *danzabismal*, surgen en sus respectivos momentos como inquietudes personales dentro de la escena contemporánea de la danza. ¿Qué lugar ocupan el cuerpo y el movimiento en este ámbito? ¿Cuáles son las fronteras? ¿Es posible caminar sobre ellas o será necesario atravesarlas? Para responder a estos cuestionamientos, en primer lugar se hizo necesario entender las características contextuales, las dificultades y posibilidades que este entorno contemporáneo ofrece. Por esta razón, antes de llegar a las conceptualizaciones planteadas, expondremos el encuadre de dicha escena dentro del denominado contexto artístico posmoderno, alineándonos con las consideraciones de Esther Díaz al respecto, rescatando la noción de *posestética*:

“Denomino posestética a la actividad artístico-cultural que se define con posterioridad a lo moderna. (...) La modernidad era dialéctica, la posmodernidad es tensional.”³³

Como vemos, ya no se establecen vínculos dialécticos entre las partes sino que, dada la complejidad que implica lo múltiple en los nuevos contextos, este período se caracteriza por la convivencia tensional.

“Existe una pérdida de límites entre la obra y el entorno. (...) La deconstrucción no pretende destruir las categorías culturales ni la tradición. Intenta, en cambio, señalar y flexibilizar los límites del sistema. Denunciar, por ejemplo, las escandalosas grietas de los discursos considerados serios.”³⁴

Aplicado a la experiencia artística de carácter escénico, como es nuestro caso, se presentan nuevas posibilidades de permeabilidad entre la obra y su entorno. Las convenciones escénicas tradicionales son puestas en cuestión y con ello los discursos sólidos, mientras que los límites se vuelven flexibles. La información ya no se instala

33 Díaz, Esther (1999) *Posmodernidad*. Argentina. Editorial Biblos

34 Díaz, Esther (1999) *Posmodernidad*. Argentina. Editorial Biblos

como fundamento, sino se filtra por las grietas de la incongruencia discursiva de la lógica cronológica. Ahora todo sentido se construye inseparable de su contexto y la resignificación es una posibilidad creativa más. La nueva concepción de obra hace difusos los bordes y emergen múltiples zonas fronterizas dentro de la misma.

Friedrich Nietzsche

Si este contexto posmoderno nos instala en los *bordes*, las concepciones nietzscheanas nos presentarán los *abismos*. La citada Esther Díaz dice al referirse a los nuevos pensadores:

“Todos ellos, en mayor o menor medida, adhieren al pensamiento de Nietzsche, quien, al impugnar el concepto tradicional de la historia, invirtió la visión platónica del devenir humano. En la concepción nietzscheana no hay cabida para el desarrollo de una idea trascendente que guíe ahistóricamente a la historia, ni para procesos que provengan de una finalidad transmundana. Es decir, necesaria, forzosa. La historia es estrategia y azar. Poder y casualidad.”

En Friedrich Nietzsche es necesario comprender el contexto del siglo XIX y la influencia del romanticismo en el autor, en tanto éste resulta una reacción frente a la Ilustración y sus ideales, oponiéndose a los mismos por la defensa de lo irracional como vía de acceso a la realidad. Así, Esther Díaz ubica a Nietzsche como una bisagra entre el caduco y el nuevo pensamiento, en tanto este el mismo se enfrenta al modelo tradicional de historia. Dicho modelo de concepción platónica posee una característica lineal y cronológica, cuya dirección y sentido son guiados por ideas trascendentes que definen el devenir de la humanidad. Esto implica una construcción de la historia a partir de fundamentos que, como tales, a los sumo pueden entrar en una relación antagónica de carácter dialéctico, no pudiendo escapar de este modo al determinismo y a ese sentido único. Para Nietzsche la historia es más compleja. Las partes, eventos, protagonistas y circunstancias son puestas en relación azarosa. Pero este caos abismático, múltiple de casualidades obliga a generar estrategias de construcción escénicas en nuestro caso ¿Y qué es lo que según él mueve y da sentido a dichas estrategias? La voluntad de poder. Una voluntad sin lógica representacional, donde se originan todos los fenómenos de la naturaleza y humanos a la que le suma la idea de que esta voluntad lucha por el poder. Ya no un poder absoluto, estático, que establece una matriz piramidal; sino un poder

dinámico, en constante movimiento, donde las partes enunciadas entran en tensión y delinean un devenir plural, incierto pero real, impredecible pero concreto.

Nueva concepción del cuerpo

Dentro de este encuadre contextual desarrollado y las ideas de Friedrich Nietzsche, consideramos que en la danza se torna necesario también crear una nueva concepción del cuerpo en movimiento. Un cuerpo que experimenta y que cobra sentido en relación a su contexto. Por lo cual, alineándonos en este contexto como posmoderno con sus características correspondientes, nos parece pertinente y acertado considerar las ideas de Burt Ramsay referidas a las innovaciones en danza y a las flamantes concepciones corporales.

Desde su análisis, los mismos fueron propicios para la elaboración de nuevos tipos de material en movimiento a través de presencias performáticas más espontáneas. También se condujo a la creación de trabajos desafiantes de las ideas convencionales acerca del cuerpo, proponiendo lo que se definió como ‘experiencia encarnada’ (embodied).

“Mediante el rechazo de someterse a las expectativas estéticas normativas, estos cuerpos sin reglas de los bailarines europeos y norteamericanos estaban creando un contexto en donde la experiencia encarnada (embodied) pudiera transformarse en el lugar de la resistencia contra las ideologías normativas muy lejos de afirmarlas.”³⁵

Confirmamos así que danza no está ajena a las nuevas concepciones del mundo posmoderno. El enfrentamiento con las normas rígidas y establecidas y la permeabilidad entre el cuerpo y su contexto se oponen a un cuerpo analítico. El cuerpo dentro de la danza debe ser ahora experimentado ya no dentro de parámetros espaciales cartesianos como marco contextual, sino encarnados en dicha experiencia, la cual establece nuevas y complejas conexiones entre estos cuerpos y su entorno, con sus consecuentes posibilidades y desafíos. El resultado de esta bisagra histórica, es lo que se ha denominado poshistoria en danza:

“Por ende, el inicio de una poshistoria correspondería al momento en que se desvanecen los paradigmas establecidos, con una danza emancipada (...), la poshistoria comenzaría con la aparición de una danza que va más allá de una narrativa histórica y su

35 Ramsay, Burt. (2006) *Judson Dance Theater. Performative traces*. Routledge, London and Nueva York. Traducción: Susana Tambutti.

signo manifiesto sería que tanto artistas como espectadores quedarían desamparados ante la disolución de los parámetros más transitados para acceder a un juicio de valoración.”³⁶

Pero este desamparo, lejos de paralizarnos, resultó un estímulo para buscar dispositivos empíricos y nuevas conceptualizaciones para la escena de la danza. Aquí entonces es donde nace la primera unidad de análisis, la cual trae sin que lo sepamos el germen subyacente de la segunda planteada en esta exposición.

en3 (cuerpobra)



<http://en3cuerpobra.blogspot.com.ar/>



en3 (cuerpobra) es ante todo una obra íntima, instalada sobre los **bordes** de la convención. Se caracteriza por la convivencia del lenguaje de movimiento junto a otros lenguajes artísticos, buscando activar la percepción de los espectadores a través de una propuesta sorpresiva, que los estimule a cuestionarse constantemente acerca del sentido de lo que estén percibiendo en escena. Los movimientos que alternan lo estilizado y lo cotidiano, la voz hablada o cantada, el estilo claroscuro de la iluminación y la diversidad

³⁶ Tambutti, Susana (2009) *Inicio de una Poshistoria. Judson Dance Theater: 1962-1966 la Época de Oro*. Teórico de Historia General de la Danza

musical, las tensiones dramáticas y las situaciones tratadas con humor, entre otros, parodian progresivamente las instancias de una producción escénica. La obra pretende plantear una lógica diferente entre público, intérpretes y director, poniendo en cuestión al evidenciar las relaciones de poder implícitas de la escena de danza tradicional. Esto sugiere a los espectadores entregarse a otra actitud de interpretación estética, menos prejuiciosa y más espontánea.

A partir de esta experiencia, dada la multiplicidad de factores en tensión dentro de la obra, es cuando llegamos a los **bordes**, como aquellas zonas fronterizas entre lenguajes, entre los artistas y el público, entre la obra y su contexto, etc. Por ello surge el concepto *cuerpobra*, concibiendo a la obra como un cuerpo que se construye pero asimismo se devela con voluntad propia. Estos **bordes** implican un continuo tránsito por zonas límites, un tránsito fino, a veces permeable, una cornisa donde se tocan y articulan elementos diversos en convivencia tensional. El sentido no se ubica en cada una de las partes, sino **entre** las partes constituyentes, una zona delgada, sinuosa y móvil, el **borde**.

Habiendo entonces en esta obra alcanzado y transitado esos bordes, surgió una pregunta superadora: ¿Qué hay más allá de los **bordes**? La respuesta merecía asimismo de un proyecto superador, que genere a la vez una continuidad en la exploración y una discontinuidad conceptual. Este es el origen de la creación del *grupo danzabismal*.

Grupo danzabismal



<http://grupodanzabismal.blogspot.com.ar/>

¿Qué hay más allá de los **bordes**? Retomando a Friedrich Nietzsche afirmamos: Hay **abismos**

“Yo amo a quienes no saben vivir de otro modo que hundiéndose en su ocaso, pues ellos son los que pasan al otro lado.”³⁷

El *grupo danzabismal* comienza como una empresa riesgosa, una aventura sin destino de llegada pero con la intuición de poder lograr una propuesta concreta en el campo de la danza escénica contemporánea. La pregunta ahora es: ¿Qué son los **abismos**? Pero dar una respuesta a la misma implicaría una contradicción, dado que entendemos que lo abismal se constituye en la experiencia dinámica, ante la ausencia de fundamentos, en un juego azaroso entre la casualidad y el poder poniendo en cuestión la distancia entre **danza y vida**.

“Si pensamos este momento como el que demarca el ‘fin de la historia de la danza’ estaremos también pensando en el nacimiento de un nuevo punto cero ‘anárquico’, una especie de principio sin principio orientador, a partir del cual se generaron nuevos niveles de significación estética que redimensionaron y dieron nueva vida a las estructuras compositivas e interpretativas de este arte.”³⁸

La modalidad de intervención performática en sus diversos formatos que escogimos para abordar la escena con este grupo implica nuevos dispositivos, menor control pero mayor atención escénica, un voluptuoso estado de alerta sensorial y kinético que ahora hace difusa toda frontera, toda clasificación. La relación con el público también es motivo de reflexión. En tanto las performances están encarnadas en su contexto, es imposible separar en el acto de intervención entre artistas y espectadores. Los intérpretes intervienen pero también son intervenidos por su entorno escénico. No es posible diferenciar entre acciones y reacciones, en fin, se diluyen los **bordes**, afloran los **abismos**, los que ahora nos dejan varados en una nueva costa inconclusa, incierta y novedosa: **danza y vida**.

Danza y vida

¿Es posible que desaparezca la frontera entre **danza y vida**?

37 Nietzsche, Friedrich. (1996) *Así habló Zaratustra*. España. Editorial Planeta – De Agostini S.A

38 Tambutti, Susana (2009) *Inicio de una Poshistoria. Judson Dance Theater: 1962-1966 la Época de Oro*. Teórico de Historia General de la Danza

Al comienzo de este escrito aclaramos que con la exposición oral buscaríamos la reflexión, estimulando intereses emergentes referidos a las posibilidades de aproximación entre *danza* y *vida*. Por eso este ítem no será desarrollado aquí, dado que recién después de un año de proceso creativo con el *grupo danzabismal* hemos llegado a la pregunta formulada, como un inicio de posibles y múltiples respuestas que la experiencia irá gestando.

Es precisamente esta ausencia de afirmaciones por parte de los expositores en estos conceptos, donde pretendemos poner el foco en el intercambio y debate con el público, como un ejemplo concreto de la disolución también de la relación expositores-receptores. Los espectadores pueden formular preguntas, pero también dar respuestas, y en ese encuentro tensional depositamos nuestras expectativas.

Documental *Circo de Calle*

Natalia Arias y Ezequiel Kauffman
Facultad de Periodismo y Comunicación Social
Universidad Nacional de La Plata.

Es preciso entender a la comunicación como un proceso social de producción, intercambio y negociación de formas simbólicas, esto implica que la actividad del arte es un tipo de lenguaje y un proceso de construcción colectiva, donde la práctica del artista callejero circense y su espectáculo se plantea como trabajo.

A partir de un producto audiovisual, en formato documental de 20 minutos de duración se intentará dar cuenta de los recursos que se utilizan en el momento de elaborar los espectáculos que se realizan en los espacios públicos como así también sus necesidades.

El artista callejero circense, al tener que desarrollarse en una coyuntura política-social-económica de inestabilidad como las tres últimas décadas encuentra su nuevo rol social en la reelaboración de las culturas convencionales y forjando su lugar en los espacios públicos; haciendo de su actividad artística una profesión.

Se recopiló el corpus de análisis en Mar del Plata durante la temporada 2012, tomando en consideración escenarios diferentes como la Peatonal Rivadavia, la Plaza del Agua (ubicada en calle Güemes) y Plaza Mitre. Se filmaron y entrevistaron cinco compañías diferentes. Circo Cambalache, Mano a Mano, Rataplán, Pipo y Mona y Muruya. Cada obra y compañía fue seleccionada con el fin de ser representativas del género.



Partiendo desde la inquietud personal, de la figura de los artistas callejeros, entendiendo a éste como un productor social de sentido que ocupa un rol social determinado y da cuenta con su obra o manifestación artística, una técnica de producción. Nace la pregunta por la especialización de la comunicación interpersonal en los espacios públicos como uno de los ejes de reflexión y discusión. Como así también la comunicación que se establece en el momento de la obra, no se manifiesta como una representación exenta de la respuesta del público, sino como una interacción social, es decir, que los artistas entienden y utilizan la influencia y acción de los participantes para acentuar o fortalecer características particulares del espectáculo.

Otros de los ejes de reflexión es la formación y maneras de aprender que encarnan los sujetos. La pluralidad de escuelas y rutas por las que se llega estudiar las disciplinas de arte urbano, a nuestro criterio, es un reflejo social y político, representativa de la coyuntura histórica presente.

Resulta interesante observar como las manifestaciones artísticas callejeras funcionan rompiendo reglas establecidas dado que el lugar destinado a la obra y su realización se lleva a cabo en lugares públicos, espacios transitados como es el caso de las plazas y peatonales. Propiciando aquí un diálogo intercultural entre los públicos/espectadores y los artistas callejeros.

Malestar docente: la construcción de la metáfora escénica como autorevisión de la subjetividad

Diego Gojzman
Universidad Arcis, Chile
Universidad de Buenos Aires
Instituto Universitario Nacional de Arte

Resumen

El presente desarrollo se concentra en la posibilidad de autorevisión de la subjetividad del profesor de nivel secundario en el conurbano de la provincia de Buenos Aires como búsqueda de ampliar la receptividad ante las poblaciones de jóvenes, desde un enfoque que privilegia la dimensión de la expresividad corporal del propio sujeto docente en tanto modo posible de abordar la situación de malestar que en general dicho sujeto vivencia en la actualidad.

Reconocemos como origen de la inquietud por la condición docente tanto las limitaciones vigentes en relación a la receptividad social ante los jóvenes en situación de vulnerabilidad social, como los discursos que legitiman la figura del profesor y las tensiones que éste experimenta en su práctica pedagógica, desde la consideración del carácter antinómico y paradójico de su figura, en un entorno cambiante, de profundas mutaciones y crisis actual de sentido de la escuela.

A tales fines nos situamos en el cruce de dos referencias teóricas: *intersubjetividad* y *pedagogía crítica*, lo que permite analizar el malestar docente y su impacto en la praxis educativa mediante las nociones de *biopolítica*, *performatividad* y *experiencia*, y someter a análisis aquellas categorías y saberes que organizan y dotan de sentido la profesión docente. Desde esos marcos conceptuales referiremos a las miradas propias de la *Expresión Corporal* y la *Bioenergética*, como andamiajes categoriales que hacen posible construir un modelo de autorevisión de la subjetividad docente que se concreta en el desarrollo de un esquema de autoregistro de la praxis. Este aporte analítico es la condición necesaria para avanzar en dirección a las claves de lectura de la construcción de la metáfora escénica en tanto resultado de un trabajo sostenido sobre la expresividad corporal, como modo de auto-observación y revisión de la propia praxis docente.

El reconocimiento de los escenarios problemáticos señalados son hoy prioridades educativas en la búsqueda de la inclusión social, la calidad académica, y la mejora en la condición laboral del docente. Prioridades sociales a las que esperamos favorecer con el presente desarrollo.

*“Detrás de tus pensamientos y sentimientos se encuentra un soberano poderoso,
un sabio desconocido. Es tu cuerpo, habita tu cuerpo”*

Friedrich Nietzsche

Fundamentación

Ante la necesidad de ampliar la receptividad del docente de escuela media bonaerense para con los jóvenes en situación de mayor vulnerabilidad social, proponemos a la Expresión Corporal como marco de trabajo para favorecer, a partir de la construcción de la metáfora escénica, el proceso de autorevisión de la praxis del propio sujeto docente. Ello apelando a que dicha autorevisión, desde dimensiones poco exploradas en su subjetividad, favorecerá la disponibilidad del profesor ante ese *otro* que lo interpela desde su diferencia, el joven estudiante.

Tras un proceso inicial de autoregistro de la praxis - para el cual se propone una herramienta operativa-, será la composición, y posterior presentación en escena, de la metáfora que el docente construya, la que posibilite nuevas lecturas autoreflexivas de su propia subjetividad desde la indispensable mediación del mundo a través de la propia experiencia.

Ampliando este planteo inicial digamos que el malestar en la escuela es un síntoma indiscutible de época. Este malestar se manifiesta en las múltiples dimensiones de la práctica pedagógica y es tema de debate en el campo de la pedagogía, ciencias sociales y filosofía. La escuela actualmente oscila entre la desnaturalización de sus fines institucionalizados por casi dos siglos y la búsqueda de nuevas certezas para autoafirmar su legitimidad. El presente abordaje se inscribe en los polémicos pliegues de esta desesperada búsqueda, intentando deconstruir desde la expresividad corporal la compleja relación entre la condición de los jóvenes, la subjetividad docente, las políticas

educativas y la práctica pedagógica. Estas dimensiones que se penetran y determinan mutuamente forman una compleja trama que merece atención.

En este marco, ante la incapacidad social de reconocimiento de la singularidad de los jóvenes en el ámbito del conurbano de la provincia de Buenos Aires pretendemos aportar a la construcción de una adecuación de los marcos de receptividad e interpretación del sujeto docente en relación a ellos. Y de este modo enfocar sobre la situación de malestar que vivencian los docentes al desarrollar su actividad cotidiana. Partiendo del supuesto de que los estudiantes atribuyen sentido ético, político y profesional a la labor del profesor; habiendo una compleja sinergia de *potencias*³⁹ que se despliegan en espacios, tiempos y situaciones singulares.

Para esto apelamos al análisis de la subjetividad docente desde el anclaje en la expresividad del cuerpo. Planteando al registro, por parte del mismo docente, de la experiencia de su praxis⁴⁰ aulica cotidiana como primer paso en la búsqueda de observar-se en cuanto a esta dimensión de la expresividad, habitualmente poco explorada en el ámbito educativo. Paso sobre el cual se montará el proceso de construcción de la metáfora escénica.

Tras reconocer nuestro suelo teórico en concepciones de subjetividad e intersubjetividad rastreables en visiones tributarias de marcos propios de las filosofías *de la conciencia* o hermenéutica, el marco conceptual de la biopolítica nos aporta la posibilidad de configurar una analítica del cuerpo en tanto expresividad. Y desde aquí posicionarnos en un marco distinguible del propio de la metafísica clásica en su tradicional dicotomía mente-cuerpo. Foucault en tanto origen de los planteos biopolíticos, así como Nancy, Arfuch y Agamben, desde distintos planos de observación, sirven de sostén a dicha posición.

Sobre el particular punto de la búsqueda de ampliación de la receptividad del profesor digamos que la escuela en su concepción y práctica moderna ha ignorado, en general, su expresividad corporal. Por varias razones, a las que aludiremos, no ha sido tematizada, aún asumiendo, de Foucault en adelante, que la corporalidad haya sido y sea objeto de dispositivos instauradores de saberes y praxis. Esta dimensión esconde insospechadas posibilidades ignoradas, silenciadas, o simplemente no observadas, en las

39 Potencia, en el sentido aristotélico del término

40 Práctica, en oposición a *teoría* o *teórica*, Diccionario de la Real Academia Española

que se funda nuestro intento de partir de la deconstrucción de la misma desde un proceso de autoregistro de la praxis.

Proponemos un intento de identificar, interpretar y convencer en las posibilidades y los límites de este plano, en el afán de abordar de este modo también lo que en el ámbito educativo se conoce hoy como *malestar docente*, al describirse las consecuencias psico-sociales y experienciales de la tensión cotidiana vivenciada por el docente, y caracterizada desde distintos ángulos y referencias.

La relación entre la subjetividad del docente, su expresividad corporal y su potencial impacto en la subjetividad del estudiante es el eje central del presente desarrollo. La figura del docente con toda su fragilidad y potencia es nuestro foco directo de estudio. Asumiendo la urgencia tanto de la necesidad de enfocar la extendida situación de malestar mencionada en el contexto de referencia, como de la incidencia de su condición subjetiva sobre las poblaciones de jóvenes, desde el marco de la búsqueda de inclusión social desde el sistema educativo provincial.⁴¹

Desde aquí es que nos preguntamos sobre la experiencia del profesor de escuela media en el reconocimiento de la dinámica y expresividad de la propia corporalidad, dimensión poco explorada en la subjetividad del propio docente, pero significativa a la hora de estar atento ante el carácter controversial, la intensidad y la precariedad de una experiencia educativa frágil, como la de los jóvenes en situación de vulnerabilidad social.

En ese marco es que el presente desarrollo pretende analizar la posibilidad de auto-revisión de la subjetividad docente, considerando las dimensiones que la conforman y su contexto situacional, desde la expresividad corporal en tanto plano relegado en la identificación de los procesos de construcción de la misma.

Apostamos a un abordaje analítico, plasmado en el esquema de autoregistro de la praxis, de un proceso sostenido desde la interrelación de tiempo, espacio y singularidades que interactúan a través de la expresividad del movimiento. Esto en tanto modo de constitución, afirmación, revisión y reconstrucción constante de la subjetividad, como puesta en disposición de sus capacidades perceptuales, definidas en la dinámica misma de la acción.

Se pretende que el esquema de trabajo a desarrollar colabore con el abordaje de la

41 El sistema educativo argentino ha sido descentralizado paulatinamente durante la década del 90, recayendo su gestión en la actualidad directamente sobre las provincias.

específica situación de malestar en el docente – y sus potenciales consecuencias psíquicas, fisiológicas y emocionales -, así como con los procesos de inclusión educativa, en particular desde la prioridad otorgada a la *retención escolar*; en las poblaciones de jóvenes en situación de vulnerabilidad social. Considerados ambos puntos como problemas sociales complejos y alarmantes, encontramos en nuestra hipótesis de trabajo relación directa entre ambos.

Nos interrogamos en este punto acerca de las condiciones y procesos desde los que pueda llegar a hacerse posible la autorevisión aludida, en el marco de una subjetividad no limitada a la tradicional dicotomía racional/corporal cartesiana. Reconociendo que hay incluso una historia de abordaje de la situación del docente que no viene incluyendo la dimensión de su corporalidad y potencialidades de expresión dentro de los marcos interpretativos desde los cuales se enfoca la situación. Una complejidad de elementos que no serán objeto directo de nuestro trabajo operan seguramente aquí, sobre lo cual sí quisiésemos destacar la necesidad de considerar tanto las tradiciones pedagógicas que han predominado en la región, como suelo en el que nos hemos movido, como a aquellas que las han venido denunciando, así como los diferentes dispositivos que se han podido imponer en pos de la garantización de un determinado orden social.

Buscamos colaborar con la revisión de prácticas y lógicas de funcionamiento, presentes en el accionar docente, proponiendo al desarrollo del autoregistro como paso inicial y necesario para la posterior composición de la *metáfora escénica* como camino para la autocomprensión de la propia subjetividad, en tanto modo de identificar la potencia⁴² que se realiza en el acto educativo. Apelamos a una metáfora escénica⁴³ que, en tanto producto artístico a presentar ante otros en un marco propuesto especialmente para ello, es síntesis comunicable del proceso de autoconciencia, como producción dinámica de sentido, e incluso como polo de experimentación de nuevos grados de autonomía respecto de la realidad circundante.⁴⁴

Esto concibiendo integralmente a una subjetividad que busca distanciarse de la ya aludida disociación predominante en la historia de la filosofía occidental entre cuerpo y razón, o *res cogitans* y *res extensa*, o materia y espíritu, por nombrarla solo en algunas

42 ARISTOTELES, *Metafísica*, Libro Duodécimo, VII, Biblioteca Filosófica. Obras filosóficas de Aristóteles. Volumen 10. Edinumen, Madrid, 2000.

43 Escena entendida como [espacio](#) en que tiene lugar la acción a la vista de otro/público

44 Cfr. ROJAS, S. Programa de “Estudios de la cultura visual y políticas de la mirada”, Magister en Estudios Culturales, Universidad ARCIS, Santiago de Chile, 2012

de sus formulaciones.

El desarrollo del mencionado proceso de construcción del esquema de autoregistro es concebido principalmente desde los marcos categoriales de la *Bioenergética* – A. Lowen- y la *Expresión Corporal* – P. Stokoe-.

La *Expresión Corporal* considerada como presentación, como ejercicio de personificación, como registro del deseo del otro, como tránsito de lo singular a lo universal, de lo real a lo simbólico, como poder, como relación y relación de relaciones, como derecho, como reconocimiento, como resistencia, y como registro conciente de la vulnerabilidad; y la *Bioenergética* como enfoque de trabajo en relación a la expresión de un sujeto que busca hacerse conciente de las sensaciones que su experiencia en el mundo genera.

De aquí la pregunta por las posibilidades de profundización de las potencialidades del profesor desde el plano mismo de la revisión de su propia historia personal y colectiva, asentados en el supuesto de que es desde este proceso de revisión mismo que se favorecen las condiciones de receptividad hacia los jóvenes. Así es que consideramos favorece la autorevisión de la propia subjetividad por parte del estudiante que el docente se revise a sí mismo, en particular en aquellas dimensiones inhibidas por el peso de una tradición docente que ha privilegiado determinados planos de la subjetividad en detrimento de otros; siendo el punto nodal de dicha autorevisión el proceso de construcción de una metáfora para la escena.

Tanto la *Expresión Corporal*, como la *Bioenergética*, así como algunas posiciones complementarias que se desarrollarán, aportan al presente desarrollo tanto un esquema de interpretación como herramientas específicas para el abordaje del malestar que hemos mencionado vivencia el docente. Marcos que anclan su mirada en concepciones puntuales acerca del sujeto. Y que conciben a la dinámica y expresividad corporal como elementos centrales en la búsqueda de observar, interpretar, revisar, e intentar modificar hábitos y posicionamientos ante la acción de un sujeto situado, e integralmente concebido. Desarrollo éste encuadrado dentro de un universo interpretativo connotado por miradas propias de la *Pedagogía Crítica* y la *Biopolítica* dentro del campo más amplio aún de las miradas filosóficas enfocadas en la intersubjetividad en tanto posibilidad de construcción y reconstrucción de la propia praxis subjetiva.

Nuestro planteo general parte del reconocimiento de las tensiones que vivencia el

profesor en la actualidad, desde la consideración del carácter antinómico y paradójico de su figura, en un contexto social cambiante e incierto, signado por la modificación en el tipo de vinculación social, y no acompañado aún con una revisión amplia y crítica de las posibilidades reales de receptividad y modificación de prácticas por parte del mismo (profesor). Sin por esto dejar de reconocer que su malestar suele enmarcarse dentro de condiciones alienantes de trabajo que afectan sobre su condición profesional y existencial.

El principal plano de análisis se centra en las dimensiones de la subjetividad y su interrelación desde la idea de *totalidad subjetiva*, haciendo eje en la expresividad corporal como dimensión poco revisada, en relación a la tarea docente. Subjetividad entendida como singularidad transversalmente traspasada de historia, tradición, cultura y poder, a la vez abierta a mutaciones y rebeldía.

La relevancia de la dimensión de la expresividad corporal está dada por su contribución al proceso de autorevisión subjetiva del docente, habilitando o favoreciendo la posibilidad de observar su propia praxis desde la construcción escénica de la metáfora, y desde allí, al accionar educativo cotidiano, y la vinculación con los jóvenes en particular. Concientes del poder poético del término metáfora, en el contexto del presente trabajo esta voz se emplea como relación entre dos términos, aparentemente distintos, donde para nombrar uno se hace necesariamente referencia al otro, hasta que estos dos términos pierden nitidez individualizante y se fusionan en uno.

En este marco, la autoobservación y autoreflexión, como enfoque metodológico, se plantean, aún asumiendo sus limitaciones, como un intento de deconstruir los dispositivos que moldean un determinado tipo de subjetividad. Reconociendo aquí a la metáfora escénica, como resultado de un proceso de trabajo desde la Expresión Corporal, como posibilidad central del mencionado proceso de autorevisión de la subjetividad. Metáfora que en su relación con el mundo favorece la autoreflexividad como operación característica del sujeto moderno.

Asumiendo desde aquí que el problema de base no deja de ser el candentemente moderno problema de la relación del sujeto con el mundo, desde el laberíntico sendero que la historia traza, en sus distintas figuras, a la interrelación entre conciencia y experiencia. Problema que se presenta, en nuestro caso, en términos de revisión de la praxis del sujeto docente.

Objetivos del estudio

Objetivo General:

- Construir, fundamentar y aplicar un dispositivo de auto-revisión de la praxis educativa del profesor desde su expresividad corporal, como condición para la construcción de una metáfora escénica, en tanto elemento clave del proceso de auto-observación del profesor en la búsqueda de ampliación de la receptividad para con los estudiantes.

Objetivos Específicos:

- Aportar elementos para la revisión de la receptividad ante la otredad por parte del docente de escuela media.
- Identificar y analizar las manifestaciones del malestar docente mediante el dispositivo propuesto.
- Instalar y fundamentar el concepto y la práctica del *autoregistro de la praxis docente* en la construcción de la metáfora escénica en tanto modo de revisión de la propia subjetividad por parte del profesor, desde la interacción dinámica y situada de la multiplicidad de dimensiones que la conforman en la práctica pedagógica
- Identificar y analizar el estatus, las potencialidades y las limitaciones del *autoregistro* en relación a la expresividad corporal en el profesor, desde la revisión de los procesos y las condiciones de construcción, deconstrucción y reconstrucción de su subjetividad
- Elaborar y fundamentar un marco metodológico de revisión de la subjetividad del profesor de educación media desde la composición de la metáfora escénica como resultado de un proceso de trabajo asentado en las bases de la Expresión Corporal.

Hipótesis general

Es nuestra hipótesis principal que el reconocimiento y la autoreflexión sobre la propia subjetividad por parte del docente es condición para favorecer los procesos de auto-reconocimiento de la propia subjetividad en el estudiante.

Se postula que en el complejo marco de la subjetividad docente la expresividad

corporal es una dimensión potencialmente muy significativa, en particular como condición de posibilidad de la composición de la metáfora escénica, en tanto posibilidad de observación y revisión de la propia praxis.

Preguntas de abordaje

Se hace necesario reconocer desde qué enfoques analíticos y epistemológicos es abordado habitualmente el sujeto docente y su praxis, a los fines de observar el suelo desde el que nos venimos moviendo, y así preguntarnos qué pueden aportar otros esquemas – analíticos y epistemológicos – que den lugar a nuevos abordajes.

En el marco de esta lógica surgen dos líneas de preguntas: las epistémico-metodológicas que interrogan sobre las condiciones de posibilidad para investigar la subjetividad docente en su expresividad corporal, y los marcos categoriales y de procedimientos analíticos que puedan sostener una tal investigación; y las preguntas disciplinarias relacionadas con las concepciones de *educación* y de *sujeto* que nuestro propio esquema supone serán una referencia insoslayable en el proceso

Nos preguntamos así desde lo epistemológico - analítico ¿qué podrían aportar marcos categoriales como el de la Bioenergética y Expresión Corporal, en un proceso de investigación con esta orientación, a la propia práctica docente? concibiendo, de algún modo, como pregunta de referencia aquella que se enfoca sobre las posibilidades y modos del docente de expresar aquello que la palabra puede llegar a conjurar

Se convierte en otro interrogante central el resultante del análisis de la subjetividad docente desde marcos de abordaje no convencionales en este ámbito. Asumiendo a los procesos de autoregistro como herramientas sustanciales en el intento de autorevisión y metarevisión de la subjetividad, así como a las potencialidades de la composición de la metáfora escénica, en tanto resultado objetivable de un proceso de trabajo con eje en la expresividad corporal. En este sentido nos interrogamos ¿si está la subjetividad docente - constituida desde determinado marcos de orden social, político, cultural y profesional- en condiciones de registrar su propia genealogía, estructura y práctica sensible?

Por otra parte, desde la consideración disciplinar nos preguntamos ¿si puede la pedagogía, o en particular la Pedagogía Crítica, incorporar elementos que provienen de otros marcos disciplinares, como la Expresión Corporal o la Bioenergética?, y, en todo caso, ¿qué aportes puede hacerse a la pedagogía y a sus herramientas metodológicas

desde allí?

Las preguntas centrales serían en este punto ¿qué receptividad puede tener hoy el docente, y la escuela misma en un contexto social complejo?, o ¿qué tipo de relación se configura entre la subjetividad docente, su autoobservación desde la propia expresividad corporal, y la escuela como dispositivo formativo de aprendizaje?, y ¿cuánta permeabilidad existe en un ámbito tan cargado por la tradición, y tan condicionado por el contexto social ante este tipo de aportes?, es decir, ¿cómo se relacionan la reflexión teórica como práctica crítico reflexiva y la práctica pedagógica propiamente?

Observándose como pregunta original aquella que se interroga por las limitaciones y potencialidades de los procesos autoreflexivos en la búsqueda de abordar al malestar docente, y su potenciación a partir del registro de dimensiones no siempre exploradas de la subjetividad.

Esperamos lo obtenido a partir del desarrollo que nos proponemos se convierta en un aporte a la praxis docente en términos del fortalecimiento de las herramientas útiles al proceso de revisión de los planos menos explorados de la subjetividad docente.

Resultados esperados

Los resultados del trabajo no buscan de modo alguno instrumentalizar aún más de lo que se viene haciendo al profesor desde las exigencias de eficacia y competitividad, sino repensar a los protagonistas de la escuela, desde un marco de referencia que haga posible la autorevisión de la praxis por parte del propio profesor, y desde el seno de una postura crítica en relación a la educación en su sentido más amplio, políticamente comprometida y profesionalmente desafiante en su cotidianeidad.

La complejidad y bastedad del tema abordado nos obligan a explicitar desde un inicio que no es pretensión del presente trabajo ni siquiera el abordaje de todas sus aristas, menos aún el hallazgo de soluciones a la diversidad de los problemas centrales y conexos.

Seguramente el riesgo principal de nuestro intento sea la no deseada potencial extralimitación del alcance del esquema de trabajo; se trata de un estudio que busca aportar nuevos elementos de análisis en relación a la subjetividad del profesor, desde el específico plano de la expresividad corporal como posibilidad de ampliación de la receptividad del profesor ante la otredad. Reconocemos los límites del abordaje pero

también su significación en términos de la deuda existente en materia de aportes a la particular situación que el profesor de escuela media en el conurbano de la provincia de Buenos Aires vivencia en la actualidad, y en particular en la complejidad de su vínculo con las poblaciones juveniles que conforman los núcleos de estudiantes.

No es pretensión última del presente desarrollo el abordaje de las causas y relaciones que hacen a la situación de la juventud en el sistema educativo bonaerense, sino el aporte de nuevos planos de análisis y herramientas de trabajo, en la revisión de la subjetividad docente. Asumiendo sí que tal proceso de análisis hace a las posibilidades de revisión del vínculo con dichas poblaciones de jóvenes estudiantes. Es decir, que no estamos frente a un trabajo que indaga sobre la situación de las juventudes, sus causas, y sus abordajes posibles, sino sobre las posibilidades del docente de interpretar, recibir, escuchar, de mejor modo a la singularidad misma del joven estudiante.

De algún modo, incluso, la practica escolar y la condición docente en el conurbano de la provincia de Buenos Aires son apenas un motivo, un punto de partida, para desarrollar un trabajo que intenta superar en sus objetivos y alcances un caso territorial y temporalmente situado.

Se espera obtener algunas claves acerca de la relación entre expresividad corporal y praxis docente. Desde ahí creemos será posible hacer un aporte a los procesos de formación docente así como a los procesos de acompañamiento institucional al profesor, en el marco de su complejo vínculo con las poblaciones de jóvenes del contexto descripto.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, G. (2007). *Infancia e Historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia*. Ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires
- (1996). *La Comunidad que viene*. G. Einaudi, Torino
- (2005). “El autor como gesto”, en: Agamben, G. *Profanaciones*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- Alexander, G. (1979). *Eutonia*, Paidós, Buenos Aires
- Aliana W. (2007). “El cuerpo como territorio de resistencia”, Proyecto de Tesis de Doctorado, CEAL, ARCIS

- Andrenacci, L. (Org.) (2001). "Introducción". En: *Cuestión social y política social en el conurbano de Buenos Aires*, Instituto del Conurbano, Universidad Nacional de General Sarmiento, Ediciones Al Margen, Buenos Aires
- Arendt, H. (1993). *La Condición humana*, Barcelona, Paidós
- Arfuch, L. (2005) *Identidades, sujetos y subjetividades*, Prometeo, Buenos Aires.
- (2007) "La vida como narración". En: *El espacio biográfico Dilemas de la subjetividad contemporánea*, F.C.E., Buenos Aires.
- Bachelard, G. (1972) *La formación del espíritu científico*, Madrid, S. XXI.
- (1975). *La poética del espacio*, FCE. México, 1975.
- Bajtín, M. (1991). *Teoría estética de la novela*, Taurus, Madrid.
- Bara, A. (1973) *La expresión por el cuerpo*, Búsqueda, Buenos Aires
- Barlow, W. (2000) *El Principio de Matthias Alexander. El saber del cuerpo*. Paidós, Buenos Aires.
- Bennett. T. (1981) *Popular Culture: History and theory*. Londres, Open University Press.
- Berger P. y Luckman N. (1970). *La Construcción social de la realidad*. Macmillan, Londres.
- Bergosn, H. (1889). *Time and Free Will*, Tesis Doctoral
- (1928). *Matiere et memoire*, Felix Alcan, Paris
- Bermudez, E. (1985). "La disputa por el territorio" CCSO, Serie Estudios, Buenos Aires.
- Boudrillard, J. (1995). *La Transparencia del mal*, Anagrama, Barcelona.
- Bourdieu, P. y Passeron J.C. (1970). *La Reproducción. Les fonctions du system d 'enseignement*, Minuit, Paris
- Bowles, S. y Gintis, H. (1976) *Schooling in capitalist America*. Nueva York, Basic Books.
- Buchbinder, M. (2011) "Poética del desenmascaramiento. Caminos de la cura". Planeta, Buenos Aires, en Groisman, M. *Cisne Negro, aspectos corporales de la psicosis*, Revista Kiné, Año 20, N° 96, abril-junio de 2011
- Borigois, Y. (1995). "In Search of Respect. Selling Crack" in *El Barrio*, Cambridge University Press.
- Burin, M. (1990). *El malestar en las mujeres. La tranquilidad recetada*. Paidós, Buenos

Aires.

----- (1987). *Estudios sobre la subjetividad femenina. Mujeres y salud mental.*
Grupo Editor Latinoamericano.

Caino M. A. (1999) “Una perspectiva interpretativa del malestar docente y su sufrimiento psíquico” en Korinfeld, H. *Malestar docente. Análisis y propuestas de acción*, Novedades Educativas, Buenos Aires.

Castañer Balcells, M. (2002). *Expresión Corporal y Danza*, Inde, Barcelona.

Castoriadis, C. (1975). *La Institución imaginaria de la sociedad*, Paris, Le Senil.

Castro. E. (2004). *El vocabulario de Michel Foucault*, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires.

Clark, L. (1980) “O Corpo e a casa” Funarte, Río de Janeiro.

Coleman, J.S. (1988) “The family’s move from the center to periphery, and it’s implications for schooling”, En Greenfield, L. Y Martin, M. (comps.), Chicago University Press, Chicago.

Collazo, M. (2004) “El aislamiento en el interior de la subjetividad docente” en: Martinez, D. *Identidades culturales y relaciones de poder en las prácticas educativas*, Novedades Educativas, Buenos Aires.

Colomer, M. “El cuerpo, lugar de expresión” Muestra Internacional de Mimo Sueca, Artículos

Contenidos Básicos Comunes para la Educación General Básica, República Argentina.

Cullen, C. (1997) “Cuerpo y sujeto pedagógico: de malestares, simulaciones y desafíos”, Conferencia dictada en el Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Junio de 1997

Cusson, M. (1989) *Délinquants pourquoi?*, Bibliothèque Québécoise, Montrel

Deleuze, G. (2003) “¿Qué es el Acto de Creación?”, Conferencia dada en la Cátedra de los martes de la fundación FEMIS, 1987. Trad. Prezioso, B, 2003

Dolto, F. (2007). *La imagen inconsciente del cuerpo*, Paidós, Buenos Aires.

Dropsy, J. (1973) *Vivir en su cuerpo*, EPI, París.

Dubet, F. Y Lapeyronnie, D. (1992) *Les quartiers d’exil*. Seuil, Paris.

Dulbecco, L. (2011). “A inconsciencia coletiva”, Agora, San Pablo, 2009, reproducido y traducido en REVISTA Kiné, año 20, N° 96, abril-junio 2011, Buenos Aires

Esposito, R. (2006) *Bios. Biopolítica y filosofía*, Amorrortu, Buenos Aires.

- Feldenkrais, M. (2006). *El Poder del Yo*, Paidós, Barcelona.
- Fernández, A. (2008). *La sexualidad atrapada de la señorita maestra*, Nueva Visión, Buenos Aires.
- (1999). ., “Pensar el cuerpo” en: *Instituciones Estalladas*, Eudeba, Buenos Aires.
- (2006) “Cuerpos, pasiones y política” en *Política y subjetividad*, Tinta Limón, Buenos Aires.
- Formación Docente. Aportes para el debate curricular. Trayecto de Formación General. Dirección de Currícula, Dirección General de Planeamiento Educativo, Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Foucault M. (2003) *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires. Siglo XXI
- *Tecnologías del yo y otros textos afines*, Paidós -ICE, Barcelona
- (1992) *Microfísica del poder*, Ediciones de La Piqueta, Madrid.
- (2010) “El cuerpo utópico”, en *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, Nueva Visión, Madrid.
- . “El Sujeto y el poder”, versión electrónica en Escuela de Filosofía, Universidad ARCIS
- (1979) “Nacimiento de la Biopolítica”, Curso dictado en el College de France, entre enero y junio de 1979, editado en castellano por F.C.E.
- (1983). *El Orden del discurso*, Folios, México.
- (2003). *La arqueología del saber*, Siglo XXI, México.
- (2003) *Historia de la sexualidad*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- (1984) “La ética del cuidado de uno mismo como práctica de la libertad” Entrevista realizada por Raúl Fomet-Betancourt. Helmut Becker y Alfredo Gómez-Muller el 20 de enero de 1984. Revista Concordia N° 6, 1984. pp 99-116.
- Frazer, N. Y Honneth, A. (2006) *¿Redistribución o Reconocimiento?* Morata, Madrid.
- Freire, P. (2008). *Cartas a quien pretenda educar*, S. XXI, México.
- (2009). *Pedagogía de la autonomía*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- (2000) *Pedagogía del oprimido*, Siglo XXI, Madrid.
- Fuenmayor, V. (1999) *El Cuerpo de la Obra*, Instituto de Investigaciones Lingüísticas de la Universidad de Zulia.

- Galindo Hervas, A. (2000) “Teología Política versus Comunitarismos Impolíticos” en Res pública, Revista de Filosofía Política, 6, Universidad de Murcia.
- Gallo Cadavid, L., Castañeda Clavijo, G. (2009). “La experiencia de la danza en la constitución de subjetividad”, Universidad de Antioquía, Colombia.
- García Fanlo, L. (2011). “¿Qué es u dispositivo?: Foucault, Deleuze, Agamben” REVISTA A Parte Rei, N° 74, marzo de 2011
- Giddens, A. (1993) *Modernidad e Identidad del Yo*, Península, Barcelona.
- Gimeno Vielma, P. (2008). “La Escuela como escena dramática. El rol performativo del profesor” Tesis de Maestría, ARCIS, Febrero 2008
- Giroux, H. (1992) *Teoría y resistencia en Educación, Una Pedagogía para la oposición*, México, S. XXI.
- Goodson, I. (2003) Revista Mexicana de Investigación Educativa, septiembre-diciembre 2003, vol. 8, num. 19
- Guattari, F. Y Rolnik, S. (2005) *Micropolítica. Cartografías del deseo*, Tinta Limón, Buenos Aires.
- Ghilotti, R. (2006) “Un cuerpo ahí ya es demasiado”, “El poder a los fantasmas”, Trabajos presentados en las I y II Jornadas de Investigación, Departamento de Artes del Movimiento, IUNA, 2005, 2006, Buenos Aires
- Hegel, G. (1966). *La Fenomenología del espíritu*, FCE, México.
- Imbert, F. (1994). *Mediations, institutions et loi dans la classe*, Paris, Ed. ESF.
- (1992). *Para una clínica de la pedagogía*, Vigneux, Ed. Matrice.
- Kalmar, D. (2003) Conferencia Inaugural del Primer Congreso Internacional de Expresión Corporal, Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Universidad de Salamanca junto con la Asociación AFYEC. (Julio 2003)
- Kessler, G. (2002) *La Experiencia educativa fragmentada. Docentes y alumnos en la escuela media en Buenos Aires*, IPE- UNESCO, Buenos Aires, 2002
- (2004). *Sociología del delito amateur*, Paidós, Buenos Aires.
- Kojeve, A. (1947) *Introduction a la lectura de Hegel*, Paris, Gallimard.
- Lakoff, G. Y Johnson, M. (1989) *Metáforas de la vida cotidiana*, Cátedra, Madrid.
- Lapierre, A. Y Aucouturier, B. (1984) *Simbología del movimiento* Ed. Científico-médica, Barcelona.

- Larrosa, J. (ed.) (1999). *Escuela, poder y subjetivación*, Ed. La Piqueta, Madrid.
- Lepoutre, D. (1997) *Coeur de banlieue. Codes, rites, langages*. Odile Jacob, Paris.
- Lipovetsky, G. (1996) *La era del vacío*, Anagrama, Madrid.
- Lowen, A. (1994) "La experiencia del placer", Paidós Ibérica, Barcelona.
- (1986). *Bioenergética*, Diana, México
- (2003). *Ejercicios de bioenergética*, Sirio, Barcelona.
- (1991). *El amor, el sexo y la salud del corazón*, Herder, Madrid.
- (1985). *El lenguaje del cuerpo: dinámica física de la estructura del carácter*, Herder, Madrid.
- (2000). *El narcisismo: la enfermedad de nuestro tiempo*, Paidós Ibérica, Barcelona.
- (2001) . *La depresión y el cuerpo*, Alianza Editorial, Madrid.
- Marcuse, H. (1977) *The aesthetic dimension*, Boston, Beacon Press.
- Massey, D. (2005) "La filosofía y la política de la espacialidad: algunas consideraciones" en Arfuch L.: *Pensar este tiempo: Espacios, afectos, pertenencias*, Paidós, Buenos Aires.
- Mayorga, J. (2003) "Idea de filosofía: un lenguaje absolutamente otro", en *Revolución conservadora y conservación revolucionaria*, Anthropos, Barcelona.
- McLaren, P (2005). *La Vida en las escuelas*, S. XXI, México.
- Meirieu, Ph. (1987) "Apprendre, oui, mais comment", Paris, ESF editeur.
- (1998). *Frankenstein educador*, Barcelona, Alertes.
- Melgar, A. (2009) "Somos Hijos", Revista DCO, México.
- Mena Rodriguez, M. del C.(2009) *El Cuerpo creativo. Taller Cubano para la enseñanza de la Composición Coreográfica*. Balletin Dance, Buenos Aires.
- Morano, C., Lorenzetti, A. Y Parra, M. (2001) "El Conurbano Bonaerense en la década de los 90", en: Andrenacci, L. (org.) *Cuestión social y política social en el conurbano de Buenos Aires*, Instituto del Conurbano, Universidad Nacional de General Sarmiento, Ediciones Al Margen, Buenos Aires, 2001
- Motos Teruel, T. Y Aranda, L. (2007) *Práctica de la Expresión Corporal*, Ñaque, Madrid.
- Murillo, S. (2005) *Contratiempos. Espacios, tiempos y proyectos en Buenos Aires de hoy*, Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Buenos Aires.

- (2002) *Sujetos a la incertidumbre*, Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Buenos Aires.
- Nachmanovitch, S. (2004) *Free Play*, Paidós, Buenos Aires.
- Najmanovich, D. (2009) “Del Cuerpo- Máquina al Cuerpo- Entramado”, Revista DCO, México
- Nancy, J. L. (1996) *Etre singulier pluriel*, Galilée, Paris.
- NIETZSCHE, F. (1994) *El Nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid.
- Nussbaum, M. (2001) *El Cultivo de la humanidad. Una defensa clásica de la reforma de la educación liberal*, Paidós, Barcelona.
- OIT (2008) Proyecto de Promoción del Empleo Juvenil en América Latina (PREJAL). Propuestas para una Política de Trabajo Decente y Productivo para la Juventud/Argentina. Datos correspondientes al 3er trimestre de 2006, DGEyEL, SSPTyEL, MTEySS. Buenos Aires, 2008.
- Pankova, V. (2008) “Cinco aproximaciones a la subjetividad del maestro” (ponencia), ARCIS.
- (2008b). “Escuela y biopolítica: notas sobre la posibilidad de un reinventario de los marcos de referencia”, ARCIS, Noviembre de 2008
- Perez Gomez, A. (1997) *Socialización y Educación en la era Posmoderna*, Ed. Popular, Madrid.
- Pierece, CH. (1932) “Collected Papers”, Harvard University Press.
- Pinneau, P., Dussel, I. Y Caruso, M., (1978) *La escuela como máquina de educar. Tres escritos sobre un proyecto de la modernidad*, Edhasa, Madrid.
- Puiggrós, A. (2009) *Qué pasó en la educación argentina*, Galerna, Buenos Aires.
- (1994) “Introducción” a McLaren, P *Pedagogía crítica, resistencia cultural y la producción del deseo*, AIQUE, Buenos Aires
- Ricoeur, P. (1988) *El sí mismo como otro*, F.C.E. México.
- Rivas Flores, J.I., Sepúlveda Ruiz, M.Del P., Rodrigo Muñoz, P. (2000) “El Trabajo de los docentes de secundaria: Estudio biográfico de su cultura profesional” en Revista Interuniversitaria de Formación del profesorado, n ° 39, Diciembre de 2000
- Rofman, A. y Marqués, N. (1998) “Desigualdades regionales en la Argentina. Su evolución desde 1970” en Cuadernos del CEUR, Buenos Aires, 1998
- Ros, N. (1998) “Expresión Corporal en Educación. Aportes para la Formación

- Docente.” Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires,
Congreso Nacional de Educación Artística, mayo de 1998
- Rousseau, J.J. (1979) *Emilio o la educación*, Bruguera, Barcelona.
- Sartre, J.P. (1995) *Crítica de la razón dialéctica*, Losada, Buenos Aires.
- Savater, F. *Los reyes rojos. Educar o domesticar*, en: [www: losreyesrojos.edu.pe](http://www.losreyesrojos.edu.pe)
- Stokoe P. (1994) *El Proceso de creación en el arte*, Almagesto, Buenos Aires.
- Stokoe, P. (1990) *Expresión Corporal, arte, salud y educación*, Humanitas, Buenos Aires.
- Taylor, D. (2001) “Hacia una definición de performatividad”, NYU,
www.nyu.edu/tisch/performance
- Trachitte, M.T., (2009) “Metáforas del cuerpo: campo epistémico y constitución de subjetividad” UNER, Ponencia a ALAS 2009
- Tuñón I. (2008) “Jóvenes en contexto de pobreza. El tránsito por la escuela y su efecto en la capacidad de pensar proyectos personales” en Salvia, A. (comp.) *Jóvenes promesas. Trabajo, educación y exclusión social de jóvenes pobres en la Argentina*, Miño y Dávila, Buenos Aires
- Valls Plana, R. (1994) *Del Yo al Nosotros*, PPU, Barcelona.
- Vera, A. “Notas para una filosofía de la experiencia químicamente alterada”, Universidad ARCIS, Sede Valparaíso.
- White, H. (2007) Entrevista realizada por Alfonso Mendiola. Fuente:
<http://elnarrativista.blogspot.com/2007>
- (2003). “Tropología, discurso y modos de conciencia humana”; “El texto histórico como artefacto literario”; “Teoría literaria y escrito histórico”, en *El texto como artefacto literario y otros escritos*, Paidós, Buenos Aires.
- Williams. R. (1977) *Marxism and literature*, Londres, Oxford University Press.
- Willis, P (1998). *Aprendiendo a trabajar*, Akal, Madrid.
- Zweig, C. Y Abrams, (2008) *Introducción al encuentro con la sombra*, J. Kairós, Barcelona.

La participación juvenil desde la Murga, la lucha desde la Alegría. Experiencia etnográfica en la Sexta Marcha de la Gorra

Lic. Gabrieloni, Melina

Lic. Mattio, Gisela Natalia

Proyecto de investigación (Categoría A). Periodo: 2012-2013 *Grupalidades juveniles y politicidad. Explorando los sentidos políticos de las prácticas culturales colectivas de los jóvenes de sectores populares cordobeses*. Secretaría de Ciencia y Tecnología. Universidad Nacional de Córdoba

Resumen

El presente trabajo se inscribe dentro del proyecto de Investigación: “Grupalidades juveniles y politicidad. Explorando los sentidos políticos de las prácticas culturales colectivas de los jóvenes de sectores populares cordobeses”, el cual indaga la relación subjetiva de los jóvenes de sectores populares cordobeses con la política.

En el marco de dicha investigación, se realizó una experiencia de trabajo etnográfico durante la “Sexta Marcha de la Gorra”, realizada en Noviembre de 2012 en la Ciudad de Córdoba. De la participación en la misma se obtuvieron registros gráficos, observaciones y entrevistas; sobre los cuales se asientan estas primeras reflexiones de un análisis en proceso, en el cual se intentará dar cuenta de las motivaciones que llevan a los “murgueros” a participar de esta marcha.

Intentaremos abordar dos líneas significativas: lo que hemos dado en llamar “la lucha desde la Alegría” y la relación-tensión de las murgas de la ciudad de Córdoba con la 6ª Marcha de la Gorra y el Código de Faltas, a través del análisis descriptivo de las entrevistas realizadas a algunos integrantes de las murgas de Córdoba que participaron de la 6ª Marcha de la Gorra: Colgados de la Luna, Cosa de Locos, De tal Palo, Los Descontrolados de Alberdi y del soporte fotográfico.

Introducción

A modo introductorio cabe aclarar que La Marcha de la Gorra es una movilización que se realiza anualmente en la ciudad de Córdoba, la cual es organizada por el

Colectivo de Jóvenes por Nuestros Derechos. Éste es una organización social que surge en el año 2007 en la ciudad de Córdoba, como resultado de encuentros de jóvenes de barrios, ante la necesidad e impronta de posicionarse como actores políticos con el fin de exigir el respeto pleno de sus derechos y poder reflexionar en torno a la identidad y cultura de la que forman parte.

Desde el 2007 el Colectivo se viene movilizándolo en búsqueda de la derogación del Código de Faltas de nuestra provincia (Ley 8431), el cual es considerado inconstitucional y que restringe las libertades de una parte de nuestra sociedad. En sus seis convocatorias, la Marcha de la Gorra cual ha tenido diferentes consignas cada año.

La Sexta Marcha de la Gorra (2012) se realizó bajo el lema “Tu código trata de hacer desaparecer nuestra alegría callejera”. La marcha fue encabezada por colectivos de artistas que a través de distintas intervenciones reclamaban por los derechos de todos los jóvenes. Un reclamo que tomaba forma más allá de las palabras, con gestos, miradas, música, baile y alegría. Actores, bailarines y murgueros fueron los encargados de mostrar artísticamente el mensaje de reclamo de los jóvenes.

En palabras de uno de los miembros del Colectivo de Jóvenes: “La alegría como forma de resistir frente a un aparato que trata de hacernos desaparecer. Es el instante donde los jóvenes tienen la palabra”, “Es para que la cultura salga a la calle, salir a manifestarse desde la alegría”. (Entrevista radial a representantes del Colectivo de Jóvenes)



Luchar desde la alegría

*“Estamos viviendo una época de reclamos, de cambios profundos
y algunas conquistas, pero falta tanto...”*

*En la 6ª Marcha de la Gorra retumban los tambores, suenan parches y trompetas
Vibran los cuerpos, hablan, se manifiestan, gritan, actúan, cantan, bailan, se
emocionan*

Llevan la voz propia y de otrxs que no tienen posibilidad de expresarse.

“vamos caminando, aquí se respira lucha”

*La calle se ilumina con el color de las banderas, los cuerpos pintados, los trajes de
lentejuelas.*

*Todxs caminan, marchan bajo una consigna:
a pesar de las diferencias, nos une la misma lucha,
defendamos la alegría callejera.”*

(Registro de observación etnográfica, Sexta marcha de la Gorra)

En un primer momento, intentamos reconstruir y rastrear en dónde se origina la idea de luchar desde la alegría, para lo cual nos remitimos a registros de encuentros, en los cuales encontramos los siguientes dichos:

-“las diferentes luchas van al mismo sector. Por ahí se dimensiona poco pero por ahí esta bueno que aparezca la pobreza. Se detienen jóvenes pobres, lo mismo pasa con las mujeres y presos políticos. Lo que se está criminalizando es la pobreza. Cuando la pobreza protesta es ahí cuando jode. Cuando se queda tranquila no pasa nada. En todo sentido, en el sentido político por lo que hacemos las organizaciones y por otro lado la contracara de que alguien desaparezca. La alegría es la herramienta principal que tenemos como Colectivo.”

-“Alegría, y alegría como resistencia, la podemos instalar con lo que vayamos haciendo pero no olvidar lo que nos está pasando, hay pibes que están desapareciendo por esto. Que la vieja que lo escuche en su casa, algo le tiene que generar.”

-“En el encuentro está la alegría. La alegría está en esto de resistir. Jugar con las dos caras de la alegría, lo oscuro, la otra cara, la luz”

-“me quede pensando en eso de los espacios públicos... la plaza... me interesa estudiar la ciudad, el código pone a algunas personas en algunos lugares... por lo que los espacios no son de todos, agregaría “alegría callejera”.

A continuación surgirá el interrogante de qué tiene que ver la palabra Alegría con “desaparecer”, “trata” y “código”. La respuesta será que “la alegría es la forma de resistir a todo eso”.

Alegría como herramienta, es la que acompaña la lucha porque a pesar de todo “la alegría no desaparece”. Las murgas entrevistadas comparten este sentido de lucha. El “Universo Murga”, tal como lo definimos en el equipo de trabajo, designa la variedad de posicionamientos estético-políticos que atraviesan el campo de experiencias de las distintas murgas, configurándolo como una entramada compleja y variada que está lejos de estar unificado. Ingresar a este universo, implica dejarse afectar por el color, las texturas, el ritmo, el baile... “la alegría, la resistencia, la lucha”, como refiere uno de los entrevistados cuando le preguntamos qué transmite la murga.

Analizando otras investigaciones, podemos afirmar que los colectivos inventan estrategias de resistencia y contrahegemonía. Justamente en estos pliegues del sistema aparecen prometedoras las “formas de movilización colectiva lúdica” (Aguilera Ruiz, 2010) y las “estéticas-en-las-calles” (Scribano y Cabral, 2009), mostrando un despliegue de recursos expresivos que apelan al sarcasmo, la ironía y la performatividad para poner en acto una concepción festiva de la protesta.

En esta dirección, Saintout (2006) plantea que la acción política juvenil en los últimos años cursa por “la inscripción clara de la cultura como territorio de disputa (...). La cultura aparece como espacio y estrategia privilegiada en la lucha por la redefinición de los sentidos legítimos del mundo. Es cierto que los jóvenes han encontrado en el terreno de lo simbólico, en la lucha por la significación, una de las estrategias más importantes para hacerse escuchar en el espacio público” (pág. 112-113).

La relación de las Murgas con la 6ª Marcha de la Gorra y el Código de Faltas

Las murgas entrevistadas entienden que están “haciendo política” en el sentido amplio, hay un sentido de lo público, de pertenencia a los espacios, de recuperar los

espacios públicos y estas reivindicaciones las llevan a cabo en sus espectáculos, en una marcha, en el trabajo que realizan en el barrio, en la articulación con otros. Específicamente, las murgas entrevistadas, también lo expresan a través de su inscripción en el Movimiento Nacional de Murgas, regional Córdoba.

“Me da gracia cuando voy con el bombo y me gritan anda a laburar.... Jajajaja desde ese punto no saben que mi trabajo con la murga no tiene horarios.... Yo me duermo siendo murguero y me levanto siendo murguero... El murguero es el trabajador más desinteresado.... El murguero ensaya y ensaya... Baile, percusión, canto, guitarra instrumentos de viento de todo ensaya y practica.... Abajo de la lluvia, en pleno invierno al rayo del sol..... A cambio de una sonrisa solamente a cambio de un aplauso.... A cambio de ser escuchado... El murguero canta el murguero recita las necesidades del pueblo... El murguero critica desde la alegría.... El murguero propone un cambio distinto.... El murguero trabaja en barrios a veces los barrios más humildes... A veces en barrios peligrosos con niños que viven realidades totalmente distintas a las de uno... Valorar el arte y la cultura depende de nuestra sociedad.... Defendamos respetemos y valoremos a las Murgas” (A., murguero de la murga De Tal Palo)

Al respecto Natalia Lorena Arias y María Angélica Reija, en su trabajo “Murgas, un medio de comunicación” definen a la murga como una manifestación política. Se entiende a la murga como lugar donde se manifiesta todo tipo de lucha: social, política, ideológica, simbólica y hegemónica. Símbolo de expresión, de crítica, de visión del mundo, conformada por ritos y danzas, colores y canciones que dan cuenta de la subjetividad de los sujetos que la conforman.

Cuando se interroga a los representantes murgueros sobre qué los motiva a participar en la Marcha de Gorra y qué diferencia a esta marcha de las demás, nos encontramos con dos puntos focales en los que todos coinciden.

Por un lado hay una posición clara en referencia al Código de Faltas que a los murgueros los “toca”, ya que muchas veces se ven interceptados por autoridades policiales debido a la figura de contravención por ocupar espacios públicos, por ruidos molestos y “supuestas” denuncias de vecinos. En ocasiones, cuando algunos de los miembros de alguna murga es detenido; rápidamente se activan redes en busca de profesionales que intervengan en el ámbito legal, así como también de compañeros de murga para realizar toques y bailes a modo de protesta frente a las dependencias

policiales donde se encuentra detenido el compañero.

Por otro lado, aparece el sentido de “nos toca” pero no nos pertenece; se marcha para acompañar la lucha de lxs jóvenes de sectores vulnerables, lucha por la defensa de los derechos humanos, en contra del abuso y represión policial, etc. Se marcha por la inclusión del otro:

“A mí me parece que la marcha de la gorra tiene algo social que ha sido siempre, que marchan muchos pibes de los barrios, que no sucede en otras marchas, en otro tipo de marchas que es algo que hay que tratar de mejorarlo en las otras marchas, ¿no? Porque me parece que tiene algo bien palpable, algo bien sentido y no hace falta demasiada explicación intelectual para decir “no están metiendo en cana en la esquina del barrio”, digamos que por tener una gorra, ser más o menos morocho, te levantan, entonces me parece que eso diferencia y enriquece a los diferentes tipos de organización, entonces eso me parece que está bueno, individualmente me gustó que se pueda abrir una marcha unitaria” (integrante de la Murga Cosa de Locos)

“Para mí es diferente, es diferente a todas las marchas. Ya sea que llegan chicos de villa que les está pasando, eso lo hace muy diferente porque, o sea, no solamente estamos los que estamos en la lucha sino a todos esos pibes que no están o que se juntaron en la esquina y se organizaron. Eso me pasó, de ver muchos pibes y me re gustó así que participen, esos pibes que por ahí les toca más a ellos que a nosotros. A nosotros nos pasa pero a ellos más, solamente por tener una visera levantada solamente. La hace más linda a la marcha; y es diferente, yo la noto re diferente. O sea, es una marcha que primero está tomando fuerza y eso se está notando. Por ejemplo en la última a mí me sorprendió la cantidad de gente y la cantidad de pibes que había. Y justamente a ellos les estaba pasando más y me parece genial que por esta lucha digamos, por esta marcha que se está realizando esos pibes se puedan prender. Que no solamente estemos nosotros, los que estamos en las calles, sino que llegue a los chicos en los barrios la marcha. Y así va tomando fuerza para cambiar un poco lo que es el motivo”. (Integrante de la Murga Colgados de la Luna)

En función de lo anterior se abren algunos interrogantes: ¿qué o quién legitima a quienes participan de la Marcha de la Gorra?, ¿lo que legitima es el hecho de ser el blanco de la persecución del Código de Faltas?, ¿existen afectados directos e indirectos?, ¿qué motiva o moviliza a quienes participan sin ser afectados directos?,

¿qué dimensión adquiere la inscripción del “ser cordobés” en la Marcha de la Gorra?

BIBLIOGRAFÍA:

Aguilera Ruiz, O. (2010): “Acción colectiva juvenil: de movidas y finalidades de adscripción”. *Nómadas*, N° 32, Universidad Central. Colombia. Pp. 81-97.

Arias, Natalia Lorena y Reija, María Angélica. “*Murgas, un medio de comunicación*”. Las murgas como una manifestación política. *V Congreso Virtual*. Octubre y noviembre de 2007. Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP.

Saintout, F. (2006): *Jóvenes: el futuro llegó hace rato. Comunicación y estudios culturales latinoamericanos*. La Plata, Editorial Universidad Nacional de La Plata.

Scribano, A. y Cabral, X. (2009): “Política de las expresiones heterodoxas: el conflicto-social en los escenarios de las crisis argentinas”. *Convergencia*, N° 51, UAEMex. Pp. 129-155

Transcripciones de entrevistas a Murgas: Cosa de Locos, Colgados de la Luna, Descontrolados de Alberdi y De Tal Palo.

Lo culto, lo popular, lo masivo en la danza.

Ma. Carolina Marschoff

Centro de Investigación Cuerpo, Educación y Sociedad (CICES)

Universidad Nacional de La Plata

La presente exposición fue realizada a partir de la investigación en la que me encuentro trabajando, con el grupo que tiene a cargo el proyecto “Los Discursos de la Enseñanza de las Prácticas Corporales” dentro del Programa Nacional de Incentivos a la Investigación, en el Centro de Investigación Cuerpo, Educación y Sociedad (CICES), y donde investigamos a la danza bajo el objetivo que el título del proyecto expone, con el interés de estudiarla como algo más que un arte escénico.

El objetivo de este escrito, que aquí presentamos, es proponer algunas ideas en torno a la historia de la danza que se vienen discutiendo dentro del grupo y sus categorizaciones. Como se relaciona directamente con las divisiones socioculturales que de ella hacen y que desde ella a su vez se hacen, así como descubrir una práctica que encierra mecanismos y jugadas mucho más inteligentes y tajantes que lo que en su imagen “apta para todo público” deja ver. El porqué de la supremacía de ciertos géneros por encima de otros y sus usos, así como cuales serían los principios estéticos que la mueven. Cabe aclarar que es esto el inicio de una parte de la mencionada investigación, conformada por tres subgrupos más, y es mi deseo luego de exponer este trabajo seguir a partir de cuestionamientos que surjan, ahondando en el universo de esta práctica que considero mucho más compleja de lo que se muestra, y no del todo “ingenuamente”.

Culto: *dotado de las calidades que provienen de la cultura o la instrucción.*

Popular: *Que es peculiar del pueblo o procede de él. / Que está al alcance de los menos dotados económica y culturalmente.*

Masivo: *Perteneciente o relativo a las masas humanas, o hecho por ellas.*

Diccionario de la Real Academia Española, 22º edición.

Encontrarme con este eje, me llevó a decidir comprender la discusión que aquí planteo desde el significado más común en cuanto al lenguaje coloquial, por definirlo de

algún modo, de cada uno de los conceptos que lo conforman. Es por eso que lo que comúnmente se entiende por cada uno de ellos es lo que se va a tomar como punto de partida para una búsqueda que muestra varias aristas, sobre una práctica de discursos que a primera vista parecen simples, pero no lo son en absoluto.

Habría que creerle a mi abuelo, tanguero de ley, cuando frente a una coreografía de “tango escenario” me espetaba: - Esto no es tango nena, esto es cualquier cosa.- Y aquí, recordando esta anécdota y su evidente deseo de diferenciar y resguardar lo que le era propio, se me abre un panorama entre absurdo y perverso, de lo que podría significar culto, popular y masivo dentro del mundo de la danza. Releyendo una y otra vez el significado de cada uno de estos conceptos no puedo evitar pensar que estos tres, al igual que la Santísima Trinidad, son tres en uno y uno que son tres.

En esta especie de “borderline”, la danza ha venido desarrollándose como si nada o como si todo, y dentro de ellas los más variados géneros muchas veces producto de fusiones impensadas, otras de posturas ideológicas opuestas o dentro de sociedades muy cerradas... En fin, si hay algo que la danza maneja magistralmente es el poder de adaptación a través de los siglos así como la capacidad de hacer perdurar los principios que considera fundamentales, también a través de los siglos, y que dentro de nuestra “Dancística Trinidad” se reparten para que por lo menos desde afuera se vea bien.

Para comenzar vemos una diferenciación muy clara dentro del mundo de la danza, discursos que se emiten desde cada categoría⁴⁵ aplicados a los diversos géneros y/o estilos que las conforman con una marcada tendencia a considerar como culto, siguiendo el significado mencionado, a todo lo que esté relacionado con la técnica clásica y lo que esta aporta como beneficioso para el resto de los géneros que quieran pertenecer a la categoría de espectacular, entendiendo a esta categoría como hecho artístico desarrollado y pensado con un fin puramente teatral, considerando al espectáculo de danza como la manifestación *sine qua non* de dicho arte y a la vez categorizando dicho evento como un hecho cultural.

No en vano se siguen trabajando, mucho más ajustadas y perfeccionadas, las

45 Dentro del proyecto de investigación las diferenciamos a grandes rasgos en tres: espectacular, popular y esparcimiento, que bien podrían confluir con los conceptos detallados en el título del eje propuesto.

técnicas de danza que se originaran con Luís XIV⁴⁶ a la cabeza de la Real Academia de Danza, íntegramente conformada por nobles y maestros de danza elegidos por ellos, que revolucionara y dividiera a la danza públicamente y para siempre, para casi todos los géneros que pretendan lucirse frente al público inicialmente conformado por la nobleza. Y si recordamos, según la historia, el “Rey Sol” decide tomar cartas en el asunto de la danza interpretando que la misma estaba en manos de “intrusos”⁴⁷. Para muestra basta un botón y solo es necesario revisar la transformación de las danzas populares para conseguir la estilización y técnicas necesarias que les permitieran pertenecer al mundo del espectáculo o mejor dicho que las “pulieran” para poder ser consideradas como tales. Mucho agua bajo el puente corrió desde dicho acontecimiento, pero es notable encontrar vestigios y no tanto de una historia que no fue... o si, porque ¿quien dijo que la diferenciación planteada antaño entre estos diferentes conceptos no sigue existiendo?

Y un poco buceando entre significados y concepciones, entramos en una suerte de espacio paralelo donde comienzan a mezclarse las cuestiones que se creían definidas y que a “Don Luís y compañía” les tomó demasiado trabajo y disgustos lograr. En principio hay un claro tema con las divisiones socioculturales (que se encuentran aún hoy) y que marcan el día a día de la práctica; desde detalles frívolos como que a las galas de ballet no se va igual vestido que a la “Fiesta Provincial del Ajo” hasta que los bailarines que tienen a cargo ambos espectáculos no son los mismos ni tienen, generalmente, formaciones técnicas similares. Los protocolos a cumplir, tanto de quien baila como de quien ve bailar, aunque mucho más flexibles hoy en día, aún se cumplen y cuando la danza popular quiere tomar lugares “reservados” para la danza clásica considerando a esta última como culta, no duda en sacar de ella lo que le conviene demostrando una vez más su picardía pueblerina para entrar y salir de este sector cuando quiere. De hecho no se inmuta cuando detrás de su nombre le endosan la palabra “estilizado” como para dar referencias al público de que va a ver algo diferente pero con

46 1638 – 1715. Rey de Francia y Navarra de 1643 a 1715, considerado como el creador del régimen absolutista, en 1661 fundó la Real Academia de Danza cuya función era tomar parte y decisiones en todo lo referido al arte de la danza.

47 En autores como Alemany Lázaro, pag 65 y 95 o Tambutti, se hace referencia al tema dando lugar a pensar que podría aplicarse tanto al deseo de apropiarse de la danza como un bien perteneciente únicamente a la nobleza y no a la plebe, así como las internas dentro de la corte referidas a los maestros de danza italianos quienes difundieron a partir del siglo XVI su técnica. “pocos de entre nuestros cortesanos gozan de la adecuada formación para bailar nuestros ballets [...] ya que su aprendizaje había sido confiado [...] a ciertos individuos ignorantes y desmañados [...]; son sorprendentemente pocas las personas aptas para la enseñanza” (Thorp, 2003). En Tambutti, Pag 41.

ciertas normas básicas a cumplir porque sencillamente “pertenecer tiene sus obligaciones”; aunque algunos “puristas” (como mi abuelo) se paren en la vereda de enfrente defendiendo lo propio.

Es interesante notar como la danza popular no tiembla al tener que “robar” modos que les son ajenos, pero a la danza clásica no se le ocurre jamás realizar abiertamente semejante osadía. Envarada en significaciones antiquísimas, sabe sin embargo que estas no tienen fecha de vencimiento legible, por lo que sigue gozando de muy buena salud dejándose seducir por la irrupción de lo popular a su técnica, consciente del lugar que ocupa cual dama de la corte favorecida y venerada por sus integrantes, corte que la gestó y en donde paradójicamente en esa ocasión se produjo el camino inverso en el cual para que pudiera renacer el arte de la danza con todos los requisitos necesarios para ser un arte sublime, no dudó en tomar bailes populares⁴⁸ y transformarlos a su imagen y semejanza y bajo los cánones que se exigían.

Podemos decir que en forma muy breve hemos expuesto aquí los rasgos más sobresalientes de cada uno de estos dos conceptos, en donde a primera vista se adivinan diametralmente opuestos, pero si ahondamos en ellos vemos como se encuentran unidos desde tiempos remotos y como en un arreglo casi íntimo, ceden y aceptan los espacios que necesitan para sobrevivir. Desde aquí y con una apreciación que por supuesto no es ni única ni infalible, sino solo una apreciación surgida de un trabajo de investigación que abarca a la práctica como práctica en sí misma, más cercana al concepto de práctica de Foucault, tomándola como un conjunto de reglas ubicadas en tiempo y espacio, definiendo así, épocas y clases socioculturales y donde su dominio se basa en el saber para pasar al poder, abordaríamos el tercer concepto que nos queda y que en principio nos lleva a pensarlo desde los estilos que lo compondrían (desde el vals que como dice Pérez Soto es el primer “baile masivo” sin estructura coral, hasta las flashmob actuales) los cuales permiten la práctica multitudinaria, pero que a mi entender es también, a partir de la idea que transmite de homogeneidad la danza; la similitud entre los cuerpos, los movimientos coreografiados y repetidos con exactitud, los vestuarios etc.

48 “... este viaje desde la periferia al centro se prolonga también a través de su ascenso en la escala social. Los bailes campesinos se hacen urbanos, los bailes de callejón llegan a las fiestas burguesas, los bailes burgueses se hacen aristocráticos. El gran artífice de esta movilidad social es el Maestro de Danza. ... presencia de este oficio en las cortes y grandes casas burguesas desde el siglo XV”. Perez Soto, pag 41.

Lo interesante también es como la danza clásica a la que denominamos culta, es la que más asocia el común de la gente con la práctica; hoy en día subsiste la idea de la bailarina como una figura femenina envuelta en tules rosas o blancos e indefectiblemente calzada con unas delicadas zapatillas de punta y eso es lisa y llanamente un costado de la masividad en cuanto a la danza. En ese imaginario colectivo la imagen de la danza más reconocida a nivel mundial es la que acabamos de detallar, irónicamente el género que fuera creado específicamente para salir de lo cotidiano y popular, para transformarse en un bien de la elite. Lo masivo en la danza corre tanto para lo que se podría definir como un estilo si hablamos de experiencias de danza colectiva, como para lo que la danza representa dentro de la humanidad y la llegada que tiene a ella. Las multitudes que deliraban, por poner un ejemplo, frente a la mítica pareja Fontyén – Nureyev es también una muestra de lo masiva que puede llegar a ser la danza, esta vez desde el público o como en nuestro país lo hicieron Julio Bocca y Eleonora Cassano, llevando la danza clásica fuera de su escenario habitual logrando la enorme aceptación de un público más heterogéneo que el habitual a ese género.

Lo masivo dentro de la danza tiene, como una piedra tallada muchas facetas pudiendo reconocer dos preponderantes como lo son las que acabamos de tratar y que se definirían por un lado como una a partir de la práctica, las actuales flashmob de danza o los jam de contact improvisation, así como las clásicas milongas porteñas hoy presentes en todo el mundo o cualquier otro baile popular que aún se realiza en diversas celebraciones alrededor del mundo (las sevillanas de la feria de abril o la sardana catalana en España, la samba en los carnavales en Río de Janeiro, Montevideo, con su tradicional “llamada”, o los argentinos de Corrientes y Entre Ríos por nombrar los que me son más familiares).

Y una segunda faceta del concepto de masivo, podría referirse a la llegada de la danza a través de su forma espectacular y lo que eso significa para un público que reconoce a la práctica a través de su forma uniforme, masificada y homogénea en cuanto a la figura del bailarín y sus movimientos o de las propuestas coreográficas que se ofrecen. La presentación “culta” de la práctica a través del espectáculo donde los roles están definidos por el sentido de pertenencia, o no, a determinado lugar aclarando que en el caso del espectáculo de danza el público, cada vez más entrenado en el arte de mirar la danza, es uno de los protagonistas de este último y donde su presencia

determina el hecho.

Otra vez aquí, lo “culto y lo popular” enredados bajo un mismo concepto.

BIBLIOGRAFÍA.

Alemany Lázaro, M.J. (2009) *Historia de la danza I*. Piles, Editorial de la Música. Valencia.

Foucault M. (2006). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, Ed Siglo Veintiuno.

Perez Soto, C. (2008) *Proposiciones en torno a la Historia de la Danza*. LOM ediciones, Santiago de Chile.

Tambutti S. (2010) *Teoría General de la Danza*. Maestría en Educación Corporal - FaHCE -Universidad Nacional de La Plata.

Otros

Le Roi Danse. Dir: Gerard Corbiau. Francia, 2000 (Película)



Carolina Marschoff durante su presentación en el III ECART.

Alábase, el labrar de Isa Soares

Mgster. María Laura Corvalán
Universidad Nacional de Rosario

Resumen

Este escrito trata sobre la danza de Isa Soares, sobre la forma como la artista consigue traducir informaciones oriundas del universo mitológico de los *orixás* para una danza que pueda transitar creativamente por los acontecimientos de la vida personal. Bajo la propuesta de traducción de Souza Santos, el cual cancela la posibilidad de la existencia de una teoría general, traemos a la luz los modos de Isa Soares colocarse con su danza en la ciudad de Buenos Aires, que se alejan de las monoculturas del saber, del tiempo, de la naturalización de las diferencias, etc. construídas por la razón capitalista. En este sentido, intentamos distinguir ciertos argumentos que la profesora fue estableciendo en sus caminos para realizar una traducción de la danza. Tales argumentos atienden a la relación del cuerpo con la naturaleza, a la gestualidad y a las relaciones con los otros. Por la misma vía, la artista sugiere danzar el *xirê*, un espacio tiempo que permite transitar diferentes instancias de la vida y aloja a los diversos estados corporales. Como concepto, Isa Soares propone *Alábase*, aquel que comparte una tarea, en la cual la danza interactúa con otras prácticas cotidianas siempre que sean realizadas con conciencia de colaborar para una vida mejor.

Presentación

Este texto es un recorte de la disertación realizada en la Maestría en Danza, de la Universidad Federal de Bahía, Brasil. El trabajo intenta presentar la danza de Isa Soares, la forma como la artista traduce informaciones oriundas del universo mitológico de los *orixás* para colocarse con su danza, en la ciudad de Buenos Aires.

El estudio es a partir de la danza de dos *orixás* en su relación mítica: *Omolú/Obaluaiê*, la energía de la tierra, y *Iansã*, la energía del viento y del aire. La tierra apestada, cubierta por paja es develada por la danza del viento. Y en el descubrir, la tierra ya no es aquella horrorosa que todos creían, sino que es de una rara belleza.

Maria Isabel (Isa) Soares, nació en la ciudad de Maragojipe y llegó a Argentina en 1983. Su trabajo de danza partió de la necesidad de incluirse en la sociedad *porteña* (de

Buenos Aires). Ella precisaba dialogar con las personas por medio de la danza, de decir como era ella, como le gustaría que la traten y como le gustaría que fuese el mundo.

En esta tarea de traducción de la danza, siguiendo a Souza Santos, importa preguntarnos ¿“entre que traducir?”. Hay una selección de prácticas y saberes a partir de una convergencia de sensaciones, de inconformismo y de la motivación para superarlas de forma específica (SOUZA SANTOS, 2006, p. 270). Este inconformismo y la voluntad de transformarlo es parte constitutiva de las condiciones necesarias para que la danza ocurra en un cierto contexto y permanezca. Mismo presuponiendo que existen tantos contextos cuanto danzas y modos de danzar, para este trabajo será abordada una manera de traducir: entre el contexto del universo mitológico de los *orixás* y el ambiente artístico y contemporáneo da danza.

Isa Soares parece prestar especial atención a contexto donde su danza ocurre. Decide, entonces, mantenerse fuera del concepto de diversión, de lo exótico de la danza y evita entrar en espacios donde para ser legitimada, tiene que “adornar la danza” y sacar las cosas que “puedan incomodar”. Por el contrario, encontró otros espacios en los cuales ella consiguió reconocerse y su danza legitimarse en coherencia con los valores propuestos.

Según Souza Santos (2002, p. 271), en las zonas de contacto interculturales, han de confluirse una constelación de tiempos, ritmos y oportunidades que se contraponen a la lógica de la monocultura del tiempo lineal. Isa Soares remarca que no se trata de una danza del pasado, sino que es de aquí y ahora, del ciclo de cada día vivido:

“Para mí la danza es la traducción de todas esas cosas que sentí, deseé, hice o no hice, durante el día. Que se concretiza... cuando danzo un ritual de agradecimiento a todas esas cosas que conseguí durante este ciclo del día que va desde que me levanto hasta cuando me acuesto.”

Danzas del “Xirê de Orixás”: argumentos de la traducción

Para estudiar el trabajo de traducción de Isa Soares precisamos observar los argumentos que ella construyó para hacer traducciones de una cultura a otra, o sea, del contexto del universo mitológico de los *orixás* para el ambiente artístico y contemporáneo de la danza. De acuerdo con Souza Santos, cada saber o práctica lleva para la ‘zona de contacto’ de la traducción – en este caso la danza - ciertos *topois* o

‘lugares comunes’ que dejan de ser ‘premisas de la argumentación’ y se tornan ‘argumentos’ de la traducción. Mientras que se van construyendo “*topois* adecuados a la zona de contacto y a la situación de traducción” (Idem, p. 272).

A lo largo de su trayectoria, Isa Soares fue creando ciertos ‘lugares comunes’ que le permitiesen traducir el universo mitológico de los *orixás* para danzar en el ambiente artístico de Buenos Aires. A partir de la observación participante en sus clases, de entrevistas y de la lectura de sus escritos, conseguimos distinguir los siguientes *topois* o ‘lugares comunes’:

- **Sobre la relación del cuerpo y la naturaleza**

La bailarina se basa en reconocer la naturaleza en nuestro cuerpo:

“La tierra es el cuerpo material, su peso es la estatura. El aire está en la respiración. El fuego, es el impulso que nos motoriza, nos excita y nos acelera. Cuando lloramos, cuando transpiramos aparece el agua salada, nuestro líquido interno es salado, como el mar. El agua dulce es el único elemento que no tenemos dentro del cuerpo. Debemos buscarlo afuera.” (SOARES apud CORVALÁN, 2007, p. 21\22)

A partir de estos conceptos, vamos a observar el modo como el cuerpo se organiza para expresar en los movimientos, las formas visibles de los elementos de la naturaleza.

- **Sobre la gestualidad de las relaciones**

“La gestualidad es el resultado de usos y costumbres, producto de las relaciones humanas, de la interrelación con objetos y cosas, de los seres con la naturaleza y básicamente de las funciones sociales que nos corresponde cumplir.” (SOARES, 2004)

Según explica la bailarina, el gesto aparece cuando el movimiento se impregna de una intención o un discurso. Y es fundamental explicar el lugar donde ese gesto históricamente surgió, dentro del fundamento y de la concepción de esa disciplina. Tiempo, historia, personaje, época, situación económica, social y política.

- **Sobre el *Xirê* y la propuesta *Alábase***

El *Xirê* en el Candomblé es “el orden jerárquico que ocupa cada *Orixá*, desde *Exú* a *Oxalá* de acuerdo con las funciones y lugares simbólicos de cada uno. Al respecto, en el labrar de Isa Soares el *xirê* es una danza para armonizar todos los elementos en una secuencia, dentro de un espacio y un tiempo apropiados. Contribuye para no estar fijado solamente en una postura, sensación o relación. “La danza del *xirê* permite que todos experimenten las mismas cosas. Puedan acceder a la actividad aportando lo diferente y lo particular como cualidades inherentes a cada uno.”

'Alábase' - aquel que comparte una tarea- es la propuesta de Isa Soares, quien afirma que “este compartir la tarea no es exclusivo de la danza, sino que esta se encuentra con otras prácticas. *Alábase* incluye al albañil, al chico que viene a destapar el baño, “o cualquier persona que hace alguna cosa con conciencia de que está cooperando para que la vida de todos sea mejor”. (SOARES, 2012, escrito)

Alábase en danza

Para efectos de este texto pueda ser apreciado sin la posibilidad de asistir la danza de Isa Soares aquí estudiada, describiremos ciertos trechos de la misma que nos resultan relevantes respecto a este modo de traducción⁴⁹.

(Comienza en el minuto 2'20" de la danza)

La bailarina se arrodilla en el centro de la ronda y busca debajo de los objetos una bolita de arcilla, toma un poquito de tierra del montículo que está a su lado y lo une a la arcilla. Toma a bolita con las dos manos y escupe en ella varias veces: ‘tz tz - tz tz - tz tz - tz tz’. Amasa. Coloca a bolita de arcilla, tierra y saliva en su frente. Y, descendiendo con la bolita, marcando una línea por el centro del rostro hasta su pecho. Pinta debajo de un ojo. Relaja el brazo y suspira. Luego se pasa la arcilla por el otro ojo y por todo el rostro, por el cuello. ‘Tz – tz – tz – tz – tz’, vuelve a escupir en la bolita varias veces y la amasa. Pasa arcilla en una mano, pasa en la otra, aprieta la bolita con una mano bien cerrada, la lleva hacia lo alto y la lanza hacia adelante. Cierra la mano vacía todavía en lo alto, y la baja bien despacito hasta el piso.

Escupir: Es sabido que en nuestra sociedad, el acto de escupir, nunca es bien visto, es falta de educación y grosería. En esta *performance*, la escupida no es solamente

49 Para la Comunicación Oral se expondrá la proyección del video con los trechos de la obra aquí estudiados.

visual, su sonoridad fuerte y rítmica resalta el sonido constante de la música mecánica.
tz tz - tz tz - tz tz - tz tz.

Para la cosmovisión yorubá, la saliva es un elemento conductor de *axé* - poder del principio de realización-. A partir de esta perspectiva el acto de escupir la bolita de tierra puede simbolizar una práctica sagrada, dar *axé* o, también, la unión de una sustancia proveniente del cuerpo con elementos naturales que están fuera de él para luego pasar esa materia mezclada por la piel.

Sea cual fuera el sentido de tal gesto, Isa Soares pone en cuestión los valores estéticos imperantes provenientes de la ciencia moderna y de la alta cultura, aproximándose más al pensamiento estético de los yorubás. Para ellos, el concepto de estética “es utilitario y dinámico”. La artista invierte de algún modo los lugares de la ignorancia y del saber. Al traer un otro saber con su creación artística, deja en evidencia nuestra ignorancia sobre aquel saber.

Lo que dice el silencio

En la tierra, el ritmo del cuerpo, muchas veces, se silencia en una especie de detención activa. La bailarina pasa largos períodos de tiempo, acostada, arrodillada o agachada, en busca de contacto con el suelo. (4’10” - 6’ 17”) En estos momentos de la danza, hay un ritmo pausado, casi perezoso que habilita a un estado corporal más silencioso, indispensable para la conexión de la bailarina con el elemento tierra. Hay un tiempo de reposo. Sin ese tiempo, el gesto sería otro.

Souza Santos advierte la dificultad de traducir el silencio, ya que cada práctica concede al silencio un significado diferente. Trayendo para la traducción corporal de Isa Soares, el silencio es parte de la ‘musicalidad postural’ (GODARD, 1995, p. 13) que permite que el gesto ocurra.

Atrás, en el fondo de la tierra

(10’11”) Isa Soares habla de los principios básicos para entrar en contacto con la energía de la tierra de *Omolú*: “los pies, las piernas flexionadas, el cuerpo flexionado hacia adelante... que es una vuelta al origen, es una reverencia... Las posturas básicas siempre van a estar inclinadas hacia los tótems, flexionadas hacia adelante, mirando para abajo”. Isa Soares se pregunta: ¿cuándo miramos para abajo? Es que nosotros

queremos recuperar alguna cosa que perdimos. Cuando estamos atentos a algo o tenemos vergüenza, nos escondemos, miramos para abajo.

Esta asociación del gesto de mirar para abajo con tener vergüenza, o con esconderse, en el mito de *Omolú*, se traduce en la paja que oculta su cuerpo. El aire surge, entonces, como la posibilidad de develar (y transformar) aquello que se esconde detrás de la paja. La danza de *Iansã* levanta la paja y aparece el cuerpo de *Omolú*. Del mismo modo, el aire contribuye a sacar hacia afuera la vergüenza, la timidez, a expresar aquello que se oculta.

El Aire

El aire va entrando en dosis silenciosas. Los movimientos son ejecutados durante un tiempo prolongado, reiterándose y modificándose sutilmente, nunca son los mismos. No hay como pueda haber repetición, cada movimiento ya es otro. Según Katz (2005, p. 39) “un proceso de repetición no se da sin minúsculas diferencias entre cada repetición (...) y la repetición con esas minúsculas diferencias, a cierta altura, produce una diferencia que se nota”.

El aire se hace presente en cada modificación de la danza: “Modifica la corporalidad, modifica las direcciones, o sea, el cuerpo se oxigena porque tiene mucha disposición en el espacio” (SOARES, 2012, entrevista). Siempre dentro del círculo, los cambios de frentes están direccionados hacia las cuatro paredes del espacio que simbolizan los cuatro puntos cardinales.

Cuando el disfrute transforma

En esta parte de la danza, es visible en la gestualidad, una transformación emocional; aparece la sonrisa, los besos, el sacudir de hombros. Isa Soares afirma que *Iansã* dentro del *xirê* es importante porque es ella quien trae la posibilidad de festejar, de que el cuerpo se abra... Se abren las piernas, se abren las articulaciones de la cadera, se abren los brazos, es otra cosa que sucede en el cuerpo, es el aire.

Se evidencia, así, como las emociones en la danza están directamente relacionadas con la organización del cuerpo en las posturas y en las gestualidades.

El aire mueve la tierra, la oxigena, permite entrar y salir a las partículas de átomos y protones. Y en esa reacción química del aire en la tierra, se produce la transformación.

Cuando en el mito *Iansã* danza con *Omólú*, levanta la paja y descubre el cuerpo que extrañamente no es horroroso como se decía, sino de una rara belleza. Mostrar intempestivamente aquello que no era para ser visto, y que seguramente produce alguna cosa en quien está mirando es un gesto que parece reiterarse de diversas formas en el trabajo de Isa Soares. Proponiendo otros valores en su modo de danzar. Otras estéticas que pueden hasta incomodar a espectador, otros espacios de legitimación, otras formas de colocarse en el mundo. La artista encuentra en la danza la posibilidad de transformar las dificultades y mejorar los encuentros. Y dice Isa Soares: “él (*Omólú*) disfruta con ella (*Iansã*). Es ella quien lo alegra. Si ella está él disfruta”.

Al final, el canto dice:

“*Axé, Axêee,*
Alábase, Axê”

De acuerdo con Elbeim Santos (2007, p. 42), el *axé* es una fuerza que permite las cosas existir y devenir, el cual es transmitido a través de gestos, de palabras pronunciadas “acompañadas de movimiento corporal, con la respiración y el aliento... que alcanzan los planos más profundos de la personalidad”.

Axé, el principio de la existencia, *Alábase*, aquel que comparte una tarea. En la propia entonación de estas palabras, se manifiesta la carga emocional, histórica y personal de la bailarina. Nombrar es una manera de valorar y dar visibilidad a algo. Sólo compartiendo la tarea, intercambiando con otros y oxigenándonos, es posible dar continuidad a nuestra potencia.

La importancia de este tipo de traducción reside en que, sólo así, es posible sacar de lo oscuro, valores, mitos, danzas y muchas informaciones que, de otra forma, quedarían todavía en la oscuridad. El trabajo de Isa Soares, aquí estudiado, es una forma de dar continuidad, de mantener vivo saberes y prácticas que no están accesibles en la educación regular.



BIBLIOGRAFÍA

Corvalán, María Laura, (2007) *Corpo e comunicação na dança dos orixás*. Licenciatura em Comunicação Social, Universidad Nacional de Rosario.

Godard Hubert “Gesto e percepção”. In: *Lições de Dança 3*, Ed. UniverCidade, Rio de Janeiro,

Katz, Helena, (2005). *Um, dois, três. A dança é o pensamento do corpo*. Ed. Fid, Belo Horizonte.

Elbein dos Santos, Juana, (2007) *Os Nagô e a morte*. Traduzido pela Universidade Federal da Bahia. 12. ed. Petrópolis, Vozes.

Santos, Boaventura de Souza. (2002) “Para uma Sociologia das ausências e uma sociologia das emergências”. En: *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 63, Outubro 2002.

Soares, Maria Isabel (2006) “Relatos, testimonios, metodologia, resignificaciones, memoria e identidad en la danza del ‘Xirê de Orixás’”. Comunicação apresentada no *Terceiro Congreso Internacional de Culturas Afro Americanas*. Buenos Aires, 2006.

HISTORIAS DE LA DANZA

¿Para qué bailar? La Escuela Nacional de Danza de Uruguay. (1975-1985)

Lucía Chilibroste

Universidad de la República. Uruguay.
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
Maestría en Ciencias Humanas, opción Estudios Latinoamericanos.

Resumen

El presente trabajo forma parte de una tesis incompleta de la Maestría en Ciencias Humanas, opción Estudios Latinoamericanos, de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República, Uruguay, y es sobre los primeros 10 años de historia de la División Ballet de la Escuela Nacional de Danza de Uruguay (1975-1985).

La Escuela Nacional de Danza fue creada en 1975, en pleno proceso de la dictadura cívica militar uruguaya para formar alumnos en ballet clásico y en danzas folclóricas. Las dos formaciones, a pesar de pertenecer institucionalmente a un mismo organismo, desde el inicio funcionaron como independientes, llamándosele: “División Ballet” y División Folclore”.

El objetivo de la tesis ha sido estudiar desde la historia, la institución División Ballet de Escuela Nacional de Danza, poniendo especial énfasis en aspectos tales como factores que impulsan su creación, cómo se inserta dentro de la línea de políticas culturales de la dictadura, la autopercepción de los integrantes de la institución, estrategias utilizadas por la Escuela para lograr cautivar el público, y aspectos propios de una historia institucional, tales como estudiar integrantes, locaciones, repertorios que bailan, la crítica, etc. Para esto, se realizó una introducción histórica del ballet en el Uruguay, en la que se puso un especial énfasis en los años sesenta, cuando se coincidiera que fueron los “años dorados del ballet”, e impulsaron la creación de la creación de la Escuela Nacional de Danza.

El interés principal en participar en este encuentro, es mostrar los resultados de lo investigado relacionado cómo se enmarca la Escuela Nacional de Danza dentro de las políticas culturales de la dictadura para poner en discusión uno de las mayores dudas interpretativas con que me he encontrado: hasta dónde la END fue un proyecto de la dictadura. O si por aspectos de relaciones personales, los mentores de la END “usa” el fuerte apoyo e interés de la dictadura, simplemente para lograr sus fines. O se dieron “usos mutuos”.

Planteo del tema.

Durante mucho tiempo desde diferentes ámbitos de la región, se manifestó que dictadura era antónimo de cultura. Que nada había sucedido durante ese período de “apagón cultural” más que censura. Aún hoy, aunque cada vez en forma más esporádica, se pueden seguir escuchando esas voces. Sin embargo, se hace evidente la importancia que la cultura tiene para el sostén y cohesión de todo régimen. Y especialmente para los autoritarios. Es por ello que, a partir del resultado de diferentes investigaciones se considera que el Estado uruguayo tomó una actitud activa hacia la cultura a través de un variado abanico de políticas culturales. Y dentro de este amplio espectro de intervenciones, se ha constatado que la dictadura también actuó en el mundo de la danza.

Puntualmente en el caso uruguayo, a partir de las diferentes lecturas hasta el momento, se observa una promoción del ballet clásico y las danzas folclóricas, en desmedro de otras danzas que existían en el país como el tango, danza moderna, danza contemporánea o el candombe.

Un claro ejemplo de ello es la creación de la Escuela Nacional de Danza (E.N.D) de Uruguay. Fundada en 1975 por el Ministerio de Educación y Cultura, va a ser un intento desde el Estado de institucionalizar la formación de bailarines. Precisamente esa escuela sólo ofrece la formación de bailarines de ballet y de folclore.

Por lo tanto, este trabajo pretende abordar el estudio de la División Ballet de la Escuela Nacional de Danza (E.N.D) entre 1975 y 1985, y a partir de allí buscar las relaciones que existieron entre su creación y el proyecto cultural de la última dictadura cívico-militar. Se buscarán las conexiones que pudieron existir entre un intento de disciplinamiento del cuerpo y la danza; cómo se “encastra” la E.N.D dentro de la

estética dictatorial; cómo a través de ésta se puede promover el nacionalismo; si es parte de las diferentes estrategias de la dictadura que busca su legitimación y consenso a través de lo artístico cultural.

Aspectos a desarrollar:

Arte y dictadura

Arte y dictadura son dos conceptos que pueden llegar a estar vinculados íntimamente. Independientemente de las relaciones que los distintos regímenes autoritarios han tenido con las artes, parece casi que seguro que todos necesitan de ellas. Tal como señala Balandier *“El objetivo de todo poder es el de no mantenerse ni gracias a la dominación brutal ni basándose en la sola justificación racional. Para ello, no existe ni se conserva sino por la transposición, por la producción de imágenes, por la manipulación de símbolos y su ordenamiento en un cuadro ceremonial”*⁵⁰.

Ha sido una buena herramienta para muchos regímenes, autoritarios o no, hacer uso de las manifestaciones artísticas para fortalecer la imagen del poder, dar identidad y representación al gobierno así como para generar cierto tipo de consenso manifiesto.

En el caso de los regímenes totalitarios, para que esto sea más efectivo, tal como señala Balandier, el armado del “cuadro ceremonial” debe de ser más cuidadoso y grandilocuente, con una puesta en escena que busque “escenificar el poder”.

Tomando la categorización de Irigoyen, usaremos el término de “escena” en un sentido amplio, *“como el despliegue espacial que acompaña y encuadra a los discursos”*⁵¹. Así como el de “escenificación”, la cual la entiende como “representación”, tanto como “diseño de una escena”. Se transcriben sus palabras: *“Por escenificaciones entendemos a todas aquellas manifestaciones que transforman el espacio, el tiempo y el cuerpo de los individuos en material simbólico, estén acompañados o no por la palabra”*⁵².

Una vez aclarados estos términos, vale señalar la íntima relación que existe entre las escenificaciones y la creación o fortalecimiento de la identidad. Y para que haya

50 BALANDIER; en IRIGOYEN, Emilio; “La patria en escena. Estética y autoritarismo en Uruguay. Textos, monumentos, representaciones”; Montevideo; Ediciones Trilce; 2000; p.10

51 Ibid.; p.15

52 Idem.

escenificaciones, debe de haber representaciones. Estamos hablando de espectáculos artísticos; festivales folclóricos; inauguración de monumentos; presentaciones de concursos de música, cuentos, poemas, pintura o bailes; desfiles, etc. Y en todas estas escenificaciones, que deben ser espectaculares como forma de llamar masivamente la atención, se esta formando una identidad. Pero para que realmente la escenificación sea formadora de identidad, las representaciones deben de ser continuas. *“La identidad no existe sino en la ejecución continua de sus puestas en escena”*⁵³.

Puestas en escena que en su gran mayoría formaban parte del estilo que la dictadura manejó: el neoclasicismo. Según Irigoyen, *“el estilo neoclásico propone como primera virtud la claridad compositiva, una visible simetría cultural basada en líneas bien definidas”*⁵⁴. Así es que en las diferentes manifestaciones artísticas se va a intentar dejar lugar a las líneas rectas en lugar de las curvas, las historias lineales en vez de otras que dejen abierto un abanico de posibles interpretaciones o las interpretaciones literales en lugar de las metáforas.

Y a su vez se considera al modelo neoclásico como el que *“soporta mejor que ningún otro la conexión con el pasado ideal, la presencia de éste en el presente y la unión directa del „nosotros” actual con „nuestras raíces”, que son aspectos básicos de la estética del Estado”*⁵⁵.

Y la constante repetición de este estilo, por su linealidad y eliminación de interpretación diferente, logra transmitir estabilidad, dejando afuera lo diverso, caótico o diferente. Y como restauradores del orden original, del pasado legítimo, va a destruir todo lo que no coincide con su visión de la historia, de la cultura, del arte.

A su vez la estética nativista que los regimenes querrán difundir en determinados espacios, también entra dentro de esta estética neoclásica de rescatar ese pasado ideal folclórico y auténtico. Una forma de acercamiento a ese “auténtico pueblo”, sea el chileno o el uruguayo, defensor de las más profundas raíces y tradiciones.

Así es que a través del impulso o freno las distintas manifestaciones artísticas que intentaban transmitir esa idea de seguridad y fortaleza, los gobiernos fueron creando una estética dictatorial apoyada y seguida por gran parte de la sociedad civil.

53 Ibid.; p.19

54 Ibid.; p.32

55 Ibid.; p.24

Consenso y dictadura.

Durante años, parece haberse evitado la discusión sobre la necesidad de obtención de consenso por parte de las dictaduras. Todo lo escrito sobre la resistencia y la oposición, es inversamente proporcional a lo escrito sobre los apoyos. Sin embargo la tendencia ya parece estar cambiando y comienzan a aparecer estudios en esta línea⁵⁶.

Desde la teoría política tal como escribe Cándida Calvo Vicente “*la pervivencia y la consolidación a las que todo régimen político aspira, suponen la necesidad ineludible de articular una serie de instrumentos de socialización que transmitan a los ciudadanos la creencia en la legitimidad del sistema político, es decir que procedan a la justificación del nuevo poder*”⁵⁷. Parece casi lógica esta necesidad de crear consenso para el mantenimiento de cualquier régimen que busca mantenerse en el largo plazo.

Por consenso entendemos “*la adhesión y el apoyo dado por los ciudadanos al sistema político, que se traduce, en términos de comportamiento individual, en la obediencia y en la disponibilidad de los mismos a aceptar las decisiones tomadas por la clase política*”⁵⁸. Consenso que puede demostrarse aceptando las leyes, reglas o normas, mostrando adhesión a las instituciones que las comulgan y cuando existe entre los gobernados un sentimiento de identidad con los gobernantes. Y no necesariamente se requiere para el consenso de una participación activa, consciente y autónoma de las masas, sino una “*una actitud de aceptación del régimen político y de sus decisiones, independientemente de si detrás de la aceptación existía resignación, indiferencia o apatía*”⁵⁹.

Para Calvo, la formación de un “*consenso efectivo*” esta lejos de ser un fenómeno espontáneo. Sino que por lo contrario es inducido desde el poder a través de diferentes mecanismos, procesos, instituciones y aparatos que “*llevan a cabo las operaciones*

⁵⁶ Ver MRCHESI, A; “Una parte del pueblo uruguayo feliz, contento, alegre’ Los caminos culturales del consenso autoritario durante la dictadura”; en AAVV

⁵⁷ CALVO VIENTE, Cándida; “El concepto de consenso y su aplicación al estudio del régimen franquista”; en Spagan Contemporánea; Torino; Edizioni dell’orso; Istituti di Studio Storici Gaetano Salvemint; 1995

⁵⁸ Idem.

⁵⁹ Idem

*destinadas a la organización del consenso, esto es, a producir y extender comportamientos de adhesión en relación con el poder*⁶⁰.

Así es que a través de este trabajo buscaremos identificar determinadas políticas culturales o manifestaciones artísticas concretas que fueran impulsadas por los regímenes de la región como una necesidad de demostración de apoyo por parte de la población. Así como también intentaremos ver, si las personas que “apoyaban” esas determinadas políticas o asistían a determinadas manifestaciones se sentían parte del proyecto dictatorial o lo veían como algo independiente.

O sea, la E.N.D fue creada en pleno proceso dictatorial y bailó en gran variedad de espacios en la capital, interior y exterior (puntualmente en Chile), siendo gran parte de ellos actos oficiales. Es a partir de esto que este trabajo parte de la hipótesis que la E.N.D fue un claro proyecto de la dictadura, buscando la promoción del folclore y el ballet. Pero a su vez buscamos identificar si a través de ella se pretendía obtener apoyos y legitimación. ¿Creía el gobierno que por haber muchos alumnos en la E.N.D o gran cantidad de público en sus espectáculos se los estaba apoyando?

Y por otro lado, ¿todas las personas vinculadas a la E.N.D, docentes, padres y alumnos sentían que al formar parte de ella estaban apoyando al gobierno? ¿o no encontraban ninguna relación entre la dictadura y la E.N.D? Las mismas preguntas nos haremos respecto al público que asistía los espectáculos. Y para el caso chileno ¿fue la “danza oficial” usada como un generador de consenso?

Metodología

Se pretende abordar la investigación desde una aproximación microhistórica, en el sentido de reducir la escala de observación, casi microscópica, sobre una institución (división Ballet de la Escuela Nacional de Danza) en un período determinado (1975-1985), para obtener una fuerte base de fuentes documentales.

Y a su vez para reconstruir la historia de la institución se considera necesario buscar las distintas relaciones interpersonales, planes de estudio, metodología, relaciones interpersonales, clima institucional, administración, sentimiento de pertenencia a la institución, así como la relación que existió con el Estado.

60 Idem

Y se comparte el planteo que la microhistoria hace del acceso al conocimiento del pasado proponiendo *“diversos indicios, signos y síntomas. Es un procedimiento que toma lo particular como punto de partida y procede a identificar su significado a la luz de su contenido específico”*⁶¹. Así como también, tras la creencia de que *“la observación microscópica revelará factores anteriormente no revelados”*⁶² se cree que esta metodología puede ayudar.

Sin pretender a partir de casos particulares elaborar teorías de orden general, se espera con el estudio de un caso concreto ayudar a desarticular la teoría general. El estudio de la E.N.D no quiere ser generalizante, pero sí, si es necesario, cuestionar la teoría general.

Sobre el acceso a las fuentes, en caso como la E.N.D en el cual los archivos escritos precisamente no abundan, tanto por su inexistencia, como por su dispersión o desconocimiento recurrir a la historia oral parece una opción. Es muy común que en determinadas instituciones, como nuestro caso, que en su historia ha pasado a depender de diferentes órbitas estatales, sus archivos se encuentren dispersos y desorganizados. Llegando en varios casos a ser difícil encontrarlos. No se cree que por mala intención de sus funcionarios, sino por simple desconocimiento. Y en este caso la historia oral ha sido de gran valor.

Concretamente se ha entrevistado a fundadores de la E.N.D, docentes, alumnos, padres, personas relacionadas con la danza cercanas a la E.N.D.

Dentro de las fuentes escritas que se han encontrado disponibles y se recurrió a la prensa y archivos institucionales. Respecto a la prensa escrita se tomaron El País, El Día y Búsqueda, por ser los dos primeros los de mayor tiraje y con posiciones una tanto diferentes, y el tercero por tener una amplia cobertura de los temas referidos al ballet y otra postura a su vez.

El relevamiento se ha realizado entre los años 1975 y 1985, en los editoriales y las secciones de cultura, pero acotando la búsqueda a los momentos que hay temporada de ballet del SODRE, temporada de danza de la END o cuando se presentan grupos del exterior. Se ha hecho esta selección por considerar que ante cualquiera de estos hechos es que la prensa hacer referencia al tema de la danza en general.

61 Ibid; p.137

62 Ibid.; p.124



Lucía Chilibroste durante su presentación en el III ECART. Fotografía: Juan Trentin

Excavando túneles: La mujer en la danza en los albores del s. XXI

Dra. Ana Abad Carlés

Miembro del Núcleo de Estudios Antropológicos
sobre Danza, Movimiento y Sociedad (IDAES-UNSAM)

Resumen

En esta exposición se prestará atención a la paulatina desaparición de las mujeres de los puestos creativos y de poder en el mundo de la danza. Se han tomado como punto de partida estudios culturales y de género en torno a la mujer. Debido a la ausencia de una bibliografía específica en el ámbito de la danza, la metodología es cualitativa en el análisis de obras y estilos, cuantitativa en aspectos de representación de género e inductiva a la hora de extrapolar conceptos e ideas del ámbito de los estudios culturales y de género a la problemática específica de la danza. Para conseguir esto, y tomando como base la literatura existente en el tema en otras áreas académicas, se procederá a cotejar argumentos ya articulados por la crítica e historiografía que, de forma no sistematizada, han abordado ya aspectos que en este trabajo se tratarán de agrupar y elucidar.

Entrevistas realizadas para este estudio, la consulta de fuentes críticas, escénicas y documentales serán cotejadas y analizadas de forma cualitativa y cuantitativa. Se procederá a analizar algunas de las estadísticas existentes y se realizarán otras que permitan sacar conclusiones sólidas. Las mismas serán utilizadas en conjunción con otros estudios de otros ámbitos culturales estableciendo paralelismos y analogías a fin de ofrecer respuestas de peso a gran parte de las preguntas. La presente exposición ofrece un primer acercamiento a una problemática reciente y una serie de pautas a tener en cuenta a la hora de ofrecer una explicación.

Introducción

Las carreras de aquellas mujeres que participaron de forma creativa y artística, bien como creadoras, bien como agentes de creación en el ámbito del ballet, han sido lentamente eclipsadas y, en muchos casos, olvidadas. Artículos aparecidos en la prensa en los últimos años cuestionan la ausencia de mujeres en los ámbitos de creación y

poder, ya no solo en el entorno del ballet, sino en el de la danza en general (Garafola 2005, Higgins 2009, Mackrell 2009, Jennings 2013). En esta breve exposición se plantearán algunas cuestiones a tener en cuenta a la hora de abordar este tema y se ofrecerán estadísticas, así como testimonios personales, que ayuden a entender y explicar algunos de los factores que han contribuido a este cambio en el sector.

¿Dónde están las mujeres?

Cuando se observa lo ocurrido en las artes a lo largo del siglo XX, es fácil reconocer una pauta en la forma en la que las mujeres encontraron su camino de forma lenta, pero obstinada, en los diferentes medios artísticos. El camino es largo y difícil de seguir y, la realidad muestra que, a pesar de que las mujeres se han introducido de manera importante en estos sectores profesionales, continúan siendo una minoría en sus puestos de liderazgo. En Gran Bretaña, el Cultural Leadership Programme (CLP) decidió realizar un estudio con el que poder dar cifras reales a la situación actual de las artes de este país y descubrió que, por cada líder femenina en el sector había 2.5 líderes masculinos (Carty 2010).

En el ballet, y la danza en general, las mujeres se han ido haciendo más y más invisibles conforme avanzaba el siglo hasta casi desaparecer de la escena. La complacencia con que este hecho ha sido recibida es cuando menos preocupante.

Virginia Woolf fue quizás una de las mujeres que mejor articularon la situación de la mujer, no sólo en las artes, sino en el campo profesional en general. Su obra *A Room of One's Own (Una habitación propia)* (1929) es una larga reflexión sobre el papel de la mujer en su tiempo, pensamiento que se extendería a gran parte de su obra literaria. Woolf comprendió como pocas personas la importancia de entender nuestro pasado:

No podemos comprender el presente si lo separamos del pasado. Si queremos entender lo que estamos haciendo ahora... debemos olvidar que somos, por ahora, nosotras mismas. Debemos convertirnos en la gente que fuimos hace dos o tres generaciones.⁶³ (Woolf 1978, p. 8)

Para comprender la realidad actual es necesario pensar en el destino que han tenido esas generaciones de coreógrafas que abrieron y continuaron caminos durante el s. XX.

63 "We cannot understand the present if we isolate it from the past. If we want to understand what it is that [we] are doing now... [we] must forget that we are, for the moment, ourselves. We must become the people that we were two or three generations ago."

Al mismo tiempo que sus carreras y obras desaparecían de las páginas de la historia, su posición como modelos para las futuras generaciones ha ido perdiendo fuerza. Quizás sus caminos no hayan sido continuados por las generaciones actuales al haberse olvidado sus puntos de vista y sus posiciones dentro del contexto de la danza del siglo pasado.

Estos son tiempos de corrección política en los que a las mujeres occidentales se nos recuerda constantemente que tenemos igualdad de oportunidades. Sin embargo, la realidad demuestra que las mujeres no poseen la representación que tienen los hombres en los puestos de poder y decisión. Otro reciente estudio realizado por Skillset en el Reino Unido demuestra que, en este país “las mujeres tienen mucha menor representación y están mucho peor pagadas en las industrias creativas y culturales.” (Arts Professional 2010, p. 2) La diferencia en salarios es de un 20% menos, a pesar de que: “un 93% de las empleadas tienen una licenciatura, comparado con un 78% de los hombres” (id.). Otro estudio realizado por Arts Council England también recogía datos como el hecho de que “sólo un 25% de los teatros están dirigidos por directoras artísticas”⁶⁴ (id.).

La mayoría de las compañías de ballet han estado dirigidas por hombres durante las últimas dos décadas. Cuando Assis Carreiro, directora de Dance East⁶⁵, organizó en los años 2003 y 2005 sus primeros *Rural Retreats* para directores de compañías de ballet, los números indicaban que de los 26 directores de compañías representando 15 países en el retiro del año 2005, 19 eran hombres. De los otros 18 que habían sido invitados, pero no pudieron atender, todos eran hombres (Dance East 2005). El retiro del año 2005, “Ballet into the 21st Century” (“El ballet en el s. XXI”) mostraba una realidad clara: de las 44 compañías de ballet representadas, sólo 6 tenían una mujer como directora.

En una mesa redonda organizada por Dance Umbrella y Dance UK en el año 2009, la periodista y crítica Judith Mackrell comentaba los siguientes datos: en el 2008, de las 59 compañías importantes de danza estadounidenses, 45 estaban dirigidas por hombres, 10 por mujeres y las restantes 4 estaban dirigidas por un equipo de hombre y mujer. De igual forma, al mirar las subvenciones otorgadas por el National Endowment for the

64 “Women are sorely under-represented and underpaid across the creative and cultural industries” [...] “93% of female employees holding a degree compared to 78% of men.” [...] “... just 25% of theatres are run by female artistic directors.”

65 Dance East es una de las Agencias Nacionales de Danza del Reino Unido.

Arts en el 2008, las cifras indicaban que de los 18 coreógrafos que habían recibido subvenciones, 13 eran hombres, con una media de subvención de 10.000 dólares; mientras que la media de subvención recibida por las mujeres era de 5.000 dólares (en Dance Umbrella 2009).

Cuando se mira el nuevo repertorio creado durante este tiempo, parece haber un desequilibrio entre las obras creadas por hombres y por mujeres. Sin embargo, las chicas estudian coreografía en mucho mayor número que los chicos.⁶⁶ Cuando en una ocasión tuvimos la oportunidad de mandar una pregunta sobre las posibles causas por las que existe una escasez de coreógrafas a una entrevista abierta con Nacho Duato, director entonces de la Compañía Nacional de Danza, retransmitida por *Cadena Ser*, su respuesta fue la siguiente: “No lo sé, pero obviamente no se debe a la falta de talento con respecto a los hombres” (Duato 2003).

La opinión de Duato, a pesar de demostrar un alto grado de empatía con la situación, quedaba muy alejada de la realidad visible de la Compañía Nacional de Danza que, en ese mismo año de 2003, de entre un repertorio de más de cincuenta obras, tenía tan sólo una creada por una mujer: *Trece gestos del cuerpo* (1987) de Olga Roriz. Siete años después, la compañía incrementó su repertorio a noventa obras, de entre las cuales tan sólo otra obra, *Nasciturus* (2003) de Yoko Taira, había sido creada por una mujer. Esto dejaba un porcentaje de producción femenina en la Compañía Nacional de Danza del 2.2% durante la época de Duato como director (Compañía nacional de danza de España - repertorio 2011). Si el talento de las mujeres es realmente igual al de los hombres, ¿cómo es posible que la creación femenina fuera tan escasa dentro de la compañía durante tan largo tiempo?

Cathy Marston es una de las pocas mujeres que trabaja como coreógrafa de ballet en estos momentos. Cuando le formulamos la misma pregunta que a Duato, daba razones muy diferentes a la hora de explicar la falta de coreógrafas trabajando en la actualidad: “ser bailarina de ballet es muy competitivo. Es difícil ser bailarina y coreógrafa”⁶⁷ (Marston 2003). Este punto de vista de la incompatibilidad de bailar y coreografiar al mismo tiempo, estaba apoyado también por Susan Crow, ex-bailarina del Royal Ballet y

66 Ver el artículo *Invisible Women*, de Susan Crow. Es nuestra propia experiencia también tras estudiar coreografía en diferentes instituciones y a diverso nivel. Como profesora de coreografía en la actualidad, la situación no ha cambiado. De 18 alumnos en el curso de licenciatura en danza profesional y musicales (2009/2010) en The Urdang Academy, Londres, sólo un tercio eran chicos.

67 “... it's very competitive to be a ballet dancer. It's difficult to be a ballet dancer and a choreographer.”

coreógrafa, cuando esta explicaba que:

Creo que tiene que ver con el trabajo... la última vez que alguien me preguntó esto fue en 1989... y una de las cosas que dije entonces era que hay algo que se tiene que tener en consideración y es un problema práctico y es que con el repertorio clásico, las mujeres tienen que trabajar más, y por esto tienen menos tiempo.”⁶⁸ (Crow 10 Sept 2003)

Otra razón en la que tanto Crow como Marston coincidían era un aspecto mucho más intangible y que afecta a la educación y desarrollo de las bailarinas de ballet. El cuidar y educar (*nurture*) parece ser un término clave en el que ambas coreógrafas coincidían; la necesidad de ser cuidada, educada o de cuidar y educar a otros. Parece como si en el centro de la educación femenina en la danza hubiera quedado esta necesidad enraizada en la propia cultura institucional y que ha pasado a formar parte del desarrollo psicológico de las alumnas de ballet: “incluso si tienen creatividad, ellas quieren que su desarrollo se haga a través de los hombres”⁶⁹ (Marston 2003).

De forma similar y dando un ejemplo de una generación anterior, Susan Crow planteaba si esta necesidad de cuidar era una característica femenina por la que “¿se nos desvía hacia el cuidado del desarrollo de una compañía... de otros bailarines antes que crear obras propias? [...] No lo sé”⁷⁰ (Crow 2003).

Esta no es una noción nueva, estudios de psicología realizados por Jeanne Block en 1984 y recogidos por Hilary M. Lips cuando analizaba la falta de poder de las mujeres en los ámbitos institucionales, llegaban a una conclusión similar: “a las chicas, comentaba, se les animaba a echar raíces, a los chicos se les enseñaba a crecer alas”⁷¹ (Lips 1994, p. 90).

Otro aspecto importante mencionado por Crow y muy particular en el medio del ballet tiene que ver con la dificultad de poder desarrollar una fuerte personalidad individual en el marco de una compañía:

... que baila el repertorio tradicional, donde siempre hay un gran *corps de ballet* de mujeres... hay una especie de opresión determinada por este *corps de*

68 “I think it has to do with the work... the last time I was asked this question was in 1989... and one of the points that I made then was that there is something that one has to bear in mind and it is a very practical problem and it is that with the classical repertoire, the women are working harder, so then they have less time.”

69 “... even if they've got creativity, they want to be nurtured by men.”

70 “... to get diverted into the nurturing of a company... other dancers rather than to make their own work? (...) I don't know.”

71 “... girls, she said, were encouraged to develop roots, boys were taught to develop wings.”

ballet y que pone mucha presión sobre las mujeres en el ballet a la hora de ajustarse a cierto prototipo, principalmente por la competición.”⁷² (Crow 2003)

Parece que las razones prácticas y psicológicas que ponen obstáculos a que cualquier mujer tome la carrera coreográfica son diversas. Como se ha explicado, si la coreógrafa surge dentro de una compañía de ballet institucionalizada, los requerimientos de ésta en torno a la necesidad de que la coreógrafa baile el repertorio clásico dificultan demasiado el que la creadora realice sus obras. Es cierto que tanto Bronislava Nijinska como Ninette de Valois consiguieron hacerlo, pero las presiones en materia de técnica hoy en día son mucho mayores. Si la coreógrafa desarrolla su interés coreográfico en otro marco, entonces existe una dificultad añadida a la hora de realizar la transición de una carrera como intérprete a coreógrafa. La mayor parte de los bailarines masculinos realizan este paso cuando están en los treinta años. Para la mayoría de las mujeres, si planean el fin de sus carreras como bailarinas a esta edad, está la presión biológica de empezar una familia (Marston 2003). De esta forma, la maternidad de alguna manera se convierte en el hecho fundamental en el momento de la transición profesional en la que la mayoría de los coreógrafos comienzan sus carreras.⁷³

Incluso en el caso de que la carrera como coreógrafa comience, las dificultades de encontrar subvenciones, financiación, etc. realmente complican la supervivencia en la profesión. Obviamente éste no es un problema endémico en el entorno femenino ni tan siquiera específico de la danza, puesto que afecta a todo el mundo artístico. Sin embargo, puede que todas estas dificultades den a la artista algo más en qué pensar a la hora de considerar un futuro profesional en el ámbito de la coreografía.

Pero si bien todos estos obstáculos de índole práctica y psicológica pueden explicar el que muchas mujeres decidan no tomar el papel de coreógrafas, todavía no queda muy claro la casi total ausencia de mujeres dedicándose a la coreografía en la actualidad.

El mito de la “pionera”: Excavando túneles

Resulta sorprendente el que Cathy Marston sintiera, al hablar sobre su carrera, que

72 “... the difficulty of developing a strong individual personality within the framework of a classical ballet company “that dances the traditional repertoire, where there’s always a very large corps de ballet of women... that there’s a kind of oppression that the corps de ballet requires and that there is a tremendous amount of pressure on women in ballet to conform to certain mould, because of the competition.”

73 Bronislava Nijinska y Twyla Tharp fueron madres y coreógrafas, pero las demandas de cuidar a un bebé estaban en oposición constante con las necesidades de sus profesiones. Tharp en especial explicaba todo esto en su autobiografía *Push Comes to Shove* (1992).

estaba “excavando túneles para las generaciones futuras. Estoy abriendo caminos”⁷⁴ (Marston 2003).

La utilización del término “pionera” en referencia al trabajo de cualquier coreógrafa debería ser puesto en entredicho. Si “pionera” es aquella persona que abre caminos para las generaciones futuras, entonces Marie Sallé sería la “pionera” de las mujeres coreógrafas ya en el s. XVIII (Abad Carlés 2013). Sin embargo, parece como si, siempre que una mujer empieza una carrera que no está asociada a su género, se convierte en una pionera, a pesar del número de mujeres que ya habían ocupado esos puestos con anterioridad a lo largo de la historia.

Es una situación compleja, pero no parece que sea una coincidencia. Si las mujeres o los hombres poseen modelos, cualquier tipo de modelo, es más fácil seguirlos como ejemplos o, al menos, ver con normalidad el papel y la posición que representan. Si no se tiene un modelo o ejemplo a seguir, comienza un camino que está más relacionado con la figura de Isadora Duncan: una figura solitaria intentando encontrar su lugar en un medio artístico hostil. Una vez más, la artista ha de “excavar un túnel” que, a pesar de que ha sido excavado muchas veces con anterioridad, ha sido tapado de vuelta tan pronto como llegó a su final. El sentido de continuidad histórica desaparece y a la mujer le toca empezar de nuevo desde el principio. Siguiendo aquellas palabras ya citadas de otra gran “pionera”, Martha Graham, “ella tiene que encontrar su propio baile” (en Tharp 1992, p. 78). Por supuesto, esta premisa suele traer consigo la creación de obras de gran originalidad, pero igualmente dificulta demasiado el proceso de aprendizaje. Realmente resulta difícil imaginarse a Balanchine encontrando su propio baile y desechando su pasado en los Teatros Imperiales. De hecho, Twyla Tharp, quien sí siguió el principio recogido por Graham, actualmente da a los futuros artistas un consejo muy diferente: “Cariño, se ha hecho todo ya. No hay nada realmente original. Ni Homero ni Shakespeare y obviamente tú tampoco. Acéptalo”⁷⁵ (Tharp 2003, p. 22).

Es muy difícil enunciar con certeza y dentro de un aparato metodológico concreto la causa por la que la tradición coreográfica femenina ha llegado a esta pausa. Quizás no es posible encontrar una respuesta dentro de los límites impuestos por la actual forma de abordar la evidencia histórica y su evaluación. Como Susan Bennett ha comentado: “a

74 “... burrowing the tunnel for future generations. I’m forwarding the path.”

75 “Honey, it’s *all* been done before. Nothing’s really original. Not Homer or Shakespeare and certainly not you. Get over yourself.”

pesar de *saber* que se tiene que hacer otro tipo de trabajo, el método historiográfico tira de nuestra historia de forma inevitable – incluso de nuestras historias alternativas – y la pone en una trayectoria de lo que ya se ha conocido”⁷⁶ (Gale, Gardner 2000, p. 53).

Parece que existe un consenso general en el mundo de las artes en torno a la cuestión de la creatividad femenina y la necesidad urgente de hacer algo al respecto, aunque sólo sea por salvaguardar figuras que sirvan como modelos para las generaciones presentes y futuras. Esta cuestión ha de traer consigo nuevas formas de investigación y nuevas preguntas sobre la validez con la que hasta ahora se han mantenido ciertos criterios, reglas y juicios considerados sagrados. Algunos permanecerán, pero algunos deberán reajustarse. Puede que no sea fácil encontrar una conexión entre la pérdida coreográfica que ha afectado el repertorio de ballet en los últimos años y el género de los artistas que crearon las obras. Sin embargo, parece haber una conexión entre tal pérdida y la situación actual en este medio artístico. Nuevas preguntas surgen en torno a este tema: ¿Por qué la situación de la mujer ha retrocedido tanto en el ámbito del ballet y de la danza en general en las últimas décadas? ¿Cuáles han sido las causas que han llevado a las mujeres a una situación de profundo mutismo en un arte que crearon y sostuvieron durante décadas? ¿Ha habido otros factores de tipo sociocultural que hasta ahora han permanecido ausentes del discurso teórico y que han hecho que en la época de aparentes políticas de igualdad entre hombres y mujeres, éstas pierdan un territorio en el que se habían venido moviendo con aparente facilidad?

Ann Daly recordaba a Albert Einstein y su confianza en que la formulación de problemas es más esencial que su solución, ya que las respuestas llegan con el tiempo y lo realmente importante es la creación de nuevas preguntas que nos hagan replantear nuestras propias ideas y metodologías: “Porque nunca se van a producir nuevas formas de conocimiento y de mirar y comprender si se siguen preguntando las mismas preguntas”⁷⁷ (Daly 1998, p. 79).

BIBLIOGRAFÍA

76 “... despite *knowing* that there is other work to be done, historiographic method inevitably pulls our history –even our alternative histories– back into the trajectory of what has always already been known.”

77 “For new knowledge or new ways of looking and understanding will never be produced if the same old questions keep getting asked.”

- Abad Carlés, A., (2013). *Coreógrafas, directoras y pedagogas: la contribución de la mujer al desarrollo del ballet y el cambio de paradigma en la transición al s. XXI*. Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Valencia.
- Arts Professional, (2010). "The Second Sex?" *Arts Professional*, (227)
- Burns, S., Harrison, S., (2009). *Dance Mapping. A Window on Dance 2004 - 2008*. London: Arts Council England.
- Carty, H., (2010). "Leading Women". *Arts Professional*, (228), pp. 7.
- Compañía Nacional de Danza de España (2011) - última actualización. *Repertorio*. [En línea]. Disponible en: <http://cndanza.mcu.es/esp/repertorio/repertorio.htm> [06/22, 2011].
- Crow, S., Jackson, J., 30 oct 2002, 2002 - última actualización. *BIG Discussion: The Role of the Artistic Director*. [En línea]. Disponible en: http://www.ballet.co.uk/magazines/yr_02/nov02/big_on_the_ad_0101.htm [06/18, 2011].
- Crow, S., 7 marzo 2002, 2002 - última actualización. *Invisible Women*. [En línea]. Disponible en: http://www.ballet.co.uk/magazines/yr_02/mar02/sc_invisible_women.htm [06/18, 2011].
- Daly, A., (1998). "Woman, Women, and Subversion: Some Nagging Questions from a Dance Historian". *Choreography and Dance*, 5 (1), pp. 79-86.
- Dance East, (2005). *Rural Retreats: Ballet into the 21st Century*. Ipswich: Dance East.
- Gale, M. B., Gardner, V., eds, (2000). *Women, Theatre and Performance: New Histories, New Historiographies*. Manchester: Manchester University Press.
- Garafola, L., (2005). *Legacies of Twentieth-Century Dance*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Higgins, C., 11 mayo 2009, 2009 - última actualización. "Dance World 'failing to celebrate women'". *The Guardian*. [En línea]. Disponible en: <http://www.guardian.co.uk/stage/2009/may/11/dance-choreographers-women-sadlers-wells?INTCMP=SRCH> [06/08, 2011].
- Jennings, L., 28 abril 2013, 2013 – última actualización. "Sexism in dance: where are all the female choreographers?" *The Guardian*. [En línea]. Disponible en: <http://www.guardian.co.uk/stage/2013/apr/28/women-choreographers-glass-ceiling>

[06/07, 2013].

Lips, H.M., (1994). "Female Powerlessness: a Case of "Cultural Preparedness"?" En:
H.L. Radtke Y H.J. Stam, eds, *Power/Gender: Social Relations in Theory and
Practice*. UK: Sage Publications, pp. 89-107.

Mackrel, J., 13 mayo 2009, 2009 - última actualización. "The ladies vanish". *The
Guardian*. [En línea]. Disponible en:
<http://www.guardian.co.uk/stage/2009/may/13/dance-sadlers-wells-southbank>
[07/05, 2011].

----- 27 oct 2009, 2009 – última actualización. "Vanishing pointe: Where are all
the great Female Choreographers?" *The Guardian*. [En línea]. Disponible en:
<http://www.guardian.co.uk/stage/2009/oct/27/where-are-the-female-choreographers>
[06/08, 2011].

Skillset, 2010. *Women in the Creative Media Industries*. London: Skillset.

Tharp, T., (1992). *Push Comes to Shove*. New York: Bantam Books.

----- (2003). *The Creative Habit: Learn it and use it for Life*. New York: Simon
& Schuster.

Woolf V., (1929). *A Room of One's Own*. 2009 edn. [En línea]. Disponible en:
<http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91r/index.html> [07/07, 2011].

Material audiovisual

Dance Umbrella (2009). *Where are the Women?* (Presentado por Judith Mackrel).
[Grabación sonora en línea]. London: Dance UK. Mp3.

Macgibbon, R. (2001). *Bourne to Dance*. [Grabación de televisión]. London: Channel
Four. Video.

Comunicación personal

Crow, S. (2003). *Entrevista*. Londres: Royal Festival Hall con Ana Abad Carlés.

Duato, N. (2003). *Entrevista Abierta*. 24 Nov 2003. www.cadenaser.es.

Marston, C. (2003). *Entrevista*. Londres: Royal Opera House con Ana Abad Carlés.



Presentación de la Dra. Ana Abad Carlés en el III ECART. Fotografía: Juan Trentin

Reflexiones sobre arte político y género en Tucumán desde 1983 a la actualidad

Sol Rodríguez Díaz

Universidad Nacional de Tucumán

Resumen

Dentro de la ponencia trato de reflexionar sobre los cuestionamientos y/o interpelaciones que surgen entre algunas producciones de artes visuales con respecto a conceptos como género y arte político en el período de transición democrática en Tucumán.

Me interesa analizar estrategias de producción y su interpelación con el discurso hegemónico heteronormativo y patriarcal latente en Tucumán.

Los resultados de esta ponencia se basan en datos recopilados de entrevistas a artistas, críticos y participantes activos de la escena artística (visual) tucumana.

Presentación

A partir del estandarte feminista *“lo personal es político”*, levantado luego de las revoluciones culturales de 1960, la ideas de lo político, entendido como sistema de relaciones intersubjetivas, comenzó a formar parte de las prácticas de creación contemporánea, desenmascarando distintos tipos de dominación simbólica que colocan a la mujer en una situación de dependencia respecto al hombre y al discurso conservador patriarcal. A si mismo, las luchas del movimiento LGTTBI (Lesbianas, Gays, Trans, Travestis, Bisexuales e Intersex) también se incorporaron a las prácticas artísticas con estrategias similares, para formar lo que en 1970 se denominó como “arte de género”.

Cabe señalar que los estudios de género, como tales, tienen origen hace cuatro décadas como parte de la teorización feminista y que desde entonces se discuten y se distinguen las nociones de sexo y género principalmente desde dos aspectos, uno como factor biológico (macho/hembra) y otro como parte de la construcción sexual sociocultural identitaria. Consecuentemente con estas posiciones, las nociones de sexo y género no resultan categorías predefinidas y se afianza la idea de que tanto las representaciones del cuerpo y de la naturaleza, no son inmutables ni universales.

Ahora bien, desde la restauración de la democracia en 1983 y acorde a los cambios que

se dieron a nivel nacional y global -especialmente en América Latina-, observamos que las prácticas artísticas estuvieron vinculadas al contexto político. A su vez, estuvieron involucradas en ese proceso liberatorio que, en Argentina, arranca en los primeros años de transición democrática y avanza hasta nuestros días con las conocidas conquistas sociales, como es el caso de la ley de matrimonio igualitario.

En este contexto observamos que Tucumán, si bien es cierto es una provincia fuertemente marcada por el discurso patriarcal y hetero-normativo, no ha estado ajena a ese proceso cultural liberatorio. En el campo del arte puede percibirse que algunos/as artistas (visuales en nuestro caso) empiezan a desarrollar obras que hacen eco de estas problemáticas de género. Dicho desarrollo tiene la característica de ser totalmente dinámico e íntimamente relacionado con el universo epistemológico y contextual en el cual se sumerge el artista y, por lo tanto, su producción.

Dentro de mi estudio intento reflexionar si los movimientos globales que se dan en el campo del género tienen alguna manifestación estética dentro de las artes visuales de Tucumán, politizando e interpelando con el discurso hegemónico vigente en la provincia.

Con un objetivo meramente didáctico, he diferenciado campos de análisis de manera cronológica para profundizar algunos casos que considero relevantes dentro de la investigación:

Grupo n°1: Actores culturales (artistas visuales) de 1983 a 1990.

Grupo n°2: Actores culturales (artistas visuales) de 1990 a 2000.

Grupo n°3: Actores culturales (artistas visuales) de 2000 a 2010.

Esta clasificación tiene relación directamente con el tratamiento del concepto género, que fue profundizándose en estas últimas tres décadas.

Grupo n°1

1980 fue una década de cambios políticos desmesurados: corrían los últimos años del gobierno de facto, economistas intentaban frenar la hiperinflación, las Madres de Plaza de Mayo, la CONADEP y otras organizaciones de derechos humanos reclamaban justicia por los delitos de lesa humanidad (que actualmente siguen juzgándose), y la política intentaba acomodarse hasta llegar a manos del Menemismo. Consecuentemente Tucumán, y toda Argentina, se encontraban con una democracia que intentaba dar sus primeros pasos.

Así mismo, los años de gobierno militar y su forma de pensamiento impregnaron el imaginario general, impulsando ideas y recalando argumentos que la opinión popular absorbió (Morales, 2005).

Dice la 2da acta del Proceso de Reorganización Nacional que data del año 1976:

“Los objetivos básicos declarados son, en forma sintetizada, los siguientes: concretar una soberanía política basada en instituciones constitucionales revitalizadas; vigencia de los valores de la moral cristiana, la tradición nacional y la dignidad del ser argentino; vigencia de la seguridad nacional, erradicando la subversión y las causas que la favorecen; vigencia plena del orden jurídico y social; concretar una situación socio-económica que asegure la capacidad de decisión nacional y la realización del hombre argentino; obtención del bienestar general a través del trabajo; relación armónica entre el Estado, el capital y el trabajo; conformar un sistema educativo acorde a las necesidades del país; y ubicación internacional de Argentina en el mundo occidental y cristiano”.

Durante el proceso militar cualquier tipo de alusión, o resistencia que escapara a lo descrito en las actas que fijaban el propósito y el objeto de dicho proceso era duramente castigada. Eso ponía en la mira a artistas y pensadores, muchos de ellos sufrieron el horror de esta época.

En este momento de la historia el concepto de género se lo entendía desde una construcción basada en un referente simbólico (genitales), que fue progresando hasta llegar a un concepto que entiende al género como una construcción cultural. Esta concepción simbólica data de la década del cincuenta cuando el investigador John Money (1955) propuso el término “roles de género” para describir el conjunto de conductas atribuidas a los varones y las mujeres. (Castillo Beltrán, 2005)

Una vez instaurada la democracia, Sergio Tomatis presentó en 1986 “El enmascarado no se rinde” una instalación de falsos dibujos litográficos. Que fue duramente criticada y censurada por el entorno tucumano y su artista tuvo que exiliarse a Suecia. (Beltrame, 2007)

Una vez en democracia, ¿por qué fue censurada?

En este caso el discurso hegemónico es un componente importante en el diálogo obra – espectador. La obra posee un contenido que respecta al género, pero al mostrar otro tipo de expresión de la sexualidad en disidencia con el discurso reinante, causa un quiebre dentro del pensamiento hegemónico⁷⁸. Ninguna lateralidad está permitida cuando el discurso

⁷⁸ En ciertas condiciones históricas un campo (discurso) puede funcionar como aparato cuando el dominante logra aplastar o anular la resistencia y las reacciones del dominado, cuando los movimientos se

dominante logra aplastar cualquier tipo de resistencia o reacción.

El acto político efectuado es casi partidista y lo que le da esta característica es el tipo de estrategia utilizada en una situación determinada. La instalación desafía aquella concepción simbólica de género, interpela con ella y propone nuevas reflexiones o miradas sobre la sexualidad, pero metaforizando su postura política mediante la representación de un concepto y la presentación del mismo en un contexto determinado.

Grupo n° 2

La década de 1990 se caracterizó por cambios en el ámbito político como la asunción del presidente Carlos Menem que dentro de su gestión impulsó el modelo neoliberalista intentando estabilizar situaciones económicamente críticas, como la hiperinflación. Si bien estas medidas estabilizaron temporalmente la escena de un país que parecía autodestruirse, más tarde, abrieron una brecha entre el sector privado y el sector público dejando desprotegido a toda una parcela de la población, problemas como el desempleo y la desnutrición se hicieron presentes.

Mientras tanto en el plano de los Derechos Humanos la historia no dejaba de escribirse:

Pequeños grupos comenzaron su gestación como **ATTTA** (Asociación de Travestis Transgéneros y Transexuales de Argentina), organización nacional con filiales en diferentes provincias; **La Fulana**, organización de mujeres lesbianas y bisexuales de Buenos Aires; **Nexo Asociación Civil**, organización gay de Buenos Aires fundada en 1992 y con un importante trabajo en el área de salud; **VOX Asociación Civil**, primera organización lgbt de la provincia de Santa Fé fundada en 1998, y la **Fundación Buenos Aires Sida**, grupo abocado a la prevención del VIH fundado en 1989.

Así mismo el 3 de Agosto de 1988 se había sancionado la ley contra Actos Discriminatorios Ley N° 23.592 que defendía a los ciudadanos de cualquier acto discriminatorios determinados por motivos tales como raza, religión, nacionalidad, ideología, opinión política o gremial, sexo, posición económica, condición social o caracteres físicos.

Y en Julio de 1995 se crea el INADI (Instituto contra la discriminación la xenofobia y el racismo) en la provincia de Buenos Aires.

dan de arriba hacia abajo, la lucha y la dialéctica constitutivas del campo tienden a desaparecer. Sólo puede haber historia mientras los individuos rebelen, resistan y reaccionen. Susana Morales, 2005.

La derogación de estas leyes y los proyectos independientes gestados por minorías parecen paradigmáticos en el contexto nacional. Parecía abrirse una brecha dentro del discurso dominante.

Esto puede deberse a las transformaciones en el concepto de género, la distinción de roles y la simbología de los genitales ya no es suficiente para definir una identidad sexual. La identidad se construye y es dinámica, se mueve. Para Kaufman (1989) el género constituye un proceso de organización (eje) y legitimación social de lo masculino y lo femenino en constante transformación.

Pero como vimos antes, el concepto de género tiene que ver directamente con una relación de poder. En la construcción del género hemos visto que influye de manera importante el entorno y la historia de cada sociedad, pero esta última, es orientada o moldeada en el tiempo también por quienes ostentan el llamado poder (material o simbólico), siendo el principal portador en la historia generalmente el discurso patriarcal (Chesler, 1978; Segal, 1990). Tucumán en las elecciones del 21 de Octubre de 1995 elige como gobernador, ya en democracia, al Gral. Domingo Bussi quien había gobernado la provincia durante el golpe militar del 76.

Dentro de las artes visuales, Tucumán tenía una propuesta interesante que venía gestándose desde principios de la década: la performance. Que llegó de manera tardía y no logró aceptación instantánea.

Dice Glusberg, el performer al hallar nuevos modos de comunicación y significación converge hacia una práctica que, si bien utiliza el cuerpo como materia prima no se reduce a la sola exploración de sus capacidades, sino trata de abarcar otros aspectos tanto individuales como sociales, vinculándolos con el hecho capital del artista transformando su obra o, mejor aún, del artista como sujeto y objeto indisoluble de su arte.

Cuando hablamos de abarcar aspectos individuales como sociales debemos contextualizar apropiadamente. Tucumán en 1990 posee una diferencia cronológica e ideológica enorme en comparación con las performances de las artistas feministas de 1970 como Shigeko Kobuta que utilizaban esta estrategia como impronta política expresa.

En este contexto, lo político ya no se presenta como un compromiso definido con una ideología específica, sino como una instancia discursiva que se expresa simbólica y

subrepticamente en todas las formas de la actividad social, individual y productiva.

Jorge Lobato Coronel, performer de esa época, dice: *“no sabíamos lo que estábamos haciendo, pero yo lo hacía porque eso era lo que yo necesitaba ver”*.

En la escena local el kitsch, el pop, los nuevos medios de comunicación como la televisión fueron los que influyeron en la construcción estética de estas prácticas, sin ningún manifiesto político literal.

Un grupo heterogéneo fue Tenor Grasso (1995) donde sus presentaciones involucraban varias individualidades que trataban discursos distintos pero con hilos conductores como la moda, la identificación, la identidad, jugando sícnicamente con los símbolos de poder dominantes.

“Una trampa para la mirada, la mascara es todo lo que nos cubre”, “un relato social sobre el cual se desplaza el sentido del vestido, de lo que nos cubre”. “Aparecen esos aspectos que la moda oculta, que la ropa oculta”. “Dime cómo te vistes y te diré quien eres”.

Dentro de estas presentaciones discursos ambiguos se erguían. El transformismo, la androginia, estaban presentes en presentaciones como “Il Adore” de Jorge Lobato Coronel que con un fuerte sarcasmo juega con opeostos como espiritual – diabólico, inocencia – pecado, varón – mujer.

Rodolfo Bulacio y Sergio Gatica, por su parte, presentaron “El Reloj” una acción que se desarrolló en el parque 9 de Julio imitando una pareja de novios, con la vestimenta, las invitaciones, todo lo que respecta al evento social, representado en todas sus instancias.

Lo político se manifiesta ahora a través de la elección del soporte (el cuerpo), la factura y los símbolos empleados que a veces son variaciones lúdicas o paradójicas del código; otros documentos aparentemente inocentes que son introducidos intencionalmente para provocar una reacción crítica en el espectador.

El desafío a las estructuras discursivas normativas está presente y se presenta, todavía, como un paradigma en el contexto general.

Lo emergente, como es el concepto de género, se va transformando, se va incorporando y adaptando al contexto.

Grupo n° 3

El inicio de esta década empieza cuando asume la presidencia el candidato por la Alianza radical Fernando de La Rúa. Pero su mandato no duró mucho. El Menemismo había dejado un modelo que a esta gestión le resultó imposible manejar. Esto llevo a la crisis económica más grande del país.

En diciembre de 2001 Argentina recibió el nuevo siglo con saqueos a los supermercados y cacerolazos, corralitos y un presidente, que prometía ser el cambio, renunciando.

Luego de varios presidentes interinos y reajustes en las medidas sociales, el país se estabilizó dentro del caos. Las elecciones no tardaron en llegar y volveríamos a ser gobernados por el peronismo. En 2003 Nestor Kirchner asume la presidencia trayendo con él ajustes que impulsarán un modelo económico y social inclusivo que sigue vigente hasta nuestros días de la mano de Cristina Kirchner que ganó las elecciones en 2007.

Tucumán, por su parte, inició la década con Julio Miranda en el gobierno, que fue sucedido por José Alperovich en 2003 y que actualmente sigue en el poder. Cabe aclarar que la política de gobierno provincial fue y es directamente proporcional al gobierno nacional, salvando las diferencias, el gobierno Alperovichista aceptó a lo largo de los años, las medidas nacionales.

En el marco de este modelo, ocurrieron bastantes cambios dentro de las luchas de género. Se creó en 2006 la Federación LGBT uniendo varios grupos independientes que militaban ya desde principios de los 90.

A su vez, dentro de los partidos políticos, que en general responden a una ideología de izquierda, se fueron creando secretarías de género y diversidad. Aumentaron cada vez más espacios como los observatorios de la mujer y lugares en los cuales podían ser atendidos casos vinculados a la violencia de género.

Por otro lado, partir de la sanción de la Ley 26.150 del año 2006 el Ministerio de Educación lanza el Programa de Educación Sexual Integral para los niños y jóvenes donde las propuestas de educación sexual amplían el concepto de identidad sexual como parte de una construcción social.

Poco tiempo después, y luego de discusiones que polarizaron a la sociedad en 2010, se aprueba la Ley de Matrimonio Igualitario, cambiando el código civil y dándoles el derecho a personas del mismo sexo a contraer matrimonio con todos sus advenimientos. Mas tarde, en Mayo de 2012 se aprueba la ley Ley N° 26.743 de Identidad de género, que permite elegir el género con el que cualquier individuo se identifica (hombre/mujer) en su construcción

personal frente a la sociedad.

Por otra parte, en Tucumán, gracias a la lucha de fundaciones como María de los Angeles, se aprueba la Ley contra la trata de personas.

Gracias a la contención de un gobierno que impulsa este tipo de cambios, el contexto y, por lo tanto, su discurso dominante, va cambiando. Ahora, la reacción está dada por el grupo social en disidencia a estos cambios.

Pero el concepto de género, como vimos, cambia y se transforma. Si bien las medidas de gobierno parecen incluir a todo tipo de construcción sexual identitaria, continúa definiendo roles dentro del binomio varon/mujer y las definiciones siempre dejan del lado algo, esa otredad que no está contenida.

Los estudios de transgénero enmarcados dentro de la teoría queer crean otro paradigma dentro de los conceptos que definimos como género. Si bien el género se considera un factor dependiente de una construcción social identitaria, estas identidades no siempre son tajantes.

La Teoría Queer rechaza la clasificación de los individuos en categorías universales como "homosexual", "heterosexual", "hombre" o "mujer", sosteniendo que éstas esconden un número enorme de variaciones culturales, ninguna de las cuales sería más fundamental o natural que las otras. Contra el concepto clásico de género, que distinguía lo "heterosexual" socialmente aceptado (en inglés straight) de lo "anómalo" (queer), la Teoría Queer afirma que todas las identidades sociales son igualmente anómalas.

Cuando a Virginia Prince, una transgénero militante que puso de moda la expresión transgénero, le preguntaban si era hombre o mujer, respondía “hombre o mujer es algo que se forma entre las piernas, pero lo que realmente se es, surge entre las orejas, en el cerebro”.

El arte tucumano no está exento a esta influencia.

Pero dentro de mi investigación y las entrevistas realizadas a los distintos artistas, su visión política de la obra es tomada con una postura polisémica. La obra y la producción critican a ciertas instituciones como la familia y la sexualidad, pero los mecanismos empleados son ambiguos. Como dije antes, no existen manifiestos idealistas, sino posturas críticas que “se dan a entender”⁷⁹.

79 Entrevista a Gustavo Nieto, 2012.

Geli Gonzales y Eugenia Bulacios Zamora son artistas que trabajaron dentro de esta generación con conceptos desde el rol de la mujer dentro de la familia patriarcal.

Geli Gonzales dice: *“Yo dudo y descreo de la fachada de esos esquemas sobre todo hoy donde las familias son muy complejas las ensambladas (...) hablar de un arquetipo es arriesgado”*

“Nunca he pensado en hacer, tener una producción de género, si iba viendo con el correr de los años que sí me empezaban a ubicar en cuestiones de género, a mi no me disgusta, creo que son lecturas posibles.”

Por su parte, Eugenia Bulacios dice: *“Me interesa ironizar sobre modelos establecidos en nuestra sociedad, como el de la familia tradicional. Los roles bien definidos, padres heterosexuales, el padre como jefe de familia. La mujer, ama de casa, abnegada. El matrimonio según las pautas católicas.*

Para esto utilizo materiales y técnicas que están a mi alcance, (básicamente la costura). Construyo mi relato poniendo atención en las cualidades de los materiales que utilizo. De tal forma, piezas como “El Ramo”, “La novia”, “Ama de casa” y “La Familia”, se caracterizan principalmente por la inestabilidad, propia del material.”

Por otro lado, Gustavo Nieto trata “la construcción de la imagen y la de-/construcción de una sensibilidad masculina.”

Dice *“En realidad lo que mi interesa de todo esto es la libertad, en realidad la falta total de ella, es decir, somos seres humanos ”condenados” a una existencia, un cuerpo ,un nombre, unos genitales, una familia, una provincia etc., que no elegimos, desde este punto considero personalmente que el concepto de libertad es humanamente, por lo menos, inconmensurable.”*

Así vemos que el arte, lo político y el género son conceptos dinámicos, difíciles de caracterizar y que responden a un universo de análisis con un espacio/tiempo específico.

Cada límite dentro de un concepto, puesto o impuesto, por definición, discrimina, clasifica y por lo tanto deja fuera cualquier lateralidad u otredad.

Tratar de etiquetar al arte es imposible, es indefinible debido a su polisemia, y creo fehacientemente que esa es su característica más importante.

Corporalidades en la danza

Magister Marcela Masetti

Instituto Superior Provincial de Danzas, Rosario

Olfato gusto vista oído tacto

El sentido anegado en lo sentido

Los cuerpos abolidos en el cuerpo

Memorias desmemorias de haber sido

Antes después ahora nunca siempre

Octavio Paz (Blanco)

Resumen

La presentación plantea los interrogantes que nos interpelan en nuestra práctica cotidiana como artistas, docentes y formadores de formadores en el área de la danza.

A lo largo del siglo XX asistimos a la puesta en duda, de casi todas las certezas de la modernidad; ruptura que a algunos filósofos lleva a plantear el fin del arte, en cuanto ese gran relato construido a partir de estos conceptos. Podríamos decir que entra en crisis, la concepción misma de las artes como tal, y de las distintas artes ligadas a un médium específico, este régimen de división en el cual la pintura, la escultura, la música, la literatura, se corresponderían con modos específicos de organizar lo sensible, organización que comienza a resquebrajarse con las estéticas contemporáneas.

Desde las primeras ofertas del ISPD a las actuales, se han producido grandes cambios en las concepciones no sólo de los aspectos pedagógicos sino de la especificidad que es lo que nos ocupa. El tema de las **condiciones físicas**, como un supuesto fundamental en la formación en danza clásica, y en determinadas instituciones, como una condición de exclusión, genera una tensión entre la disciplina que propone un modelo de cuerpo y de trabajo, que no todos los aspirantes poseen o pueden desarrollar, con la oferta de una institución pública que es inclusiva.

Al mismo tiempo, se viene llevando adelante una discusión importante en el campo de la danza, de la cual el instituto se hace eco. Por un lado, la formación en danza clásica y las distintas técnicas de la danza moderna, posmoderna y contemporáneas, comien-

zan a ser cada vez más diferentes, en cuanto a las formas de trabajo, los cuerpos que modelan y las propuestas escénicas que originan. Por el otro, en la medida, que se quiebra la certeza sobre que es la danza, la pregunta repercute inmediatamente sobre cuál sería la formación adecuada y necesaria en la disciplina.

Presentación

La presentación tiene por objetivo compartir los interrogantes que nos llevaron a encarar una nueva investigación en el marco del Instituto Superior Provincial de Danzas de Rosario. Para ello, me gustaría reseñar brevemente algunos recorridos que realizamos previamente.

En "Danza moderna y posmoderna. La construcción de un campo artístico" se releva el conjunto de artistas, espacios de formación y producciones coreográficas, desde 1960 al 2000, que van construyendo el lenguaje de la danza en la ciudad de Rosario, fue finalizada en 2005. Esa investigación reseña cómo los actores, dentro del campo de la danza, incorporan técnicas diversas y se posicionan en relación a metodologías de trabajo y creación que implican concepciones diferentes sobre el cuerpo, la forma de disciplinarlo y moldearlo. "Si partimos de la danza clásica, vemos que su concepción del cuerpo y del espacio está ligada a una mirada geométrica. El entrenamiento implica un trabajo sobre el cuerpo para que se parezca a un modelo externo. La belleza es proporcional a la desmaterialización que se puede alcanzar, cuerpos inmateriales como las almas. Recién sobre la segunda mitad del siglo XX hay una modificación de esta representación. Aparecen técnicas y propuestas que se alejan del virtuosismo e introducen el movimiento y el cuerpo cotidianos. Las nuevas miradas proponen un movimiento que va del interior hacia el exterior, se trata de escuchar en lugar de doblegar el cuerpo. En la investigación se reflejan las formas de abordaje y conceptualización del cuerpo, a través de las distintas técnicas, que fueron surgiendo en el campo de la danza en Rosario y llevaron a los protagonistas a situarse en diferentes posturas y metodologías de trabajo." (Masetti,2010:160)

En "La danza clásica en Rosario: Una reconstrucción histórica sobre la metodología de la enseñanza" se recupera la historia de la danza clásica y de las metodologías de su enseñanza en la ciudad y a través de ella, se rescatan criterios, supuestos, metodologías y expectativas sobre la formación en el área, tanto en el ISPD como en las instituciones

de destino. En dicha investigación abordábamos las particularidades de la inserción de la danza clásica en la ciudad, que no es una tradición local, cuya apropiación por parte de los actores del campo, fue relativamente reciente, a partir de los años 50 aproximadamente, y prácticamente contemporánea con la incorporación de las técnicas de la danza moderna y posmodernas. La hipótesis que trabajamos es que en la medida en que no hubo en Rosario una tradición fuerte e institucionalizada de la danza clásica, la transmisión de la metodología de su enseñanza ha sido autodidacta y autogestionada, en muchos casos procediendo por ensayo y error.

Reflexionar sobre la producción artística de la danza clásica, moderna y posmoderna en Rosario, ciudad periférica de un país periférico, fuertemente centrado en la Capital Federal, lleva a interrogarnos sobre los ámbitos más o menos autorizados de producción cultural, material y simbólica, y su distribución desigual a nivel mundial. Al mismo tiempo, ubicar desde que lugar estábamos pensando estas cuestiones, en la medida que las técnicas de estas expresiones artísticas, tienen que ver con tradiciones que no son locales.

También, aparece la necesidad de plantearnos si podemos hoy pensar en metodologías y técnicas puras, no influenciadas por otras. A lo largo de la historia, las migraciones de bailarines y maestros por razones diversas hicieron que técnicas y metodologías concebidas para un grupo social determinado, con un biotipo específico, arriben a puntos del globo absolutamente distintos de su lugar de nacimiento. A partir de la caída del Muro de Berlín y la desintegración del bloque de la URSS, la migración de maestros provenientes de esos países se intensifica. Sumado a este último gran cambio político mundial, se encuentran la globalización, la revolución tecnológica de las comunicaciones, que reducen el mundo a una aldea global, genera una circulación muy importante de información e intercambios que favorecen a las jóvenes generaciones de maestros y estudiantes.

En este sentido, consideramos que las *escuelas y las técnicas* de danza no deben ser concebidas como formas puras, auténticas e inmutables, que pueden ser abstraídas de los procesos históricos que las originaron y que le otorgan espesura significativa. Menos aún, en un mundo interconectado y globalizado, donde los procesos culturales en todo caso dan cuenta de “formas de situarse en medio de la heterogeneidad y entender cómo se producen las hibridaciones” (García Canclini, 1992:18).

En síntesis, a partir de estas investigaciones, consideramos que el campo de la danza está atravesado por distintas tensiones relacionadas con la modernidad y sus contradicciones: una tensión entre baile-danza, que nos remite a la gran división entre arte alto o culto y arte bajo o popular, reproducida también en la distancia entre Maestro de Baile-Maestro de Danza. La tensión entre baile coral-baile individual, en tanto se promueve y valora el arribo a los roles *solistas* y protagónicos, significativa estimulación del gran esfuerzo *individual* que significa danzar, en momentos de la constitución de la individualidad moderna.

También la danza clásica está atravesada por la tensión entre expresión subjetiva-destreza técnica, tensión que expresa cómo y cuanto la técnica somete a la subjetividad y la sujeta, y cuanto de ella deja aflorar. Esta tensión a nivel coreográfico, podríamos sintetizarla como narratividad vs formalismo. Cuanto de un ballet es virtuosismo o cuanto expresa algún concepto o idea.

A lo largo del siglo XX asistimos a la puesta en duda, de casi todas las certezas de la modernidad; entre otras, el concepto de individuo, la gran división entre arte culto y el arte popular, el arte como mimesis de lo real; ruptura que a algunos filósofos lleva a plantear el fin del arte, en cuanto ese gran relato construido a partir de estos conceptos. Podríamos decir que entran en crisis, la concepción de las distintas artes ligadas a un médium específico, este régimen de división en el cual la pintura, la escultura, la música, la literatura, se corresponderían con modos específicos de organizar lo sensible, organización que comienza a resquebrajarse con las estéticas contemporáneas.

En el marco de estos interrogantes y reflexiones sobre nuestra propia práctica como docentes, formadores y artistas contemporáneos surge el presente proyecto sobre

"Corporalidad y subjetividad en la danza: construcción de habitus en la formación de bailarines y profesores en el Instituto Superior Provincial de Danzas", proyecto del cual participan los profesores Jairo Benitez y Estela Covi, y las estudiantes de Expresión Corporal, Mariángeles Aguirre y Lucía Menegozzi

Desde las primeras ofertas del ISPD a las actuales, se han producido grandes cambios en las concepciones no sólo de los aspectos pedagógicos sino de la especificidad que es lo que nos ocupa. El tema de las **condiciones físicas**, como un supuesto fundamental en la formación en danza clásica, y en determinadas instituciones, como una condición de exclusión, genera una tensión entre la disciplina

que propone un modelo de cuerpo y de trabajo, que no todos los aspirantes poseen o pueden desarrollar, con la oferta de una institución pública que es inclusiva. Observamos, en distintas situaciones institucionales, maneras diferentes de soportar, tramitar y resolver esa tensión.

En la medida que se instaura una gran distancia histórica y social entre esta forma de danza que tiene que ver con los modos de la representación artística, del cuerpo y de la belleza de hace cuatro siglos, con los actuales, observamos una dinámica contradictoria: por un lado, una fascinación nostálgica por esta belleza desmaterializada y estas historias de príncipes y doncellas idealizadas, y por el otro, un cuestionamiento de estos conceptos, presentes en las estéticas contemporáneas, que a partir de los sesenta produce una cierta democratización de los cuerpos habilitados para estudiar danza y bailar.

Estos virajes, también se perciben en el ISPD en relación a las distintas carreras que se cursan, en la forma en que se fue modificando la oferta educativa y los perfiles de formación. Se percibe la tensión entre la danza clásica y otros estilos de la danza que se agregaron en el ISFD para su estudio (danza moderna, contemporánea, expresión corporal, folklore). Consideramos que las disciplinas no pueden ser conceptualizadas al margen de una mirada y situación en un corpus teórico e histórico. La metodología de la danza clásica es tan particular y profunda, y modela el cuerpo de una manera tan única, que amerita una separación. Por otro lado, para arribar a ese modelo estético, hace falta el desarrollo de una enseñanza y aprendizaje que comience a temprana edad. En otras técnicas de danza moderna o contemporánea, sin este aprendizaje temprano puede lograrse un manejo adecuado del cuerpo y del espacio; posibilitando asimismo, la inclusión de modelos corporales diversos.

Una de las ofertas educativas del Instituto, comenzó siendo el Profesorado Nacional de Danza Clásica, luego Profesor Nacional de Danza Clásica y Contemporánea y en el actual diseño curricular, Profesor de Artes en Danza con Itinerario en Danza Clásica, Danza Contemporánea o en ambos recorridos, que expresan estas formas diferentes de ir pensando la relación entre estos lenguajes. El instituto creado en el 87, dicta sólo durante dos años la carrera de danza clásica e incorpora la danza contemporánea, luego de extensas discusiones entre las distintas instituciones terciarias, sobre la pertinencia de tener que acreditar solvencia en los dos lenguajes para culminar la carrera de doble titu-

lación. En el diseño actual, el espacio curricular incluye la danza clásica y contemporánea que comparten una nota común producto del promedio de las obtenidas en los espacios individuales.

¿Por qué estos cambios en relación con la titulación?

Con una discusión importante que se viene llevando adelante en el campo de la danza, de la cual el instituto se hace eco. Por un lado, la formación en danza clásica y las distintas técnicas de la danza moderna, posmoderna y contemporáneas, comienzan a ser cada vez más diferentes, en cuanto a las formas de trabajo, los cuerpos que modelan y las propuestas escénicas que originan. Por el otro, en la medida, que se quiebra la certeza sobre que es la danza, la pregunta repercute inmediatamente sobre la formación adecuada y necesaria en la disciplina.

Como integrantes del colectivo del ISPD nos preguntamos: Como formar bailarines y profesores en danza clásica y contemporánea? Son procesos idénticos? Cuáles son los requerimientos para formar un bailarín y profesor de danza clásica? Son los mismos para la danza contemporánea? Que corporalidades se forman en danza clásica, cuales en danza contemporánea? Y al mismo tiempo, la danza contemporánea es un conjunto heterogéneo de técnicas, **qué** danza contemporánea? Que corporalidades forma la técnica Graham, Limón, Cunningham, o las técnicas de post modern danza?.

A lo largo de todos estos recorridos, apreciábamos que partíamos desde un modelo excluyente de físico con determinadas características (condiciones físicas), sobre las cuales se daba la ardua tarea de formatear el físico en las distintas técnicas de la danza, que fueron cambiando hacia otros requerimientos, a veces tan excluyentes como los anteriores u otros más inclusivos, donde aparecen *otros cuerpos* habilitados para bailar. Fundamentalmente a partir de los 60 donde se recupera el cuerpo cotidiano, para el dominio escénico, y se ponen en juego una serie de paradojas. Podríamos sintetizarla en las siguientes preguntas: En tanto institución formadora en la especialidad, como seguir formando, en la danza: disciplinar o no disciplinar los cuerpos?. Y en todo caso, como y a través de que procedimientos?.

La presente exposición no pretende dar respuestas o sacar conclusiones, sino que acerca las interrogantes que direccionan nuestro recorrido actual en el marco de la complejidad de un campo que nos interpela en nuestra práctica cotidiana como artistas, docentes y formadores de formadores.



Marcela Masetti durante su exposición en el III ECART. Fotografía: Juan Trentin

- **El cuerpo de la Danza**

Mercedes Nugent Rincón

Escuela de Danzas Clásicas de La Plata

El análisis de esta investigación está centrada en la problemática del “cuerpo de la danza” abarcando los diferentes aspectos que hacen al estudio del bailarín en tanto sea estudiante o profesional. El bailarín, coreógrafo, docente en su desarrollo en la danza entra en directa relación con su propio cuerpo y el del otro. En esta relación es cuando se presenta la pregunta ¿Con qué cuerpo se trabaja en la danza? Esta pregunta se enmarca en la contemporaneidad donde pareciera que hay una mirada diferente del cuerpo en su trayectoria histórica de la danza. Este cuerpo contemporáneo está inmerso en el arte donde se transforma, se modifica en la relación entre ambos. El cuerpo de la danza es un cuerpo agujereado por el arte que, en su empuje constante hacia su propia manifestación introduce la inquietud infinita acerca de la causa del arte. Por ello el cuerpo de la danza se hace visible en situación de representación y/o de pura presentación. La única vía para el abordaje del cuerpo de la danza es la experiencia vivida en el marco artístico. El cuerpo como sujeto del arte se introduce en la problemática contemporánea desde el lugar de la vivencia, provocando esto, un espacio de cuestionamiento y análisis que se mueve en un circuito sin fin entre la carne misma y el campo de lo simbólico. Las nuevas concepciones del arte actual impactan directamente en el cuerpo vivido de la danza.

Esta pregunta direcciona a la investigación de la danza en su vinculación con arte en una única situación de relación entre ambas. El campo del arte y de la danza se ubicará en la actualidad presentado varios enfoques del cuerpo en el desarrollo histórico. El “cuerpo de la danza” está inmerso en el arte y por lo tanto no es estanco en su análisis como cuerpo físico u orgánico encerrado como organismo; si pensamos el “cuerpo de la danza” como pura exterioridad, estaremos descontextualizando la idea en desarrollo. El “cuerpo de la danza” no es un cuerpo cerrado sino abierto a sí mismo y a todo aquello que lo rodea, que se manifiesta en infinitas interpretaciones de sí y del mundo como lenguajes de alta complejidad.

El enfoque que presenta esta investigación es de un cuerpo lleno, en donde la

división de cuerpo-mente no se centra como eje vertebrador del pensamiento de la danza. Pareciera que este término es entendido por todos los que se dedican a la danza, pero habría que preguntarse más a manudo que quiere decir “íntegro”, ya que en muchos discursos teóricos o prácticos se nombra al cuerpo “ístrumento” como aquel que refleja los aspectos que hacen a la danza.

El cuerpo “ístrumento”

En los múltiples discursos: escritos, teóricos o prácticos de la danza contemporánea se nombra al *cuerpo* como *ístrumento*. Éste término pareciera asociarse al cuerpo tomado como objeto y su relación con el pensamiento de Descartes. El cuerpo como ístrumento, expresa a un cuerpo vacío, objetivable, separado del sujeto que contiene al bailarín, siendo un cuerpo aislado por su condición física, como cuerpo biológico, matemático. A partir de este concepto surge la pregunta ¿Qué mirada se hace del cuerpo cuando se lo nombra como ístrumento?

El cuerpo como ístrumento se introduce en el análisis del cuerpo cartesiano. Para Foucault, Descartes eterniza el concepto de dualidad, presentando una ruptura entre el cuerpo y el alma, construyendo así un manifiesto social donde aparece la limitación del cuerpo como estructura individual. “La dimensión corporal de la persona recoge toda la carga de decepción y desvalorización, entonces el alma permanece bajo la tutela de Dios y la razón es el fundamento de la existencia”. Este cuerpo separado, aislado, se presenta como una máquina que se gasta, se rompe, siendo reductible sólo a su extensión. La unidad de la persona se rompe disociándose el cuerpo del pensamiento, convirtiéndose la razón en una categoría del alma, mientras que el cuerpo se reduce a una insignificancia indigna del pensamiento. El cuerpo como máquina se entiende como una serie de mecanismos orgánicos que se deterioran. El cuerpo es solo producto de ese mecanismo subordinado a la máquina y el alma guarda el lugar divino. “Un alma lo habita y lo conduce a la existencia, que es una pieza en el dominio que el poder ejerce sobre el cuerpo. El alma, efecto e ístrumento de una anatomía política; el alma, prisión del cuerpo.” La idea de cuerpo como “sistema maquinal”, como “biología” resulta ser un reduccionismo de todo ser vivo, y aún más del humano.

En el período moderno considerado en la danza a partir de 1930 hasta los 1960, pareciera verse la influencia del pensamiento de Descartes. Descartes distingue el

cuerpo del alma, por un lado la razón y por el otro las pasiones, definidas como dos sustancias finitas al cuerpo y al espíritu, siendo el atributo del primero la extensión y el del segundo el pensar. El sentir, el anhelar, son modos de pensamiento mientras las posiciones, el movimiento son modos de extensión. En el mundo de lo material todo se reduce a extensión y movimiento plenamente inteligibles. Ambas sustancias, alma y cuerpo, son completamente distintas entre sí y existen con entera independencia mutua, habiendo unidad de composición y no de naturaleza. Este cuerpo-máquina guarda una contención geométrica y espacial condicionada a las leyes matemáticas. El cuerpo es cerrado y perfecto adecuado a la lógica del pensamiento estético de ese período. Esta conceptualización del hombre-máquina, en una mezcla de dos sustancias: una como máquina objeto (cuerpo) y otra como mente humana pensante (alma), se arraiga en el pensamiento de la era de la industrialización y en los conocimientos científicos de la época respondiendo a una lógica mecánica.

En la observación del movimiento, la geometría se plasma en el cuerpo guardando perfectas proporciones entre sí y con el espacio. Aparecerá la aplicación de las leyes de la física: la gravedad, las palancas, los vectores, etc., convirtiéndose en los modismos con que se nombrará a las acciones aplicadas al movimiento que realizará el cuerpo; instalándose el pensamiento sobre la danza y sus técnicas en el conocimiento científico y biológico. El cuerpo como máquina biológica desarrolla sus posibilidades de movimiento regido y analizado a partir de parámetros puramente racionales. Ese cuerpo liviano podía elevarse como hundirse en la tierra, siempre guardando una relación con la técnica asimilada.

El cuerpo de la danza es un cuerpo trabajado a partir de diferentes técnicas que amplían las posibilidades en la movilidad, en el dominio motriz y en la conciencia corporal. Las técnicas que un aprendiz va incorporando, constituyen herramientas cuyas metodologías de aplicación se basan en la exploración y la experimentación, llegando por estos caminos a la conciencia y dominio corporal. Cuando hablamos de dominio, nos referimos al profundo conocimiento del cuerpo desde la experiencia práctica y desde el análisis que posibilitan el acceso a multiplicidades de perspectivas de expresión. Es decir, no se trata de un cuerpo que se domina a sí mismo en función de un resultado, sino de uno capaz de atravesar los lenguajes de la danza para generar el propio. La percepción desarrollada expande sus sentidos a una mayor agudeza a través

del acrecentamiento de las capacidades sensibles dirigidas tanto a lo perceptual como a lo afectivo, contando que ambos están íntimamente relacionados. En este proceso, tanto se focaliza cada parte para su reconocimiento y concientización, como se unifica en una unidad en una serie de conexiones cada vez más complejas. Se toman elementos desde el modelo biológico, como también desde la física, con el objeto de formular leyes básicas de funcionamiento del movimiento, propio de la estructura general de toda técnica de danza.

En el trabajo diario de la danza se piensa al cuerpo como sujeto y al sujeto como cuerpo. El concepto de cuerpo va más allá del concepto de organismo. Cada bailarín se concibe como un sujeto construido desde inabarcables facetas, todas ellas constituyen huellas que marcan su corporeidad.

En la técnica se desarrollan movimientos que se pueden analizar a través del estudio del tiempo, la energía (circulación de la fuerza) y del espacio condicionándolos para una mejor eficacia. Esta modalidad de transmisión, ya se podía observar en la danza clásica en la que todo tiene un ordenamiento, una exactitud, nada está librado al azar todo tiene su lugar, hasta la expresión guarda un lugar preciso. La danza moderna es influenciada por estos conceptos, aunque muchos coreógrafos y bailarines, se quieren apartar para dar lugar a la libertad de movimiento.

El cuerpo es aparentemente trabajado en forma fraccionada, aunque la focalización en diferentes partes del cuerpo, se unen en un todo; esto no es entender partes como cosa aisladas sino como partes de un mismo todo, un cuerpo. En la modernidad la representación que se tiene del cuerpo, es la del cuerpo eficaz, siendo el primer elemento importante que define al período. En cierta medida, en algunos momentos del aprendizaje, el cuerpo se vuelve un objeto; en otros momentos, en aquellos que se logra el dominio de ciertas elaboraciones complejas en lo referente a la coordinación, es el propio movimiento el que resuena llegando a conmover las profundidades del sujeto, allí es donde lo aprendido se olvida como mecanismo y se accede a la interpretación. En el primer momento las reglas son sometidas a una mirada analítica; es allí cuando el razonamiento entra en juego cumpliendo una especie “función científica”. El cuerpo biológico aparece como modelo a seguir. En el segundo momento, el cuerpo se agranda hacia el campo interpretativo, campo que incluye una unidad perceptual-afectivo-simbólica. En la modernidad, los enfoques físico-biológico e interpretativo no

constituyen una dualidad de oposiciones, sino que conforman una dialéctica entre aparentes “opuestos” que guardan continuidad dando cuenta de la unidad “sujeto”.

Durante el modernismo en la danza las nuevas técnicas introducen como principio básico las leyes de flujo y reflujo de la energía, que derivan de la contracción y la relajación manejadas a través de la respiración. Este principio revoluciona las técnicas y por consiguiente al movimiento como estructura y “vocabulario”. Empieza a incluirse el piso como soporte para la técnica. La caída y la recuperación son otros elementos innovadores; este último junto con los otros principios abre el campo de posibilidades de exploración de nuevos movimientos. Es en este período en el que aparece la conceptualización desde la física; el movimiento nunca es un fin en sí mismo sino que va a ser funcional a la motivación del sujeto. Así se imponen nuevos mecanismos de circulación del movimiento. Los principios de la física se instalan en la danza acordes al desarrollo de los principios de la ciencia que cobran vigencia concreta en esa etapa. El cuerpo se manifiesta como dominio de la naturaleza, entrenado y modelado al servicio de la significación. La significación emerge de la problemática contextual, precisamente porque el sujeto/cuerpo es atravesado por ella.

En este sentido el cuerpo matemático, biológico se convierte en paradigma que marca el rumbo de la danza, vislumbrándose en los principios del siglo XX, donde se ven las nuevas tendencias técnicas y estéticas de la danza llamada *Danza Moderna*. Este cuerpo-máquina guarda una contención geométrica y espacial condicionada a las leyes matemáticas. El cuerpo es cerrado y perfecto adecuado a la lógica del pensamiento estético de ese período. Esta conceptualización del hombre-máquina se arraiga en el pensamiento de la era de la industrialización y en los conocimientos científicos de la época respondiendo a una lógica mecánica. En la observación, la geometría se plasma en el cuerpo guardando perfectas proporciones entre sí y con el espacio. Aparecerá la aplicación de las leyes de la física: la gravedad, las palancas, los vectores, etc., convirtiéndose en los modismos con que se nombrará a las acciones aplicadas al movimiento que realizará el cuerpo; instalándose el pensamiento sobre la danza y sus técnicas en el conocimiento científico y biológico. El cuerpo como máquina biológica desarrolla sus posibilidades de movimiento regido y analizado a partir de parámetros puramente racionales. Ese cuerpo liviano podía elevarse como hundirse en la tierra, siempre guardando una relación con la técnica asimilada.

El cuerpo de la danza es un cuerpo trabajado a partir de diferentes técnicas que amplían las posibilidades en la movilidad, en el dominio motriz y en la conciencia corporal. Las técnicas que se van incorporando, constituyen herramientas cuyas metodologías de aplicación se basan en la exploración y la experimentación, llegando por estos caminos a la conciencia y dominio corporal. Cuando hablamos de dominio, nos referimos al profundo conocimiento del cuerpo desde la experiencia práctica y desde el análisis que posibilitan el acceso a multiplicidades de perspectivas de expresión. Es decir, no se trata de un cuerpo que se domina a sí mismo en función de un resultado, sino de uno capaz de atravesar los lenguajes de la danza para generar el propio. La percepción desarrollada expande sus sentidos a una mayor agudeza a través del acrecentamiento de las capacidades sensibles dirigidas tanto a lo perceptual como a lo afectivo, contando que ambos están íntimamente relacionados. En este proceso, tanto se focaliza cada parte para su reconocimiento y concientización, como se unifica en una unidad en una serie de conexiones cada vez más complejas. Se toman elementos desde el modelo biológico, como también desde la física, con el objeto de formular leyes básicas de funcionamiento del movimiento, propio de la estructura general de toda técnica de danza.

En la técnica se desarrollan movimientos que se pueden analizar a través del estudio del tiempo, la energía (circulación de la fuerza) y del espacio condicionándolos para una mejor eficacia. Esta modalidad de transmisión, ya se podía observar en la danza clásica en la que todo tiene un ordenamiento, una exactitud, nada está librado al azar todo tiene su lugar, hasta la expresión guarda un lugar preciso. La danza moderna es influenciada por estos conceptos, aunque muchos coreógrafos y bailarines, se quieren apartar para dar lugar a la libertad de movimiento. El cuerpo es aparentemente trabajado en forma fraccionada, aunque la focalización en diferentes partes del cuerpo, se unen en un todo; esto no es entender partes como cosa aisladas sino como partes de un mismo todo, un cuerpo. Pareciera que la danza gira en torno al movimiento como eje vertebrador de todo análisis y cuestionamiento. *“Si estamos de acuerdo con la observación de Ferguson de que el movimiento es “el emblema permanente” de la modernidad”, Lepecki (Pág. 24) entonces podemos afirmar que la danza moderna es atravesada por él, siendo el punto de partida de todo análisis. Los pioneros de la danza moderna encuentran en el movimiento la esencia de esta disciplina.*

Entonces se podría afirmar que la danza moderna es solo movimiento puro, alejado de los aspectos sensitivos que definen las subjetividades de aquellos que la ejecutan. Presentando así un reduccionismo de la práctica dancística: movimiento-danza. *“El estudiosos de la danza Randy Martin señala que el proyecto de basar la ontología de la danza en el puro movimiento desemboca en “una supuesta autonomía de lo estético en el ámbito de la teoría”... Lepecki. Pág. 18*

En la modernidad la representación que se tiene del cuerpo, es la del cuerpo eficaz, siendo el primer elemento importante que define al período. En cierta medida, en algunos momentos del aprendizaje, el cuerpo se vuelve un objeto; en otros momentos, en aquellos que se logra el dominio de ciertas elaboraciones complejas en lo referente a la coordinación, es el propio movimiento el que resuena llegando a conmover las profundidades del sujeto, allí es donde lo aprendido se olvida como mecanismo y se accede a la interpretación. En el primer momento las reglas son sometidas a una mirada analítica; es allí cuando el razonamiento entra en juego cumpliendo una especie “función científica”. El cuerpo biológico aparece como modelo a seguir. En el segundo momento, el cuerpo se agranda hacia el campo interpretativo, campo que incluye una unidad perceptual-afectivo-simbólica. En la modernidad, los enfoques físico-biológico e interpretativo no constituyen una dualidad de oposiciones, sino que conforman una dialéctica entre aparentes “opuestos” que guardan continuidad dando cuenta de la unidad “sujeto”.

Foucault, analiza el concepto de cuerpo en la era del industrialismo, época en la que a través de pautas de ordenamiento racional del espacio y el tiempo, los sujetos se desarrollan interiorizando los parámetros espacio-temporales, funcionales a la producción industrial, bajo la presión de estos mecanismos de disciplinamiento. A la luz de estas ideas sobre el sujeto y sobre el cuerpo, el capitalismo logra aumentar la fuerza útil de los cuerpos individuales. De esta manera la industrialización convierte a los sujetos en “cuerpos dóciles”; el biopoder aliena al individuo llegando a producir un efecto de domesticación, alienación que formatea al humano cosificándolo hasta el punto de considerarlo como mero eslabón de la gran maquinaria capitalista; el sujeto llega a ser hacia su institucionalizado como “cuerpo útil”: el cuerpo industrial. El cuerpo humano permanece entramado en una mecánica que el poder instituye; en ella puede ser controlado convirtiéndolo en un cuerpo sometido. En las prácticas diarias de la danza

pareciera aparecer esta mirada acerca del cuerpo controlado, sometido a una disciplina rigurosa que no tiene en cuenta la subjetividad de cada cuerpo. Entonces aparece la organicidad del cuerpo como único referente. Organicidad como organismo, como engranajes perfectos que solo responden a indicaciones por fuera de la subjetividad. La medicina controla el cuerpo biológico, dirigiendo sus objetivos hacia el logro de la utilidad del sujeto a través de la medicalización llegando a determinar parámetros de salud y enfermedad, normalidad y anormalidad, a partir de su batería de conceptos y recursos, como exámenes, estudios y diagnósticos fundados en principios de eficacia y eficiencia. La vida del humano debía ser controlada de acuerdo con el proyecto de producción/consumo concomitante con la idea dominante: la vigencia del mercado como sustento y sostén de la vida sobre la Tierra. El desarrollo cada vez más ostentoso del mercado requería de un aparato-soporte, instalado en una serie de establecimientos pedagógicos y sanitarios.

A menudo se asocia el cuerpo organizado de la danza con el cuerpo dócil que plantea Foucault. Pero la danza posee en sí misma el alcance de invertir esta relación. Lejos de moldear al individuo para el logro de ciertas capacidades funcionales al otro, escindido del sujeto individual y/o del sujeto social, lo abastece de herramientas de búsqueda de identidades e identificaciones, afectos y modalidades de percepción, que le proporcionan un conocimiento de sí mismo y de su comunidad, cada vez más profundo. Reiteramos en este párrafo que las técnicas de danza, lejos de consideradas como un fin en sí mismas en función de la eficacia y eficiencia, constituyen herramientas que interrogan al sujeto al punto de cuestionar hábitos sociales naturalizados como verdaderos y reales y refundar capacidades motrices, perceptivas y afectivas, que llegan a quitar hábitos estereotipados. El cuerpo sabe a través del hábito, pero no sabe lo que sabe, si la estereotipia de un hábito creado por la alienación de cualquier biopoder, opera como dominación subjetivada. Desarrollar las capacidades en la movilidad y la expresividad resulta ser un juego paradójico entre control y descontrol, racionalidad e intuición, pensamiento y sensación, afecto y racionalidad.

En los párrafos anteriores se nombra la dominación, el control y la geometrización del cuerpo, destacándose en una primera mirada “la maquinización del cuerpo”, como si el sujeto se tratara de un organismo que hay que entrenar en función de algún objetivo

extemporáneo a sí mismo. Hemos hablado de algunas de las normas fundamentales que regían en ese período, siendo el modelo mecanicista del pensamiento, consolidado como dominio en las ciencias occidentales por mucho tiempo. Se han remarcado cómo el mundo obedecía a leyes simples e inmutables, permitiendo que cualquier evento pueda ser sometido a explicaciones racionales a partir de condiciones precisas y determinantes. En ciertas escuelas, momentos de la historia, corrientes y, especialmente en la industria cultural, la danza también fue atrapada, y aún hoy lo es, por ese orden, que en esta exposición estamos considerando como un fenómeno que nada tiene que ver con lo artístico. El arte es un campo con dominio propio, muy difícil de entender desde las lógicas que han dominado y que dominan aún, el concepto sobre realidad. El arte, como dominio exclusivo de sí mismo, se nutre de todas las disciplinas, costumbres, modos de vida, que existen, pero como disciplina responde a una lógica propia, que aborda complejidades particulares, elabora conexiones de los términos de la realidad formulando su propio campo de acción y pensamiento. Campo de acción y pensamiento en la danza se unen en una “eficiencia agalmática”, pero a la vez difieren en una heterogeneidad apabullante; diría en una diversidad infinita.

“En las sociedades occidentales desde el Renacimiento, la historia del cuerpo se escribe con un creciente dominio, en el interior de un marco tecnocientífico que ha distinguido del hombre, desacralizado y reducido a una versión novedosa del mecanismo. Y, en efecto, cuando la dimensión simbólica se retira del cuerpo, no queda de él más que un conjunto de mecanismos, una disposición técnica de funciones sustituibles. Lo que entonces estructura la existencia del cuerpo no es más la irreductibilidad del sentido y del valor, el hecho que es la carne del hombre, sino la permutación de los elementos y las funciones que aseguran el orden. Extraído del hombre que lo encarna, como si fuera un objeto vaciado de su carácter simbólico, el cuerpo lo está también de su dimensión axiológica. Está desprovisto de su halo imaginario, de su dimensión sacra. Es el envoltorio accesorio de una presencia, una arquitectura de materiales biológicos cuyo conjunto de piezas es signo de una equivalencia generalizada con la de otros cuerpos”. Lebreton pág 17

El cuerpo “íntegro” Llenu Vivido

El “cuerpo de la danza” está inmerso en el arte y por lo tanto no es estanco en su

análisis como cuerpo físico u orgánico; si pensamos el “cuerpo de la danza” como pura exterioridad, estaremos descontextualizando la idea en desarrollo. El “cuerpo de la danza” no es un cuerpo cerrado sino abierto a sí mismo y a todo aquello que lo rodea, que se manifiesta en infinitas interpretaciones de sí y del mundo como lenguajes de alta complejidad.

En la contemporaneidad se piensa en un cuerpo como totalidad. El sujeto se orienta en un todo, que coexiste con las partes, con lo contiguo. Ya no es el cuerpo como objeto inmerso en un análisis distante del sujeto que lo contiene. El cuerpo contemporáneo se acerca al “cuerpo sin órganos” que nombra Deleuze. No es un cuerpo entendido como organización, como capital. El cuerpo es el Cuerpo que está solo. El cuerpo nunca es un organismo, una organización. El organismo: impone formas, funciones, uniones, jerarquizaciones, para extraer de él un trabajo útil. El cuerpo sin órganos, es creativo, nómade, interior y exterior a la vez. El capitalista es el resultado de un exterior que lo interioriza cada vez más. El cuerpo sin órganos no es un concepto, es una práctica. Es lo que lucha contra el juicio y todas las organizaciones. Se rompe la organización como estructura para abrirse en la idea Rizoma, siendo un conjunto de tallos subterráneos que se ramifican en todas direcciones haciendo que no resulte posible determinar el centro, el origen. No hay jerarquía, cualquier punto puede conectar con cualquier otro; no habiendo estructuras verticales, arbóreas. En un rizoma no hay puntos o posiciones centrales, sólo hay líneas. Todo rizoma comprende líneas de segmentación según las cuales está organizado, significado; pero también líneas que rompen, se escapan rompiendo la linealidad. Hay ruptura en el rizoma cada vez que de las líneas segmentarias surge bruscamente una línea de fuga, que también forma parte del rizoma. No está hecho de unidades, sino de dimensiones, o más bien de direcciones cambiantes. No tiene ni principio ni fin, siempre tiene un medio por el que crece y desborda.

Retoma el concepto de máquina desde otra mirada, no desde la mecánica sino en relación con otras, en conexión. En el proceso productivo de las máquinas deseantes, la suma de las partes nunca totaliza un todo, que supere y unifique las partes; estas permanecen independientes, múltiples, el todo es un todo que aparece al lado de las partes, que no las totaliza, ni las unifica, que se encuentra en un proceso continuo de totalización sin constituirse nunca como un todo acabado y clausurado. Nunca se accede al cuerpo sin órganos. El devenir será lo que asegura no quedar estratificado,

endurecido, tomado por la organización. Los componentes intensivos del cuerpo sin órganos serán líneas de fuerza que atraviesan y arrastran a cada uno haciéndoles variar cada vez de Naturaleza según el acontecimiento que los envuelva. No habrá cambio de intensidad sin cambio de naturaleza. El cuerpo sin órganos de Deleuze es una crítica al cuerpo actual y al capitalista., siendo éste nómada y no sedentario. Está siempre en devenir. El cuerpo capitalista permanece siempre idéntico a un Yo. El cuerpo sin órganos es creativo, expresivo, sin imágenes. Deleuze y Guatary nombran a la máquina como conexión, diferenciándose del pensamiento mecanicista que opera en la Modernidad, distinguiendo así a la máquina de la mecánica. La máquina está relativamente encerrada en sí misma; nunca funcionan en forma aislada, sino por agregado o por agenciamiento. Cada agenciamiento involucra una territorialidad, material y semiótica. Es pensar el devenir. El devenir es una multiplicidad, un bloque donde nunca se reduce al otro, sino que es un encuentro en que cada uno de los términos choca con las líneas del otro y hace con ellas su propio recorrido. El devenir es una evolución no paralela. Cuerpo es ser con otros, es un existir en comunidad, siempre inacabado, siempre construyéndose, en constante devenir. Deleuze define al hombre no por su forma, órganos y funciones, ni tampoco como un sujeto, sino por los afectos de lo que es capaz. El acontecimiento surge del caos, de una multiplicidad caótica”⁽¹⁾

Tomando el concepto de Deleuze, el cuerpo como rizoma, en la asociación con la danza se trazarán líneas donde se proyecte este concepto con las posibilidades de construcción en la mirada sobre el concepto del cuerpo. Las técnicas y metodologías empleadas en el aprendizaje de la danza fraccionan e integran al cuerpo en forma intermitente; en momentos, se habla de partes, en otros, se amalgama en un todo consigo mismo y con el entorno: se vuelve a experimentar la forma rizomática. Esta experiencia, desde la práctica, cambia al bailarín por lo tanto al cuerpo, en una entidad enlazada a su entorno. Es una conjunción de pensamiento y acción física organizada a través de un proceso fisiológico y subjetivo que induce a la formación de hábitos, que el sujeto singulariza, trasgrediendo el mundo material. Las fragmentaciones en el análisis de la danza será parte del estudio cotidiano que tendrá como soporte al cuerpo. Estas fragmentaciones se entienden como cortes, separaciones a las que se les aplica la inducción en la comunicación transversal sobre su propia superficie, en la que estos focos fragmentarios funcionan como objetos parciales de un sujeto que allí se orienta. El

todo coexiste con las partes, con lo contiguo. Cada segmento se analiza por separado como partes lindantes pero, a pesar de la partición, la energía fluye de un lugar a otro generando una topología particular de cada subjetividad. Hay un centro, entendido como foco, que se conecta con los extremos del cuerpo provocando una circulación continua. Todos los extremos del cuerpo confluyen en ese centro para recircular nuevamente hacia afuera, en una constante fluidez, en forma de pliegue y repliegue. No hay una parte del cuerpo que es jerarquizada, todo está en un mismo plano. En el bailarín se entrelazan estos elementos para la organicidad del cuerpo, no como organismo, sino como una multiplicidad de partes en un solo cuerpo. En el cuerpo se presenta un devenir sensible producido por un arrollamiento, pliegue y un repliegue, desarrollo en constante interacción del adentro y el afuera. Las múltiples comunicaciones internas del cuerpo se plasman en la idea de rizoma que Deleuze extendió horizontalmente en múltiples direcciones, evitando encerrarse en una sola conexión. Estos conceptos nos permiten pensar en un cuerpo abierto en el que la comunicación circula fluidamente. Las partes se comunican entre sí formando un todo, la energía que circula es un nexo de asociación.

El cuerpo del bailarín se aleja del cuerpo orgánico, dejando la mirada como órgano, para abrir al cuerpo a conexiones, uniones y circuitos. Se establece como sujeto experimental, para desanudarse del organismo como cuerpo. El cuerpo atado a las instituciones como organizaciones se desprende del sujeto que lo sostiene. La historia del cuerpo, ha devenido en una historia de negación del cuerpo. Las dualidades mente-cuerpo, alma-cuerpo, espíritu-cuerpo, han forjado una particular mirada respecto del cuerpo, lo han hecho un organismo, un cuerpo organizado, un cuerpo funcional. El cuerpo de la danza deja abierto el flujo constante entre el adentro y el afuera, trabajando la percepción entre ambas partes, borrando la separación existente. Por esto el cuerpo de la danza deja de ser funcional para constituirse en una relación corporal, que no es sólo biológica, sino ética y estética.

Aparentemente el cuerpo físico aparece ante la posibilidad de estructuración, en la que se visualizan músculos, huesos, articulaciones, órganos, piel, en la amplitud de la movilidad. Este análisis no queda estanco en el concepto del cuerpo utilitario, como fin último, sino que abre la mirada hacia la ampliación de las posibilidades de vinculación entre el afuera y el adentro del propio cuerpo en una espiral de comunicación. La mirada

analítica de la biomecánica, de la anatomía, visualiza al movimiento en su recorrido hacia las conexiones cerebrales para luego instalarse materialmente en el cuerpo físico plasmado en la forma, vislumbrándose en la racionalidad de la ejecución del movimiento recobrando aparentemente así la idea de cuerpo-razón, no siendo esta categorización la que se valoriza, sino al sujeto de la ejecución. El movimiento es entendido como resultado de una cadena de traducciones de comunicación icónica, moldeadas a través de formas sucesivas construidas en un proceso de estructuración. El movimiento constituye la consagración de la dinámica en un proceso de estructuración que no se revela como terminado. La estructura no es cerrada en sí misma sino es soporte de movimiento. No se trabaja el movimiento aislado de la percepción. El campo perceptivo se ampliará desbordando el límite de la piel donde cada receptor se abrirá ante la comunicación fluida en el reconocimiento global. La definición de cuerpo se amplía como síntesis entre el plano corporal y otros niveles, tales como emocional, psíquico, espiritual, relacional y ambiental. En esta síntesis — relación de simultaneidades —, queda expuesto que ningún plano está sobre otro y que ninguno queda exento de consecuencias.

La nueva física, para poder superar los límites, no se dirige a la materia sino a la energía, poniendo entre paréntesis la materialidad y organicidad del cuerpo. En la intencionalidad de traspasar los límites espaciales y temporales de la materialidad del cuerpo, Deleuze y Guattari escriben: *“El bailarín no es una máquina, sino que se puede pensar como pieza, o engranaje. No se trata de enfrentar al hombre con la máquina para evaluar sus correspondencias, sus prolongaciones, sus posibles o imposibles sustituciones, sino de hacer que ambos se entrelacen, para mostrar cómo el hombre forma una pieza con la máquina o forma pieza con cualquier otra cosa para construir una máquina. No se toma el concepto de máquina desde un planteo metafórico, sino desde una hipótesis del origen: como algunos elementos están determinados a formar máquina por recurrencia y comunicación. Hay que plantear desde el principio la diferencia entre herramienta y máquina: una como agente de contacto y la otra como factor de comunicación; una como proyectiva y la otra como recurrente; una refiriéndose a lo imposible y la otra a la probabilidad; una operando como síntesis funcional de un todo, y la otra por distinción real en un conjunto. Formar pieza con algo es muy diferente de prolongarse o proyectarse”*. Danto pág. 17

El bailarín forma máquina con el espacio en el que se desarrolla como parte de una misma situación comunicacional. Forma piezas de ese engranaje con el espacio, movimientos, escenario, tiempo, vestuario, etc, entendido en una nueva forma de concebir y producir la experiencia estética. Esta experiencia no es sólo del artista que la concibe sino también de los sujetos que vivencian la obra de arte, modificando su percepción de la realidad. Los modos de percepción son producidos por las variables de desestabilización de lo sensible y las nuevas formas de experiencia que puede provocar y crear la obra de arte.

“Los formas simples pertenecen al mismo ser o a la misma sustancia porque son realmente distintos y enteramente independientes unos de otros. Es en este sentido que un cuerpo lleno substancial no funciona del todo como un organismo. Y la máquina deseante es precisamente eso: una multiplicidad de elementos distintos o formas simples ligadas sobre el cuerpo lleno de una sociedad, precisamente en tanto que están “sobre” ese cuerpo o en tanto que son realmente distintos. Deleuze Pág 411

En muchos discursos artísticos, inclusive la danza, el dualismo cartesiano como cuerpo organizado sigue siendo soporte de lo que se expresa. En otras posturas como: 1- Deleuze que inspira nuevas hipótesis acerca de la materia y la mente permitiendo tomar diversos caminos originando diferentes tendencias las cuales posibilitaron vislumbrar la ruptura cartesiana; 2- Las teorías apoyadas en lo inmaterial descartan al cuerpo como organismo por ser limitado; 3- La inteligencia artificial desecha al organismo como soporte, sólo el cuerpo es mente; pero deja entrever algunos espacios vacíos en lo referente a los sentimientos, las emociones, las pasiones, ya que sólo apunta a las actividades de orden lógico; 4- Los nuevos dispositivos de poder están regidos por las innovaciones tecnocientíficas que no dejan ningún espacio sin control. Los cuerpos ya no son adiestrados con una fuerza mecánica para el trabajo corporal como en la era industrial, sino lo que se privilegia es la capacidad para la rápida adaptación, el cambio y la comunicación. El contenido de las almas y de los cuerpos se puede descifrar en el código genético, quedando reducido en la molécula del ADN. Los nuevos parámetros de normalidad son determinados por este nuevo dispositivo informático que corrige los desvíos que se puedan rastrear. Mientras desaparece el sujeto de la sociedad industrial otros modos de subjetivación empiezan a plasmarse en el nuevo contexto, adecuándose a la velocidad en que se vive, provocando estrés y otros disturbios del mundo actual.

“Ya no se trata de aquellos cuerpos trabajados desde la necesidad de la producción industrial, ni de la atención del psicoanálisis, sino que se inspiran en el modelo empresarial donde se actualizan constantemente debido a los productos y servicios ofrecidos por el mercado, con toda la responsabilidad individual necesaria en un mundo regido por la lógica automatizada.” Sibia Pág. 22



Presentación de Mercedes Nugent en el III ECART. Fotografía: Juan Trentin

ARTE, CUERPO Y NUEVAS TECNOLOGÍAS

Arte crítico en dirección operante. ¿Tecnología como camino alternativo?

Liliana Tasso

El arte escénico cuje ¿Qué es lo que hace ruido? El sujeto actual medio no se siente convocado por sus discursos. Casi nada de esos productos puede ligarse a la dirección del flujo deseante del ciudadano común, consumidor, liviano, conectado a redes y amigos virtuales. ¿Cómo ser una alternativa crítica en el contexto sociocultural actual? Como incluirse en la cadena significativa compartida para operar desde su centro? Puede la tecnología ser un recurso útil para acercarse a los códigos comunes? Como encontrar este delicado cruce entre la danza y la tecnología desde una posición subjetiva artística responsable y despierta? A continuación relato nuestra experiencia

IEES es la segunda obra en la que trabajo ligando dos espacios escénicos a través de cámaras web. En este caso la conexión se realiza con un elenco de Barcelona con el que desarrollamos un proceso de investigación mediado por la tecnología. Tanto ensayos, montaje como funciones se desarrollaron a través de una conexión de skype, y dada la precariedad de la herramienta que elegimos por ser de uso cotidiano, quedamos sujetos a variabilidades y contingencias que tomamos como parte constitutiva de la obra. Con este grupo de artistas con las cuales nuestro único vínculo ha sido a través de imágenes virtuales, fuimos vivenciando diferentes tensiones y/o intensidades emocionales que fueron deviniendo cualidad temática y climática dentro de la propia creación. Cada acontecer en esta relación mediatizada lo fuimos haciendo consciente y se hizo trama en el cuerpo real-virtual del grupo. El uso del recurso despliego planteos tales como la modificación sustancial del concepto de espacio-tiempo, la presencia -ausencia del cuerpo que revela su identidad soportada en la imagen y que tolera la ausencia de la materia real sin pérdida sustancial de identidad. Lo real y lo virtual en dialogo, en fusión, en retroalimentación. Un territorio aun poco explorado que abre nuevas dimensiones para el desarrollo artístico y humano. Un campo que se ofrece para su conquista y un arte crítico que requiere de nuevas y frescas energías creativas para sustraerse del aislamiento de los guetos minoritarios.

Reflexión preliminar

¿"El arte escénico cruje"? ¿Qué es lo que hace ruido? ¿Sus objetivos, sus estructuras, su modo de crear subjetividad, su compromiso, su ubicación en una esfera cultural, sus aspiraciones representacionales, su posición en el intercambio social? ¿Cómo ser un arte escénico de esta época? ¿Cómo reinventarse después de tantas deconstrucciones y disoluciones? ¿Porque?

El sujeto contemporáneo actual, sin pretensiones de homogeneización, no suele sentirse convocado por las salas teatrales, algo de esos espacios y discursos hablan en un lenguaje no familiar y hasta incomprensible. Casi nada de esos productos puede ligarse a la dirección del flujo deseante del ciudadano común, consumidor, liviano, conectado a redes y amigos virtuales.

El arte escénico (no comercial) se ha propuesto casi siempre como una alternativa crítica a otros lenguajes masivos. Dada esta posición los artistas han buscado diferenciarse, ofrecer discursos no complacientes y hasta incómodos. En épocas más románticas se han preguntado cómo transformar el mundo a partir de propuestas artísticas revolucionarias. En otras llegaron a concluir que no había objetivo más allá del propio desarrollo estético, Hoy en día vivimos la diversidad, la yuxtaposición de discursos y posiciones conceptuales, como un collage de épocas separadas en pequeños guetos. Hoy las preguntas de los que se reconocen críticos, son múltiples y variadas, los menos pretenciosas, se conforman con "¿Cómo sacudir al embriago somnoliento, sedado por tanta imagen y sonido barato, sencillo o de impacto emocional sin contenido?

Entre estas y otras elucubraciones y por la sola sed artística de crear lo no visto y lo no escuchado (tal vez imposible a esta altura de desarrollo), es que el camino que se recorre se distancia.....se distncia....se distamcia....se dictancia....se ctancia...se ancia...se dstnc....se iaia....se

¿Cómo ser una alternativa crítica que burle el aislamiento que empuja al no ser, y preserve su impronta despabilante? ¿Que es lo mismo que preguntarse cómo hacer un arte efectivo, incluido, y con efectos alternativos, resalto CON EFECTOS El SER no puede desvincularse de la cadena social y por tanto requiere códigos compartidos. ¿Cómo puede ser una alternativa crítica si lo que está en crisis es su propio ser se suelta de los otros? ¿Cómo SER, sin ser devorado, y expandir desde el centro del propio

sistema una ola que impacte en reconfiguraciones, remodelaciones representacionales, repensamientos, renovación conductual social, rehumanismos, reconsideraciones conceptuales, y tantos otros re

Como artista contemporánea me interpela la necesidad de explorar y desarrollar un arte escénico en dialogo con su época. Para ello debo preguntarme libre de prejuicio **como es** ese contexto. Cuáles son las características centrales de los hábitos generales, cual es la tensión política y social vigente, cuales son los principales métodos de control social, cuales las aspiraciones e ideales implantados para el ciudadano medio, entre otras.

No es útil seguir pensando en un arte critico aislado, ni un artista diferente al conjunto de sus contemporáneos, porque el artista es también un sujeto de la cultura. Un sujeto sujetado como todos los otros, pero que sin embargo debe realizar un movimiento para poder generar un hecho simbólico como el que se propone. El movimiento implica la toma de distancia, y de extrañamiento respecto de su propia trama subjetiva. Encontrar en ese tejido la singularidad que rescata de la homogeneización dominante y por ende de la repetición de patrones y de un ejercicio profesional que aspirando a cierto horizonte termina muchas veces trabajando para otro.

La tecnología domina la escena cotidiana

El creador y todo su quehacer se halla atravesado hoy por una realidad tecnológica en rápida transformación. No es el foco de este análisis una lectura política aunque no se puede dejar de conocer el costado real de la euforia tecnológica y el modo en que genera divisiones importantes entre los humanos que antes se medían más bien en términos de alfabetización. Tampoco se puede desconocer los objetivos que impulsan al consumo tecnológico y la inclusión en los hábitos de vida. Un creador que se diga artista y contemporáneo no puede darse el lujo de la ingenuidad o del desconocimiento de su época y la macroestructura en que el mismo funciona o más bien que funciona en él. Como sujeto contemporáneo, advertido o no, su hacer; se ve necesariamente afectado por las múltiples transformaciones que la tecnología ha propulsado.

En el eje comunicacional, el encuentro con el otro se ve mediado por nuevas configuraciones y si deseamos encontrar un arte escénico que sostenga y renueve el

lazo social es indispensable la utilización de códigos comunes, herramientas de uso cotidiano que funcionen como vehículo de acercamiento al sujeto actual. Acercarse no significa quedar atrapado en sus mismas redes pero si establecer comunidades que hagan posible la identificación y la transferencia. Sin esas operaciones psíquicas funcionando no habrá ni comunicación ni efectos posibles. Una herramienta es solo una herramienta, y al decir *solo* digo la posibilidad de extrañarla de la finalidad para la que fue diseñada. Su presencia crea un encadenamiento a un código compartido que tranquiliza, liga, propone. A la vez su subversión puede actuar como soga que se le tira a quien siente la amenaza de la telaraña en la cara. Una doble posibilidad para una misma cosa, una oscilación delicada que un artista puede y debe saber producir

Repensar conceptos

En este nuevo contexto tecnológico y globalizado como podríamos reconstruir el concepto de **obra** desde una perspectiva crítica? Propongo salir de la lógica de la producción y de la cosificación para encontrarnos con aspectos mas sutiles del hacer. Pensar la **obra** como un dispositivo permeable, que nuclea en un punto espacial temporal, cambiante en cada repetición, una multiplicidad de variables. Al confluir en un punto se produce un efecto catalizador, una sinergia coloreada por una particular conjunción de fuerzas que nunca repetirán de la misma manera. Cada vez una nueva oportunidad para pedirle al material nuevas posibles significaciones o configuraciones.. Polisemia potencial que no pretende cristalizar sentido sino que no cesa de pulsar una búsqueda que interpela al trabajo de producción de sentido por parte del espectador y del propio artista ¿creador?.

También repensar un lugar para el **intérprete** y uno para el **espectador o público**. Tal vez sea necesario cambiar estas palabras por otras que puedan incluir ideas de un hacer más compartido, que elimine distancias y jerarquías sin caer en la nada de la disolución. Una vincularidad particular inherente al tránsito de un compartir diferente a otros vivenciados por los humanos en otras actividades de la vida.

El concepto del **espacio escénico** también debiera actualizarse teniendo en cuenta la diversidad posible del nuevo espacio virtual y de las configuraciones reales que pueden trazar redes con lo virtual. Incluir la variable tecnológica implica poder pensar en un espacio escénico fluido, es decir que no empieza ni termina ni se circunscribe

únicamente a un espacio geográfico determinado, El cyberespacio como continuidad que liga varios espacios simultáneos o que dialoga con espacios ¿no escénicos? como ser las propias casas de un público virtual.

Otro concepto para repensar es el de **autor**. Autor implica salir del pensamiento complejo que visibiliza la imposibilidad de la creación solitaria. Algo así como una propiedad privada de la idea, que niega las certezas que nos muestra la historia del pensamiento humano, contextos que se expresan a través de sus emergentes..... En esta época digital en la que la tecnología abolió la idea de original y copia a la vez que facilita la circulación de saberes y productos y ofrece sistemas operativos que "*crean*" conjuntamente con el humano, la cuestión del derecho de autor debe ser replanteado.

Relato de Una Experiencia: *IEES Intersubjetividad en Escena Simultanea*

Una obra en red

A través de un sistema de cámaras web y Skype artistas de Buenos Aires y Barcelona comparten un proceso de investigación, creación y montaje de una obra en red, con dos espectáculos independientes pero conectados en vivo creando un espacio virtual que interactúa con la escena real. En cada país se ve un espectáculo diferente que comparte momentos de conexión con escenas idénticas pero que sin embargo adquieren diferentes significaciones de acuerdo al marco que las contiene. El público que asiste a los escenarios reales puede ver en cada caso un fragmento de la obra, ya que la multiplicidad de espacios en las que se despliega es inabarcable para una misma persona. En Barcelona se accederá a una cierta experiencia, compartida con artistas reales que despliegan todo un universo de sentido diferente al que se vivencia en la escena de Buenos Aires con otras artistas implicadas. También los momentos de conexión virtual adquieren significados diferentes según esas imágenes se ligan a un universo simbólico u al otro. Al mismo tiempo el espectador que ve solo aquello que se levanta a internet por streaming, tendrá acceso a una u otra visión o a ambas al mismo tiempo. Las imágenes capturadas por el sistema componen a la vez una síntesis en la que lo tecnológico y lo humano confluyen y se retroalimentan. Es la red completa la que deviene acontecimiento artístico multifocal y de confluencia de variables humanas y tecnológicas, con patrones predeterminados y otros permeables a la incertidumbre, al azar y a la impronta única del ahora.

El multiespacio o el espacio fluido

Una obra que borra los bordes y se constituye en redes de espacio y de tiempo. Un contrapunto a las ideas contemporáneas de espacio discontinuo y de tiempo fragmentado. En IEES a primera vista podríamos definir tres espacios, el teatro en Buenos Aires, el teatro en Barcelona y un ciberespacio de otras características que los anteriores pero que actúa como el fluido que deshace el límite tangible de cada espacio real para producir una continuidad espacial que "se ve" en cada uno de los espacios reales. Es una suerte de ventana, plana y tridimensional, ya que al fondo puede verse al otro público sentado. El piso de nuestra sala parece continuarse en ese otro piso en el que se trasladan y habitan nuestras partenaires. A esa trilogía espacial ligada se le puede agregar en una cuarta dimensión, la de la transmisión en vivo de ambos puntos de vista (Buenos Aires desde Barcelona y Barcelona desde Buenos Aires, que es captado por cámaras y transmitido en vivo en televisión digital para cualquier persona desde su computadora. Esa cuarta visión abre otra dimensión para el ciberespacio que además de ligar con los espacios reales, crea imágenes que ninguno de los dos públicos reales puede captar. Podríamos determinar un ¿espacio virtual escénico?

El cuerpo en foco

Un enfoque detenido en el cuerpo, el real y el virtual. La presencia ausencia de personajes virtuales y reales en varios espacios simultáneos. Sus imágenes se encuentran, se funden y confunden, se enredan en el ciberespacio, se multiplican. El cuerpo en sintonía con lo audible y lo inaudible, lo decible y lo indecible. Exploración de lo (no) posible de los vínculos humanos mediatizados por dispositivos tecnológicos.

Cuando pensamos en un cuerpo real se nos aparecen varias dimensiones, la imagen, el sonido, un volumen que ocupa un lugar en el espacio, sensaciones de contacto, de temperatura, de pulso. Sin embargo, la imagen tiene una cierta predominancia en la cuestión del cuerpo. Siguiendo a Lacan y su desarrollo en el estadio del espejo, podemos pensar la fuerte vinculación del yo con la imagen corporal, y la constitución del cuerpo como representación imaginaria que otorga identidad. Desde este planteo es que podemos acercarnos a la cuestión de la presencia virtual del otro que por ofrecernos una imagen de su cuerpo, aunque ausente de otras dimensiones antes expuestas, sostiene sin embargo una identidad humana con la que se puede tejer una relación vincular con ciertas características que hemos vivenciado en esta experiencia creativa.

Vínculos personales

La experiencia IEES nos deja algunas conclusiones y muchas preguntas respecto de la modalidad de los vínculos que se establecen sin contacto físico directo y por mediación tecnológica.

Partimos de un encuentro por mail para luego descubrir nuestras imágenes corporales y nuestras voces a través del soporte Skype. El comienzo fue entusiasmado, cada encuentro nos generaba inquietud y ganas de conocernos más. Nos sorprendía cada cosa que sucedía, esos cuerpos gigantes y bellos en la pantalla se impactaban con nuestros movimientos o eran capaces de copiarnos, seguirnos, proponernos. Aun sabiendo del dispositivo nos parecía increíble que la imagen plana nos contestara en vivo. Lentamente salimos del encantamiento para enfrentarnos a la dificultad del encuentro de las miradas, el diálogo entrecortado por la comunicación, a los diferentes modos de guiar un proceso de investigación, las caídas del sistema y los ensayos frustrados, y tantos otros obstáculos que matizaron un proceso que de fluido no tuvo nada. Ese mundo extraño de voces con acentos diferentes y de cuerpos planos e intangibles pero presentes, cuestionantes y reales a la hora de acordar decisiones de montaje, se fue transformando en una cotidianeidad que tejió lazos afectivos. Por momentos era fascinación, en otros momentos era tedio, rechazo, envidia. Como todo vínculo afectivo humano se fue componiendo con múltiples tonalidades, pero a diferencia de aquellos en los que el cuerpo real está presente y susceptible de contacto, en este caso advertimos cierta fragilidad, la sensación de que en cualquier momento, un exceso de tensión podía romper para siempre la relación. La aparición de rasgos identificatorios se fue trasluciendo por ejemplo en la apropiación que fuimos haciendo de palabras y de dichos, así como en la aceptación o rechazo de movimientos muy personales. Los fantasmas comunes que sobrevienen de modo inconsciente en los vínculos humanos también se hicieron presentes en este caso, el fantasma de la simbiosis y devoración del otro, sentimiento de vulnerabilidad frente a un otro imaginario que se excede, sentimiento de fragmentación frente a la imagen completa del otro, el otro como otredad extraña amenazante, el otro como aquello que se desea incorporar, entre otras constelaciones psicológicas fueron apareciendo y se fueron haciendo trama principal de la obra. El tema de la fantasía de simbiosis entre cuerpos que se encuentran y se identifican, para luego descubrir las diferencias fue una de las

escenas centrales de la primera conexión.

Otra escena determinante que muestra la dinámica vincular es una en que un trió en la pantalla hace un juego de movimientos mínimos con las manos que repentinamente se convierte en **gesto dirigido al otro grupo. Un Fuck you a coro nos deja en estado de sorpresa. Se le sucede una pistola que nos apunta y dispara. Siguiendo el juego Morimos....** Al final de ese ensayo algo incómodo quedo pulsando en nosotras, no lo hablamos. Al siguiente ensayo no se pudo establecer la comunicación ¿? tampoco nos forzamos mucho... seguimos sin hablar del tema. Decidimos que era importante incluir esas escenas en el montaje y así lo propusimos a nuestras colegas que por su parte también se habían quedado sorprendidas por su propia "irrupción subjetiva" y un poco avergonzadas. Algo de la trama vincular inconsciente emergió en estas improvisaciones y nos pareció valioso tomar el elemento La naturaleza de la primera irrupción quedo perdida para siempre, sin embargo impulsó y diseñó toda una reacción de nuestra parte que configuro el tono completo del lenguaje y estructura coreográfica del lado argentino.

Al cabo de unos meses después del estreno, una de las artistas Españolas visita Buenos Aires y se produce por fin el encuentro real cuerpo a cuerpo. Sus hombros mucho mas anchos, una altura mayor a la esperada, rasgos completos que ofrecían mucho mejor anclaje para actitudes que habíamos experimentado por Skype. La silueta frágil y aññada que nos ofrecía la pantalla no se condecía con reacciones potentes e inesperadas que habíamos vivenciado. El dispositivo tecnológico había construido un cuerpo diferente al real que sin embargo era portador de una personalidad que parecía no calzarle del todo. Ahora si !!!! Era Tuxen completa!

Algo de lo presente revela una ausencia a la vez que la virtualidad agrega un plus, un algo que es pero no es. Estas relaciones en las que se tejen hilos casi idénticos a los que ligan los vínculos reales, ofrecen fragilidades, distorsiones y ventajas. Algo de si puede quedar protegido por la posibilidad de correrse repentinamente del ojo óptico También de sustraerle al otro a la distancia parte de la información, o de ofrecerle solo un pedazo, el mas bonito. Cortar la comunicación , algo tan sencillo como apretar el botón y desactivar todo el abanico de afectos, a la vez que la pequeña maquina descansa allí, cerca, viva, siempre dispuesta a ofrecer una rápida compañía entre muchas posibles, otra vez apretando un botón, o tal vez solo acercando el calor del dedo.

La incertidumbre como variable importante del proceso y del acontecer escénico

Tanto el proceso creativo como el acontecer escénico cada vez transcurrió abierto a la posibilidad certera de la incertidumbre. La paradoja es pensable teniendo en cuenta el encuadre del trabajo dentro del pensamiento complejo o paradigma de la complejidad..

Pudimos determinar diferentes tipos de incertidumbres, las de orden tecnológico, y las de orden humano. Respecto de lo tecnológico la aleatoriedad de la comunicación dada por diferentes circunstancias producía alteraciones en la velocidad de transmisión, la definición de la imagen, la distorsión de los sonidos, los congelamientos, los cortes de conexión. Estas variables siempre presentes en un principio nos generaban tremendas dificultades que intentábamos reducir. Habiéndonos desgastado en el empeño de reducir la aleatoriedad al máximo, descubrimos el gran tesoro. Allí estaba la clave, usar toda variación para reinventar en el aquí y ahora una nueva significación posible, estar expectantes del azar de cada instante para un estar vivo en escena, libre del adormecimiento de la repetición.

En el plano humano la incertidumbre también produjo una interesante retroalimentación. Comenzamos sin ninguna idea rígida respecto de la dirección que tomaría el modo de crear, investigar y componer, ni mucho menos las temáticas, tonos climáticos emocionales y otros contenidos como la estética y dinámica de movimiento que adquiriría el trabajo para configurarse como ¿obra? Descubrimos inmediatamente que SI teníamos ideas rígidas. Nuestras expectativas respecto de cómo se desencadenaría un proceso de investigación y montaje enseguida se vieron contrastadas con diferentes modos de hacer de nuestras colegas Españolas. Aprendimos no obstante a confiar y a aprovechar esas oscilaciones y diferencias en favor del encuentro artístico. algo así como montarse en la dirección del impulso y saltar en el momento justo, ni antes ni después.

Otra incertidumbre... la del espectador. El espectador no sabía si lo que veía era una imagen grabada o una en tiempo real como se devela hacia el final. Ese giro en el que la imagen toma vida real produce una cierta sorpresa al espectador no advertido de antemano, Ante esa sorpresa la reacción es múltiple y variada. Esa reacción pone su impronta a partir de allí en el devenir final de la obra. Las certezas y las incertidumbres como partes necesarias de todo proceso y de todo acontecimiento, seamos conscientes

de ello o no, sepamos aprovechar cada una de sus cualidades o no.

Arte telemático, especificidades

La danza se despliega como lenguaje privilegiado cuando nos asomamos a las denominadas artes telemáticas. Al anclar en el cuerpo real y simbólico permite contraste intenso y dialogo enriquecido con los soportes tecnológicos que arrojan, procesan y recrean cuerpos y voces sin materia. Una apropiación para la danza de un nuevo territorio que permitirá encontrarnos con regiones aún no vislumbradas

La imagen en la pantalla hasta hace muy poco no podía mirar a quien la miraba. La imagen se tornaba (y aun lo hace en ciertos formatos) objeto a ser contemplado.

En este caso la imagen de un otro allí en algún lugar lejano, responde a estímulos y puede establecer una comunicación real con otros reales. Esta imagen viva pero sin cuerpo de materia real, produce un efecto fantasmático, porque ofrece algo de un ser, pero sustrae otros aspectos. Presenta una ausencia, la ausencia de la materia corporal.

La imagen por otro lado no es la misma imagen que un ojo podría captar en directo mirando a esa otra persona. Es una creación, una resultante o síntesis en la que intervienen muchas variables humanas, tecnológicas y ambientales. Delay, cortes en la transmisión, detenciones, alta o baja definición según franja horaria y uso masivo de la red, humedad o lluvias, entre otras son condiciones que le dan un quantum de incertidumbre y aleatoriedad a la comunicación posible y a lo que por tanto acontece escénicamente

Lo real y lo virtual en dialogo, en fusión, en retroalimentación. Existe esa persona que es capturada por una cámara que se conecta a una red que construye un cierto código que se decodifica a través de otro ordenador que a su vez emite una proyección sobre una superficie determinada. De lo real a lo virtual se abre una brecha multideterminada que se realimenta con el efecto que produce en el otro humano que decepciona ese producto y reacciona a el, disparando una respuesta (movimiento, voz, acción etc). La respuesta vuelve a sufrir transformaciones antes de llegar a ser captada por el otro real del otro lado de los dispositivos. Lo que sucede en el entre, se entreteje con lo que va sucediendo en las escena reales de uno y otro lado y a la vez conforma una realidad propia que puede ser captada y transmitida en si misma como una tercera alternativa escénica en los círculos virtuales como los canales digitales o las redes

sociales. La obra que surge como resultante de la confluencia humana tecnológica, se desarrolla en espacios simultáneos reales y virtuales y es altamente polisémica y multifocal. El soporte coreográfico solo puede estructurarse en término de patrones que admiten la incertidumbre del azar y las contingencias tecnológicas así como las influencias contextuales de la intersubjetividad en juego

Dispositivo e interfaz: Incidencias en la performance visual del mundo contemporáneo

MAG. Alejandra Ceriani
Facultad de Bellas Artes, UNLP

Introducción

El **objetivo general** de este trabajo es preguntarse cuáles son las transformaciones que atraviesa la mirada y la corporalidad en este proceso de expansión hacia los nuevos dispositivos e interfases partiendo de la certeza de que el entorno informatizado e interactivo genera una “transformación del mundo objetivo al mundo simbólico de las informaciones”⁸⁰. Al engendrarse nuevos procesamientos y conexiones conllevan a una des-ubicación, a una expropiación de las coordenadas practicadas tradicionalmente. El arte con nuevas mediaciones tecnológicas y sus artistas-programadores son capaces de innovar situaciones tamizando la realidad a través de la digitalización, descarnando y ampliando los sentidos.

Entonces para iniciar este recorrido nos preguntamos: ¿Se puede especular que hay otra mirada, otra corporalidad engendrada por estas mediaciones?

La **metodología** que nos proponemos partir del análisis de un caso desde una perspectiva integral para capturar la interacción entre numerosas variables, impactadas por cambios en los procesos de inter actuación de los participantes -a un seminario de vídeo danza- con dispositivos e interfaces de registro y captura del movimiento. Se trata de una performance de tres bailarinas ubicadas entre una cámara web y la pantalla. En esa escena la mirada se desconcierta disolviéndose en el proceso de búsqueda de unidad de la presencia en los fragmentos proyectados.

Como **principales resultados** evaluamos no tanto el valor funcional y de calidad técnica del sistema propuesto sino el sentido que configura a la mediación, el proceso creciente de complejización de la misma y el lugar de las interconexiones que se establecen con acción del cuerpo y de la mirada.

80 Vilém FLUSSER (1983) *Filosofía da caixa preta*. Río de Janeiro, Relime-Dumará, 2002 [En línea]. Dirección URL: <www.revista-artefacto.com.ar/pdf_notas/162.pdf>.

Asimismo exponemos cuales son esos dispositivos y sus interfaces que afectan y mutan la percepción ya que consideramos que son más que objetos, son metáforas que recorporizan actitudes estéticas.

1. Webcamdanza: una coreografía del gesto digital

A partir de las experiencias que se dieron en el *seminario de video danza denominado WEBCAMDANZA*⁸¹, se orientaron las observaciones y las reflexiones presentes, sobre la mirada y la interacción de los participantes con la disposición espacial de los dispositivos analógicos y digitales. Una posible definición de video danza corre por nuestra cuenta y parte desde esta exploración particular presente:

“Indagar en el diálogo cuerpo-cámara a través de sus potenciales vinculaciones técnico-expresivas, da como resultado una des-materialización del cuerpo en el propio proceso de abstracción del espacio físico y real, al espacio digitalizado y virtual, originando de este modo, una coreografía del gesto digital.(...) La vídeo danza posibilita la articulación de los aspectos técnicos expresivos de los dispositivos con la extrañeza del propio cuerpo, pudiendo articularse el significado de la acción a través del detalle, de la amplificación, de la sustitución, etc.”⁸²

Nuestro interés, por ende, esta determinado por la dependencia entre los dispositivos, el cuerpo en movimiento y la imagen digitalizada; para lo cual pasaremos al relato de la experiencia mencionada.

2. Del espejo a la pantalla: La constitución de la mirada en la/el video-danza

El espejo ha sido asimilado por la mirada del bailarín como un dispositivo perceptivo, como objeto para la observación del cuerpo, de sus partes o de la totalidad de sus acciones. En una sala de ensayo o clase el espacio, comúnmente, dispone de espejos, y es habitual que el cuerpo se disponga frente a él para observar-se en el proceso de composición de los movimientos, de posturas y actitudes.

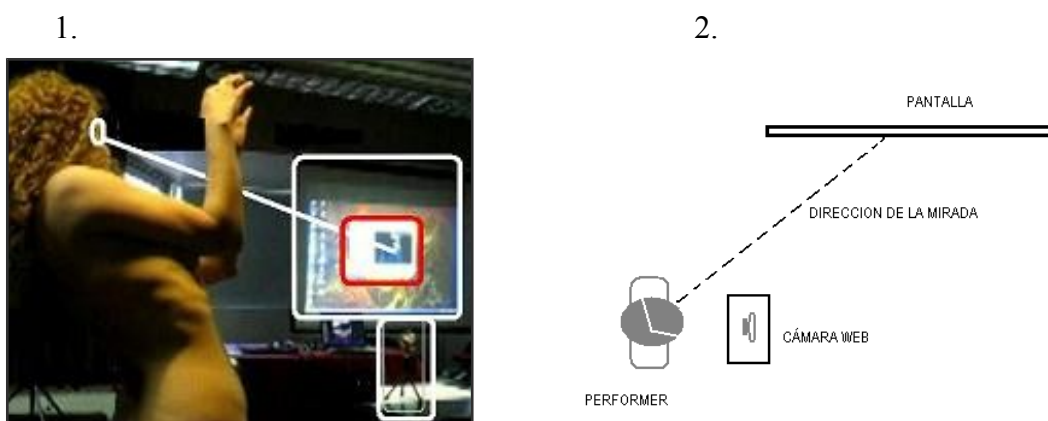
Dentro de la formación disciplinar en danza el estar frente a un espejo es parte de la conformación y la verificación de:

81 Para consultar por los talleres realizados: [Ver en línea] <<http://www.cce.org.uy>>; <<http://www.VideoDanzaBA.com.ar>>; <http://videodanzabolivia.blogspot.com/> Para ver videos sobre esta experiencia: [Ver en línea] http://youtu.be/_c_tNuvjrA

82 AAVV (2010), "Terpsícore en ceros y unos. Ensayos de Videodanza". Editorial Guadalupe, Bs As., Cap. *Proyecto WEBCAMDANZA: Una Coreografía Del Gesto Digital*, de Alejandra Ceriani. Pág. 52

- El proceso compositivo del movimiento,
- El aspecto externo que tendrá el cuerpo moviéndose y
- La proyección de la mirada de un otro que observara ese cuerpo y esos movimientos en un lugar de exhibición. A partir de las experiencias que se dieron en el taller de video danza denominado WEBCAMDANZA⁸³, se orientaron las observaciones y las reflexiones presentes, sobre la mirada y la interacción de los participantes con la disposición espacial de los dispositivos analógicos y digitales.

Gráfico de situación



En la imagen 2., se observa la esquematización de la imagen 1.

Al ubicar la cámara Web y la pantalla que proyectaba el registro con latencia de cuadro a una determinada distancia y fuera de la misma línea visual, se distingue en principio, que la dirección de la mirada se dirige a la pantalla y no a la cámara.

La performer va articulando esas partes del cuerpo -frente a la cámara- en función de lo que observa en la pantalla, tratando de configurar la imagen total de su cuerpo o de reconocer esos fragmentos que están apareciendo.

Nos referimos a realizar estos procedimientos de manera simultánea aun siendo de

83 Proyecto Webcamdanza es una exploración desde las posibilidades técnico-expresivas con la cámara Web y el cuerpo a través de la creación de piezas audio-visuales. [Ver en línea] <http://www.youtube.com/user/WEBCAMDANZA>, Consultado 31/01/13

distinta naturaleza: ver la imagen del cuerpo proyectada en un lugar y estar con el cuerpo originando esa imagen en otro. La mirada busca componer el movimiento del cuerpo propioceptivamente, en su totalidad, mientras en realidad esta viendo piezas, partes proyectadas, producto del encuadre-recorte de la captura y distancia con respecto a la ubicación de la cámara. La pantalla no es un espejo, el espejo no está frente al cuerpo pero se intenta sustituirlo por la proyección. Esa sustitución parecería ser lo ineludible, lo inevitable. Y es este punto en donde observamos y puntualizamos nuestra reflexión respecto al vínculo de la mirada, el cuerpo y los dispositivos.

3. La mirada descentrada

En esta exploración, el cuerpo y la imagen del cuerpo están sujetos a través de la mirada, son una misma cosa, se presentan y re-presentan mediante la acción. La acción en tanto efímera, transitoria, y si deja algún registro, este será efectuado por dispositivos de captura (cámaras de fotografía o filmicas). El cuerpo en tanto imagen poco a poco se transforma en el territorio de lo visual, se desprenderá, se dividirá y se constituirá en otra cosa que puede re-presentarse en sus fragmentos.

En la experiencia del seminario Webcamdanza, el cuerpo acciona frente a la cámara Web tratando de concientizar simultáneamente operaciones de distinta naturaleza. Por una parte, la mirada busca el cuerpo espejado frente a sí mismo y no lo encuentra. El espejo pareciera estar siendo releído por la óptica de la cámara que lo traduce en la pantalla, recortándolo y transfigurándolo en la parcialidad de la imagen. Esa imagen filmada, capturada, registrada ¿o será una imagen del cuerpo espejada en algún sentido?- aparecería proyectada en otro espacio. Además, la mirada busca el espejo y no lo encuentra. Lo re-conforma a través de trasladar la condición de espejo físico a espejo proyectado. No hay espejo físico, real para la mirada sino una imagen de partes del cuerpo producto del recorte-encuadre de la cámara, en otro espacio, en otra superficie.

De lo expuesto se deriva, en principio, a algunas situaciones a esclarecer: Es habitual la ubicación del cuerpo o parte de él -el rostro- “frente” a un espejo. Una tarea de conciencia única, directa: me miro y me veo, aparezco. Asimismo lo describe W. Benjamin:

“El extrañamiento del actor frente al mecanismo cinematógrafo es, (...) de la misma índole que el que siente el hombre ante su aparición en el espejo, pero es que ahora esa

imagen del espejo puede despegarse de él, se ha hecho transportable. ¿Y a donde se transporta?”⁸⁴

Por lo que se hace evidente que este extrañamiento de la mirada debe establecer vínculo con la superficie u objeto reflejante para que este acto de ser reflejado sea evidente y para la que la imagen espejada esté, exista.

En este punto diríamos que el cuerpo no está a disposición de sí mismo por estar inaccesible en muchos aspectos a la propia mirada, y sólo se accede a una percepción de su forma cuando lo encarnamos, lo figuramos de entre esos fragmentos proyectados, tal cuál ha sido expresado: *se ha hecho transportable*.

Es un cuerpo objeto experimentado en la percepción externa que disputa por reconocerse como cuerpo sujeto, un cuerpo sentido cenestésicamente.

Es lo habitual que la mirada se focalice básicamente desde una perspectiva analítica hacia los movimientos, los procesos internos, la constitución de un cuerpo como objeto de expectación. Al parecer, este sentido ha venido construyéndose más desde una óptica biológica y biomecánica que desde una mirada cultural, social y filosófica; lo que ha derivado en el estudio académico en la danza a partir de los aspectos del mismo cuerpo como instrumento de uso, en su constitución anatómica y fisiológica, particularizada e individual. Y lo corporal –más allá de su dimensión biológica - ha estado siempre, asimismo, marcado y definido por lo cultural desde una dimensión más circunstancial y ampliada de su estar ahí.

Por su parte, la imagen del cuerpo en movimiento, aquella que se proyecta desde el la cámara Web, no es la imagen espejada del cuerpo, sino la partición del propio cuerpo físico que danza frente a los dispositivos.

En estas interpelaciones va contenida la idea de que la autorreflexión y la reflexividad se refieren a lo mismo: ambas son instancias de cómo la conciencia se pliega sobre sí misma para así componer y representar la separación entre diversas formas de intervenir con el cuerpo a los dispositivos de la imagen, entre las estructuras del cuerpo-proyección y sus objetos.

Se introduce una escisión en medio de los dos tipos de relación entre cuerpo real y forma-fragmento proyectado: uno está en el interior de la imagen y el otro funciona desde el exterior para definir ese objeto en tanto que imagen registrada. La relación

84 *Ibíd.*, cita 17. Pág. 165

cuerpo-fragmento de una superficie plana y limitada que se proyecta en una pantalla se aísla en tanto que estado primordial y explícito en cuyo interior se establecen los términos del proceso filmico: la ruptura espacio-temporal.

La imagen del cuerpo proyectado es parcial, fragmentaria e incompleta. Estos fragmentos, sin embargo, actúan frente al cuerpo físico global, pasando a ser su significante. Dicho esto, examinemos pues la función de matriz significante que cumple la imagen digitalizada para la conceptualización de la experiencia performática tanto física como virtual.

La reflexión en la pantalla que opera como espejo, implica la derrota de la separación. El cuerpo y su imagen reflejada están, por supuesto, separados; sin embargo, la actividad generada por los dispositivos de la reflexión son un modo de apropiación, de disolución entre sujeto y objeto. Por ende, el video es un proceso que admite la fusión de ambos términos. Esta experiencia de video danza se presentaría como una síntesis de los cuerpos y los entornos físicos y virtuales, de la mirada y del ojo. Un ojo que dispone y filma esos recortes y una mirada que atiende a la producción y reproducción del cuerpo e imagen del cuerpo sincrónicamente.

Interrogar a los dispositivos e interfaces que atraviesan estas prácticas, implica para nosotros interrogarnos al mismo tiempo sobre las modalidades, las consecuencias y los enigmas de estos procesos de interacción de la mirada. Sobre todo porque una rápida observación sobre el estado de espejo de estas experiencias, nos llevó a constatar, por un lado, cierto desconcierto recurrente a la hora de concientizar e independizar al cuerpo y al movimiento acerca de la totalidad y sus partes; en pensar a la cámara y a la pantalla desde una in-mediatización más que desde una substitución del espejo. Por otro lado, y en este caso particular que presentamos, se sitúa la esencia antropocéntrica de la danza ante la propuesta de dialogo e interacción con el sistema, en donde el ojo queda supeditado al reconocimiento de la prestación de la realidad natural y de la realidad verosímil.

Lo que las bailarinas ven, ubicadas entre una cámara y una pantalla, es una imagen despedazada de su cuerpo que nunca podrán coordinar con la propuesta cinestésica⁸⁵.

85 La cinestesia o kinestesia o quinesia es la sensación o percepción del movimiento. Abarca dos tipos de sensibilidad: la sensibilidad propiamente visceral "interoceptiva" y la sensibilidad "propioceptiva" o postural, cuyo asiento periférico está situado en las articulaciones y los músculos (fuentes de sensaciones kinestésicas) y cuya función consiste en regular el equilibrio y las sinergias (las acciones voluntarias coordinadas) necesarias para llevar a cabo cualquier desplazamiento del cuerpo

Pero, cuando logran suprimir la distancia con la imagen proyectada transmutaran la mirada de un sujeto de percepción hacia un objeto de percepción. Pueden aislar los distintos componentes: brazos, tronco, piernas, y, poco a poco el cuerpo va dejando de ser algo impreciso a través de la experimentación con el sistema. La desubicación inicial se desactiva, ya no hay movimientos arbitrarios, sino movimientos asumidos en constitución con la imagen proyectada de sí mismo en tanto fragmento. Se desintegra el dominio de la fascinación por el espejo y se alcanza la distinción entre la subjetividad vivida y la composición mediada por los dispositivos de la visión.

Esta desintegración - con el fin de situar las condiciones objetivas tanto de la propia experiencia corporal como visual- coloca lo reflejado en la pantalla en retroalimentación con el proceso de mediación física en relación con los dispositivos: cámara, pantalla y sus posibilidades técnico-expresivas que hacen visibles los límites de una representación consensuada y uniforme.

La desubicación de la mirada que rebusca en la imagen proyectada su espejo inexistente plantea finalmente, la expropiación de las coordenadas ejercitadas, útiles para la composición de la gestualidad corporal en la/el video danza. Al establecer esta conexión entre el reflejo y lo reflexivo se consigue desnaturalizar los efectos únicos de la mirada instando a integrarse, disolverse, afectarse, donde el cuerpo y la imagen del cuerpo se localizan y asisten al hallazgo de su recomposición, inmersos en un mundo de ausencias, presencias y nuevos sentidos.

La mirada al espejo tiene como supuesto la sujeción entre el cuerpo físico y el cuerpo imagen. El hecho de que el punto de vista de la mirada esta ubicado fuera de esta sujeción trastoca la función de la mirada en el espejo: reconocerse, constituirse, centralizarse. Esas imágenes en la pantalla resultantes del encuadre de la Webcams, que pugnamos por visualizar como representación sincrónica del cuerpo en movimiento, no pueden constituirnos, completarnos, sujetarnos.

Pero hay algo latente en esta escena, y se resume en el encuadre que la performer está mirando. Como espectadora de su propia fragmentación, no les es posible ver sin leer esta conexión sostenida entre ellas y su doble.

Lo irrepresentable que se plantea en esta propuesta del seminario a través de la disposición espacial de los dispositivos de captura y exhibición, pone en conflicto la

direccionalidad de la mirada y la desubica en la complejión de su centralidad. Ubicamos esta escena como una primera proposición de descentramiento. Puesto que, entre la desviación de la mirada y la imagen visual digitalizada y proyectada hay un margen aleatorio que permite instalar esta presunción del descentramiento de las aptitudes del performer. Es en esa brecha –dominada por el espacio creado por las interfaces, que median entre el cuerpo, el sistema de captura y el objetivo de una acción – donde la imagen digitalizada y/o proyectada juega lo suyo. Pero es en la imagen corporal donde podemos captar el descentramiento, experimentar con el *inconsciente óptico* como la primera conformación con las interfaces y dispositivos propuestos, así como impregnar la calidad, la fluidez, las detenciones, etcétera, en los movimientos y los gestos ejecutados en la interacción frente a la cámara. Estas sucesivas interacciones con las interfaces y dispositivos propuestos erosionan el espacio de intersticio, conformando patrones de movimiento propios, surgidos de la propia práctica en intercambio con el sistema. El lenguaje corporal, en esta instancia, es una cuestión que atañe básicamente al estado cenestésico y cinestésico. Lo que observamos y analizamos del movimiento centralizado frente al espejo, se da en esta otra relación como un descentramiento que puede forjarse y vislumbrarse entre ambas imágenes -la proyectada y la imagen mental de nuestras sensaciones-, ahí es donde se concibe otra corporalidad procesada en la interacción con el cuerpo físico y el cuerpo virtual. El descentramiento es una cuestión que concierne al espacio creado entre ambas imágenes: la mental cenestésica, cinestésica y la digitalizada proyectada sobre la base del cuerpo real erosionando, básicamente, las estructuras de movimiento conformadas en nuestra trayectoria formativa, en la memoria corporal. Es decir, que no se logra producir movimientos, ni coreografiarlos, desde el enfoque habitual con el que producimos en danza cuando se traspasa con el peso del cuerpo a los mundos aleatorios.

Consecuentemente, en el posible compromiso con las nuevas tecnologías digitales, emergen otras prioridades que se conforman con el cuerpo, la mirada, el espacio y el tiempo. De este modo, los viejos dispositivos que regulaban la relación con la praxis, dejan de ser eficaces y significativos en la dimensión perceptiva de los actores implicados. La corporalidad comienza a ser diferente en esta morfología técnico-cultural fluctuante. Lo propio de los nuevos dispositivos plantea pensar sobre qué tipo de ojo se está configurando. Por lo expuesto podemos afirmar que las producciones

artísticas “vía ordenador no se contemplan sino que se exploran”⁸⁶, por ende, puede considerarse que las mutaciones sincrónicas del ojo y los dispositivos e interfases conciben hoy a un ojo que se torna músculo en el ejercicio visivo del presente.

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV (2010), *Terpsícore en ceros y unos. Ensayos de Videodanza*. Editorial Guadalquivir, Bs. As.
- Benjamin, Walter (1940) *Conceptos de Filosofía de la Historia*, Terramar Ediciones. Buenos Aires, 2009.
- Couchot, Edmond (1998), *La tecnología en el arte*, ed. Jacqueline Chambon, Francia.
- Deleuze, Gilles (1989) ¿Qué es un dispositivo? En: *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona, Gedisa, 1989. Pp.155-163
- Russo, Eduardo A (2002), “El ojo electrónico: mirada, cuerpo, y virtualización”, En *¿Realidad Virtual?*, Zatoryi, Marta, Ed. Nobuko, Buenos Aires, 2006.
- Weigel, Sigrid (1999), *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin. Una relectura*, Buenos Aires, Editorial Paidós

86 AAVV, Artes y Medios Audiovisuales Un Estado De Situación, Cap. *El medio es el Programa* de Xavier Berenguer; Jorge La Ferla (Compilador) Editorial: Nueva Librería, Bs. As, 2007. Pág. 85

Corporalidades artificiales: entre el cuerpo humano y la máquina

Iliana Hernández García

Profesora Pontificia Universidad Javeriana

Resumen

Esta presentación tiene por objetivo examinar una relación de interacción entre máquinas y humanos a través de la corporalidad transformada que nos han propuesto los procesos maquínicos a través del arte digital, en particular del arte evolutivo y el arte híbrido interactivo. El enfoque se centra en la posibilidad de emergencia de algo inédito y paradójico que surge en la experimentación sensible e inteligible de obras inmersivas e interactivas y que desencadena una serie de preguntas a propósito de las posibilidades cognitivas que esto podría traer. También de las condiciones críticas para la corporalidad humana. La metodología empleada para esta investigación fue la heurística como la construcción de un camino para producir rupturas conceptuales y generar una idea inédita.

Presentación

En las instalaciones inmersivas e interactivas se plantea una relación con las ciencias de la complejidad o ciencias de los sistemas dinámicos no-lineales o complejos que se basan en el concepto de emergencia, como lo que es generado o creado, no a partir de la intuición, del gesto de la mano como en la representación en la pintura, la escultura, el dibujo, inclusive la fotografía o el cine, sino a partir de la dependencia entre el cuerpo y el sistema, en el campo de la acción.

Se trata de diferentes heurísticas corporales. Con ello se inicia el cambio de origen y enfoque de objetivos, pues a diferencia de la representación clásica –en la cual el instrumento actúa como un medio para concebir una realidad producida anticipadamente por un cuerpo o derivada de acciones imprevistas e invisibles del inconsciente, en las acciones de la heurística se trata también de una co-autonomía de otro (la máquina), la cual de manera sistemática, reorganizada y relativamente controlada, produce algo que, por una fuerte semejanza con el funcionamiento de lo real y de lo que llamamos vida, genera la idea de una coevolución cognitiva y perceptiva que

se hace posible solo a través de la simbiosis entre máquinas y humanos.

La razón por lo cual se considera inédita esta interacción para la creación, radica en que el performance es producido de forma casi independiente por un instrumento; éste realiza procedimientos autónomos mediante replicamientos de los procesos humanos y en que la novedad sería en la respuesta espontánea de la máquina frente al cuerpo del interactor. Una condición que sólo podría encontrarse cuando se dispone de nuevos procedimientos maquínicos. La novedad emergería del grado de autonomía de la máquina pero a la vez de su capacidad para interactuar con los cuerpos. Ocurre una dependencia de otra manera.

Las heurísticas (camino inéditos) son instrumentos conceptuales que operan en el computador y que alimentan la pregunta de las artes virtuales: ¿Cómo puede emerger otras formas de relación entre el cuerpo y la máquina en el campo de otras realidades? Esta pregunta está relacionada con el interés de pensar en una realidad resultado de su propia intervención. En otras palabras, el trabajo artístico ya no solamente describe la vida y el mundo sino lo interviene, creando mundos perceptibles a partir de nuevas potencias maquínicas corporales. Cuerpos cyborgs, artificiales, híbridos que actúan en función de una relación performática en la exploración. El cuerpo ya no es o no existe como un todo determinado de antemano, como una naturaleza preliminar y origen permanente de todo lo que surge, como un garante de verdad a priori, del cual emergerían todos los procesos de percepción y de memoria que valorarían o no el entorno, sino que este se reconfigura a cada interacción con la máquina.

Es en este sentido donde intentamos buscar un punto de coherencia entre las razones por las cuales el cuerpo se interesa por la emergencia de otras realidades, y su relación con la máquina (arte robótico performático) le permite metaforizar, ilustrar, desvelar, explorar otros conceptos y paradigmas, algunos de ellos provenientes de la biología sintética. Esto equivale a crear otras formas de vida, donde el artista busca una creación, inédita por definición, de nuevos sentidos a través de nuevos instrumentos. Su objetivo también consiste en crear nuevas realidades o mediar a través de ellas nuevas preguntas o procesos que le permitan experimentar una forma de representarse en una corporalidad simulada, a través de sistemas que no reflejan identidad o unidad, sino ampliación cognitiva y exoreferencialidad.

Las instalaciones inmersivas e interactivas empleando vida artificial de los artistas

evolutivos Christa Sommerer y Laurent Mignonneau⁸⁷ proponen una condición performática para el cuerpo que presenta estas características. La idea es experimentar a través de la interacción, un conjunto de horizontes posibles entre seres artificiales (organismos simulados robóticos) y cuerpos humanos. Se trata de la interacción entre vida terrestre (la nuestra, la vida como la conocemos) y la vida artificial. Son experimentos en proceso, en los cuales la atribución de cualidades es pensada en proporción a la cantidad de soluciones imaginarias que el mundo de la vida artificial pueda plantear, esperando que el sistema efectivamente pueda irse ampliando en horizontes. ¿De qué manera la corporalidad de los interactores de estos mundos se recrea con cada interacción o intervención? El sistema no sería una representación de la evolución del mundo en un tiempo comprimido sino una pregunta por cómo el mundo podría ser.

El mundo inmersivo *Intro Act: instalación interactiva en computador (1995-1997)*, de Sommerer y Mignonneau, exhibe un sistema híbrido interactivo, un universo de formas orgánicas abstractas inexploradas que reaccionan e interactúan con los cuerpos humanos. Los interactores experimentan una relación interdependiente entre su cuerpo y la imagen digital (los organismos artificiales) que se comporta como un ente vivo en el sentido de la evolución y la autonomía; el funcionamiento consiste en acceder al espacio del mundo inmersivo e inmediatamente ver su cuerpo proyectarse en el espacio virtual. Se invita a que el cuerpo se mueva y que a cada movimiento corresponda una alteración en el sistema. Consiste en propiciar una relación de cuerpos para que se imbriquen, ya no en una relación de escala o de proporciones semejantes, ya no en una relación de mimesis o de interacción en planos iguales compartidos, sino en planos distintos: el del espacio kantiano regular y el espacio no euclídeo de geometrías temporales variables. Es una concepción mitad imagen-mitad objeto, donde actúa el cuerpo artificial del organismo, al cual se le adjudica la noción de corporeidad con miras a establecer una pregunta por el vínculo posible y sin precedentes entre dos corporeidades en principio extrañas una a la otra, al menos para un espacio de interacción social humano-organismo artificial.

La relación que solemos tener con este tipo de formas abstractas y sus comportamientos no va mucho más allá de considerarlos animales-objeto en una

87 Ver <http://www.interface.ufg.ac.at/christa-laurent>

relación depredación-utilidad, dejándolos por fuera de un sistema social de interacción que normalmente no supera la domesticación de algunos animales o la preservación aislada de otros. Aquí, se trata de pensar en una relación social abstracta con seres aún sin forma pero con vida, provenientes de un algoritmo genético, casi un gen, sin fenotipo definido, ni siquiera identificables con algo conocido, con cuerpo pero sin carne, inateriales pues son imágenes. Esto permite al interactor, reflexionar acerca de las condiciones inéditas de relación social entre ellos y nosotros. El gesto del cuerpo obtura cambios. El interactor se mueve y no solo observa de inmediato las modificaciones representadas: efectivamente se producen cambios en un sistema de relativa autonomía y cuyas modificaciones en este sentido se saben definitivas en su conformación y en su existencia misma. El interactor queda sumergido en este mundo virtual durante el tiempo de su participación. La relación entre el cuerpo y los cambios en los organismos puede leerse desde la correspondencia directa con el movimiento de cualquiera de las imágenes, desencadenando un cambio inmediato por la relación homotética que se establece con el sistema computacional. Se trata de una imagen-movimiento no-lineal y que no cumple propósitos narrativos, sino que responde a estrategias de edición elaboradas que en este caso simulan la evolución de los organismos vivos.

Es un nuevo montaje de edición no-lineal, de un cine expandido practicable y habitable hasta el punto de propiciar la interacción en los niveles del origen de la vida, superando incluso a la imagen como afección para entrar al ámbito de la imagen como entidad independiente que plantea una corporalidad desconocida; más que una narrativa, otra propuesta vital. El espacio virtual es más que una expresión personal del movimiento, los gestos y el comportamiento de los cuerpos a través de la creación de formas; es un laboratorio para examinar las implicaciones que tienen las acciones humanas en la sostenibilidad de la vida.

En el mundo inmersivo *OP_ERA*⁸⁸ de las artistas digitales Rejane Cantoni y Daniela Kutschat, realizado en Brasil en el 2003 como un ambiente inmersivo interactivo para sistemas de realidad virtual, se trata de experimentaciones sensoriales donde todo el cuerpo es convocado y participa de los cambios que se suceden en el espacio a partir del sistema de rastreo de una interfaz. Consta de cuatro dimensiones, la cuarta exhibe un

88 Ver <http://www.op-era.com>

espacio/tiempo de la medición del comportamiento humano hecha por un fractal. La sensación de infinito se exagera, así como la de puntos de fuga del espacio/tiempo, llegando incluso hasta una sensación de cosmos representado, de matemáticas en movimiento, donde el cuerpo se encuentra subsumido, casi devorado, por el sistema que lo convierte en un elemento más de su articulación. Si bien el interactor trata de controlar el sistema para producir un efecto, la presencia visual del atractor le produce una percepción envolvente que se acentúa con el cambio de escala, con las cercanías y lejanías. Una figura habitualmente lineal, una representación matemática habitualmente abstracta para nuestros sentidos, se convierte aquí en algo espacial y experimentable, es decir, habitable a través de nuestro cuerpo y, con él, de todos los sentidos.

El fractal empleado es el atractor de Lorenz, que opera como una herramienta de medición de comportamientos de un sistema dinámico no-lineal que, en principio, es la figura geométrica misma del modelo matemático, pero simultáneamente es o supone el propio movimiento del cuerpo del interactor. En otras palabras, el atractor se convierte en la medición del movimiento del cuerpo de quien interactúa con la figura como un ente aparentemente autónomo de la dimensión; es decir, se autotransforma con cada interacción en tiempo real, para dar una lectura de espejo matemático del cuerpo en movimiento, desde el punto de vista sensorial y de acuerdo con la programación de origen. Es prácticamente una figura de espejo entre el cuerpo humano y el fractal: un elemento de medición de su comportamiento que recrea permanentemente una imagen de ello, en un ciclo infinito de fluctuaciones, registrando una serie de periodos de cambios, en apariencia no evidentes para la observación humana pero que, luego, al examinarlos en el récord, pueden arrojar patrones de orden de ese comportamiento del cuerpo.

Se trata de generar un modelo matemático del comportamiento humano individual en determinadas condiciones de un sistema espacio/temporal como el de un mundo inmersivo tipo caverna. ¿Cómo puedo conocer otros niveles de mi comportamiento de mi cuerpo desde un espejo (fractal) que me repite, me representa en cierta forma, en todo caso me equivale, me corresponde, pero que no representa literalmente mi imagen en términos de forma, color, textura? No es una imagen fotográfica o especular en el sentido óptico. Tampoco es una imagen mimética o de simulación a través de un avatar que estaría realizando mis acciones en el mundo virtual, sirviendo como mediador o

clon matemático de mi comportamiento. Es, más bien, una imagen que, siendo un modelo matemático basado en una ecuación en operación, produce a cada instante en tiempo real una medición de mis movimientos en el mismo espacio/tiempo. El circuito de retroalimentación cognitivo y perceptivo se produce a medida que los cambios obturados por la interacción son medidos y devueltos a cada momento con una imagen actualizada del atractor: Simultáneamente, las transformaciones de la imagen del atractor desencadenan una respuesta comportamental diferente en el interactor.

BIBLIOGRAFÍA

Bergson, Henri (1992) *Durée et simultanéité: a propós de la théorie d'Einstein*, ed. Presses Universitaires de France, París.

----- (1996) *La pensée et le mouvant: essais et conférences*, ed. Presses Universitaires de France, París.

----- (1948) *L'évolution créatrice*, ed. Presses Universitaires de France.

----- (1995) *La conscience et la vie: le possible et le réel*, ed. Magnard, Paris, 1995.

Couchot, Edmond (1998) *La technologie dans l'art: de la photographie à la réalité virtuelle*, ed. Jacqueline Chambon, Nimes.

----- (1988) *De l'optique au numérique: les arts visuels et l'évolution des technologies*, ed. Hermes, Paris.

----- (1993) "Les objets-temps: au-delà de la forme" en *Design du XIX siècle au XXI siècle*, ed. Flammarion.

----- (1996) "Des changements dans la hiérarchie du sensible: le retour du corps" en *Les cinq sens et la création*, ed. Champ Vallon.

----- (1997) "Entre lo real y lo virtual: un arte de la hibridación", en *Arte en la era electrónica*, ed. Giametti, Barcelona.

----- (1994) "Un suplement de temps: de la synthèse d'image a la synthèse du temps." en *La pensée de l'image*, Bajo la dirección de Gisele Mathiéu Castellani, ed. Presses Universitaires de Vincennes.

Deleuze, Gilles (1986) *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*, ed. Paidós, Barcelona-Buenos Aires-Méjico.

----- (1992) *La imagen-movimiento: estudios sobre cine*, Paidós,
Barcelona-Buenos Aires, Méjico

Duguet, Anne-Marie, (1997) *Jeffrey Shaw – a user's manual: From Expanded Cinema to Virtual Reality*, ed. ZKM: Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe, Neue Galerie am Landes Museum Joanneum Graz, Cantz Verlag, Ostfildem, 1997.

----- (1986) “Voir avec tout le corps” in *Revue d'Esthétique*, n. 10, Paris, 1986.

----- (1994) “A propós de quelques implications artistiques de l'interactivité” in *Mutations de l'image: art cinéma/video/ordinateur*, Bajo la dirección de Maria Klonaris y Katerina Thomadaki, A.S.T.A.R.T.I., Paris, 1994.

Granel, Gérard (1980) *Le sens du temps et de la perception chez E. Husserl*, ed. Gallimard, Paris.

Heidegger, Martin, (1958) “Habiter, penser, bâtir” y “La question de la technique” in *Essais et conférences*, ed. Gallimard, Paris.

Hernandez, Iliana, (2005) *Estética, ciencia y tecnología: creaciones electrónicas y numéricas* (comp.), ed. Centro Editorial Javeriano, Bogotá.

----- (2003) *Mundos virtuales habitados: espacios electrónicos interactivos*, ed. Centro Editorial Javeriano, Bogotá.

Prigogine, Ilya, (1988) *Entre le temps et l'éternité*, ed. Fayard, Paris

----- con Isabelle stengers (1983) *La nueva alianza: metamorfosis de la ciencia*, Alianza editorial S.A., Madrid-

----- con Serge pahaut, (1986). “Redescubrir el tiempo” in *El paseante*, n.4, Sep-Nov. 1986.

Schrodinger, Erwin (1997) *¿Qué es la vida?*, ed. Tusquets, Barcelona.

Páginas web consultadas:

<http://www.interface.ufg.ac.at/christa-laurent>

<http://www.op-era.com>

Símil y Móvil

Pablo Rabe y Fernanda Tappatá

Objetivo

Reflexionar acerca de las relaciones entre la experiencia del cuerpo en vivo y su trasposición a imagen cinematográfica, analizando los factores que influyen sobre la empatía y el verosímil necesarios para la situación comunicacional que plantea así como su reconocimiento. En el trabajo con el cuerpo en su totalidad y en el detalle en relación a su posterior recorte de los planos registrados por la cámara, las variables a tener en cuenta son velocidades, dinámicas y escalas espaciales compartidas entre el dispositivo de captura y los cuerpos performáticos.

Metodología

Analizar la relación de cuatro instancias, por un lado el punto de partida del trabajo que se materializaba en un guión a desarrollar e imágenes como referencias plásticas a las cuales arribar, por otro su posterior proceso de transformación de los cuerpos a lo largo de los ensayos, y por último la fase final de la concreción del rodaje y su posterior montaje de imagen y sonido.

Resultados

El cuerpo en movimiento tiene una dimensión en el vivo diferente al del registrado por una imagen bidimensional, no sólo por su traslado de la tri a la bidimensión sino también por una cuestión de magnitud en la que son observados los cuerpos. Lo pequeño puede pasar a ser enorme y lo gigante diminuto, lo que está arriba puede estar abajo, una secuencia extensa puede transformarse en un microlapso... Todos estos cambios de escalas espacio-temporales modifican no sólo el modo en que los performers perciben su movimiento sino también el del comportamiento de la cámara induciendo a ambos a reelaborar sus patrones de movimiento en relación a esa transformación. El punto de vista cambia la acción y viceversa aún cuando éstos no estén determinados de antemano. El ser observado también modifica la acción.

Desarrollo

Parte constitutiva del eje argumentativo del largometraje Tejen, fue tematizar y abordar las posibilidades icónicas y cinéticas de los cuerpos humanos al comportarse como

grupos de individuos y configuraciones anatómicas dependientes de un sistema de estímulos/respuesta que los dota de patrones interaccionales de carácter orgánico, similar a la inteligencia de los procesos biológicos encontrados en otros organismos vivos (mecanismos de defensa ante agentes extraños, impulsos, reflejos), generando puestas en escena y composiciones espacio-temporales estructuradas por los ciclos de movimientos, ritmos, pulsos, sistemas de distancias que proponían dichas redes intercorporales.

En el curso de los ensayos, durante un período de seis meses el trabajo se nutría y reestructuraba constantemente a partir de su interacción con la cámara de video. Dicho dispositivo de captura, por sus particulares características intrínsecas a su modo de uso (como son las de su manipulación y ergonomía a base de movimientos corporales que imprimen y modifican su recorrido) implica un cuerpo que lo sostiene y provee de morfologías igualmente humanas, ligadas a un sentido de punto de vista y ubicación espacial, así como grados de participación, cercanía, complicidad y afección respecto a lo que observa.

Estos estados anímico fisiológicos desprendidos de ciertas impresiones cinéticas recuperadas por el campo visual de la cámara, en principio encarnaban el punto de vista del personaje principal (el observador y sujeto conductor del relato) pero de a poco fue experimentándose con otros grados de participación en el registro de las escenas, y el comportamiento de la cámara se permitió navegar y dejarse imantar por otros estados de otras corporalidades (la de los sujetos observados por el personaje principal) para construir patrones de comportamiento análogos que modifican su sistema de distancias y focalización, un cuerpo-cámara, emulando y asociándose con otros cuerpos-matriz.

Toda esta idea de insuflar y dotar de niveles comportamentales a la cámara, si bien no rompe con la idea de cuarta pared, sobreimprime y expande los datos que recuperan la presencia de un humano ausente a la narración pero inmersivo como vehículo narrativo,

La cámara evoca un sentido de participación, el efecto cámara es la mirada asociada a un cuerpo con sus limitaciones y posibilidades como la de cambiar la velocidad, escapar al objeto que observa, espiarlo, producir estados latentes, focalizar en un objeto o estar desconcertado por su afectación produciendo intimidad o extrañamiento. Todas las reglas de construcción de sentido asociadas al cuerpo también son reglas que de alguna forma invisten al lenguaje audiovisual de forma antropomórfica. La acción performática

de los actores y bailarines cambian según el punto de vista de ese efecto cámara aún cuando la acción sea aparentemente la misma. El punto de vista no está definido de antemano e implica un amplio campo de posibilidades y variables como un sistema de distancias concebido como una red invisible que ata a los objetos entre sí, que los conecta habilitando la cercanía o lejanía de la cámara. Distancias que se extreman pasando de un plano general a una cercanía casi prostética con el actor. La cámara tiene una presencia táctil. La cámara funciona como un sensor del cuerpo.

Afección, en su raíz etimológica, se describe como la impresión que realiza un objeto en otro, hasta alterarlo.

El eje principal del trabajo en Tejen fue en principio arribar a cuerpos que forman parte del imaginario de otro cuerpo (el del protagonista de la película) a través de la captura de la cámara entendida como cuerpo participante activo. Las estrategias para lograrlo fueron incorporar en los intérpretes movimientos a través de consignas o pautas que reestructuren la lógica o los patrones de acción para llegar a un comportamiento del cuerpo guiado desde lo que observa el que se mueve en vez de provenir de una imagen ideal a la que se quiere llegar a registrar con la cámara. De ésta forma fue posible improvisar diferentes situaciones sin salirse de los parámetros elegidos.

Las pautas seleccionadas tuvieron origen en:

- Recorridos espaciales en el cuerpo que incluían torsiones sostenidas de todo o una parte del cuerpo. Escorzos.
- El cuerpo como un arco en tensión... a punto de ser disparado.
- Ocultamiento de zonas del cuerpo como el rostro o extremidades. Cuerpos con partes faltantes.
- Vibraciones de partes o totalidad del cuerpo.
- Movimientos pequeños que se repiten indefinidamente en el tiempo.
- Tono muscular elevado en determinadas zonas del cuerpo.
- Acoples de cuerpos siguiendo la lógica de lo siamés.
- Acoples de cuerpos como masa indiferenciada de extremidades. Confusión de cuerpos.
- Calidades de movimiento no humanos como líquidos, insectos o seres microscópicos.

- Estados latentes de semi-quietud que encierran posibles activaciones de movimientos repentinos.
- Activaciones de los cuerpos por estímulos a distancia.
- Velocidades extremas: hiperlentitud o ultrarrapidez.
- Posiciones incómodas en el espacio.
- Quiebres en el cuerpo.
- Movimientos que desvían su dirección de manera aleatoria y repentina.
- Traslados con apoyos del cuerpo en el suelo no convencionales como codos, cabeza, rodillas.



Presentación en el marco del III ECART

Gestión, asociación y políticas estéticas

• **Cuerpos argentinos**

Liliana Lukin, Olivia Ávila, Betina Bróccoli y Christian Schmirman
Instituto Universitario Nacional del Arte
Área Transdepartamental de Crítica de Artes

Resumen

Partimos de la documentación obtenida durante los cinco años de la realización de las *Jornadas Cuerpos Argentinos*, evento coordinado por la Prof. Liliana Lukin para Extensión Cultural del IUNA, y la bibliografía existente de, y sobre los participantes en las mismas. Las reflexiones y las obras, expuestas a la comunidad, pusieron en escena modos diversos de investigar, mostrar y nombrar qué es eso que llamamos cuerpos cuando se trata de la diversidad de un nosotros, de la imaginación colectiva en nuestro país: sobre esto trabajamos y trabajaremos. Miradas sobre prácticas e instituciones, ensayos y obras, construirán un cuerpo de pensamiento.

Desarrollo del trabajo

Durante las *Jornadas Cuerpos Argentinos*, que constaron de la exposición, exhibición y en la mayoría de los casos desarrollos teóricos sobre las obras o ideas, por parte de más de setenta (70) artistas, ensayistas, intelectuales, en relación con el eje temático de la representación del cuerpo, se registraron en soportes diversos tales como video, e impresos en lenguaje escrito, los testimonios de los participantes a lo largo de los años 2007 a 2012.

Consideramos que el abordaje de un recorte intencional de esos trabajos y de los registros sobre situaciones y experimentos ofrece un estado actual del conocimiento sobre el tema, no solo suficiente, sino permeable a nuestros nuevos aportes.

En el marco de un trabajo de características inéditas y cuyos resultados son sin duda de enorme importancia, en tanto ha construido un archivo-biblioteca viva del hacer de una sociedad sobre un tema específico, como han sido durante cinco años las *Jornadas Cuerpos Argentinos*, estructuradas como intervenciones o performances de invitados a presentar su obra, y en tanto las reflexiones académicas sobre el tema se hallan

dispersas y no agrupadas según los lenguajes, considerando el tema del cuerpo como eje y considerando el tema de “lo argentino” como concepto, nos proponemos reponer estas carencias.

Se tratará de definir el campo específico de las reflexiones sobre la representación del cuerpo, sobre la construcción de identidades y subjetividades, sobre la idea de nación, sobre el problema ya antiguo de la experiencia y el acontecimiento, todas cuestiones de enorme complejidad teórica, y sobre sus manifestaciones concretas en la forma de la obra de los 70 actores sociales que participaron como expositores/as, que hablaron y mostraron su producción, que elaboraron ideas para pensar a sus maestro/as o para pensar el cuerpo del Otro.

En las *Jornadas* estuvieron presentes apenas algunas/os pintoras/es y grabadoras/es, fotógrafas/os, dramaturgas/os, filósofas/os, psicoanalistas, cineastas, actores y actrices, narradoras/es y poetas, bailarinas y coreógrafas, sociólogas/os, video-artistas, performers, ensayistas sobre medios, especialistas en derechos humanos, representantes de colectivos de trabajo o investigación (grupos de artistas que trabajan en relación con eventos públicos, que los producen, o que los documentan), de instituciones no oficiales que realizan trabajos en comunidades (pueblos originarios, villas de emergencia, barrios carenciados), equipos de trabajo de campo que colaboran en la restitución de identidades de personas desaparecidas víctimas del Terrorismo de Estado (antropología forense, teatro popular, cine documental), gente que trabaja, en la Argentina, hoy, el cuerpo y con el cuerpo, en los lenguajes de la palabra y de la imagen.

“Toda la historia actual del cuerpo es la de su demarcación, de la red de marcas y de signos que lo cuadriculan, lo parcelan, lo niegan en su diferencia y su ambivalencia radical para organizarlo en un material estructural de intercambio/signo, al igual que la esfera de los objetos”, escribía en los ‘70, hace 40 años, Jean Baudrillard.

Proponemos pensar ese pensamiento y pensar un pensamiento propio para y sobre los Cuerpos Argentinos, entendidos como un conjunto de problemas, con el objetivo de dar un sentido teórico a intuiciones e identificaciones, poniendo en relación lenguajes y disciplinas.

Inscribimos este trabajo dentro de la tradición de los textos fundantes en la Argentina sobre semiótica del discurso y análisis cultural y crítica de las artes de Oscar Steimberg, Oscar Traversa, Eliseo Verón, H.A. Murena, Beatriz Sarlo, Nicolás Rosa,

Horacio González y Néstor García Canclini, entre otros.

En relación a la filosofía, el psicoanálisis, la antropología, la teoría y análisis de las imágenes dentro de la tradición occidental, tomaremos como referentes a Sigmund Freud, Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes, Michel Foucault, Georges Didi-Hubermann, Gérard Wajcman, Peter Sloterdijk, Deleuze-Guattari, Giorgio Agamben, entre otros.

Debido a las circunstancias, nada casuales, por cierto, en las que se han desarrollado las Jornadas Cuerpos Argentinos, en el periodo en que sucedieron (2007-2012) habían pasado más de 30 años desde el Golpe de Estado de 1976, y 25 años en Democracia permitían tanto recuperar obras y acontecimientos fundantes de nuestra cultura desde mediados del siglo XX, como recorrer sus efectos en el siglo XXI. Partimos de la certeza de que se acumularon reflexiones sobre las prácticas que analizamos, que revelarán insospechadas conclusiones.

Por otra parte, nuevos fenómenos sociales, producto de políticas de estado, modificaron en años recientes las formas de intervención artística en los espacios públicos. Emergieron fenómenos inéditos como las asambleas barriales, las tomas de fábricas, los comedores solidarios y las cooperativas, entre otros, que dibujaron un mapa social sobre el cual la reflexión y la acción de artistas y ensayistas necesariamente trabajó, transformándose.

Hay que considerar también una interacción en ese sentido, que incluyó miradas hacia cuestiones con larga trayectoria que cobraron importancia definitiva en esta década: la inmigración latinoamericana, los movimientos de derechos humanos, los derechos sexuales y reproductivos de la mujer, el matrimonio igualitario, formas nuevas del entretenimiento producto de las tecnologías, el hacinamiento en las grandes ciudades con la modificación en las formas de relación, la emergencia de otras reglas en el comportamiento de los cuerpos y otros fenómenos y situaciones.

Y concluir que, así como los efectos se superponen en un hojaldre político y estético (ético) y decantan en un hacer del tiempo como sucesivas producciones en artes diversas e investigaciones en curso, son esas nuevas prácticas e investigaciones, es esa multiplicidad, proliferación y circulación de obras e ideas, la materia a trabajar, ver y leer.

Las *Jornadas*, que por su concepción son una posible curaduría infinita, porque podrían seguir documentando más y distintos modos del ser de los cuerpos, y en rigor, ateniéndonos al párrafo anterior, podrían seguir convocando a más actores sociales, cada vez de otros ámbitos de la sociedad, y explorando otros lenguajes, en un deseo de ‘dar a ver’ y ‘dar a oír’, han sido, dentro de las limitaciones de toda curaduría y del período de cinco años, de una diversidad y representatividad tal que se hace necesario detenerse y ofrecer un objeto que muestre el cuerpo de ese pensamiento plural.

El presente trabajo se enmarca en una política de la memoria que tiene como objeto recuperar para el cuerpo social parte de los relatos que pudieran rescatarse mediante el trabajo exploratorio e intensivo de lo que se produjo en las *Jornadas*, a la vez que dejar un registro físico de ese otro registro que es la oralidad, siempre fugaz y sensible de desaparecer. Es por esto que nos proponemos no solo pensar y escribir, dando testimonio, a su vez, de ese otro pensamiento múltiple, inédito y relacionable que puso en escena cada una de las *Jornadas*, (y cuyos actores ya no se encuentran presentes para poder reponer lo expuesto), sino también dejar en un soporte confiable y materialmente duradero testimonios que merecen formar parte de un archivo permanente, que aporte, como archivo y como incipiente tesis, a los estudios socio-culturales sobre temas fundamentales para una nación que intenta auto-definirse en su bicentenario.

Proponemos un trabajo para pensar también los fundamentos y/o motivaciones de estas prácticas que las *Jornadas* han reunido, y contamos, en cada caso, con bibliografía específica sobre la obra de la mayoría de los autores, análisis en libros o catálogos, y en general, documentos que permiten ya armar un corpus de trabajo paralelo al del análisis y lectura de los textos que se presentaron. Estos materiales y otros que citan en intentos de corte historiográfico las obras, son para nosotros la memoria crítica de esas obras, y establecen presupuestos para y en contra de los cuales pensar e investigar las consecuencias de estas prácticas, en la construcción de un imaginario que damos en llamar ‘comunidad’.

Las *Jornadas Cuerpos Argentinos* se convirtieron, de ser un proyecto de Extensión Cultural de una Universidad pública, definido por su carácter de poner en escena saberes y creaciones fuera de un marco académico, hacia la comunidad, y en relación con los contenidos del Área que lo genera, en sus cinco (5) años de presencia, persistencia, y convocatoria, en una memoria viva y performática de los modos de

exploración de lenguajes que constituyen la identidad de la sociedad argentina del siglo XX y XXI.

El proyecto se propone realizar una lectura crítica de obras y textos para pensar la pertinencia de considerar a los cuerpos argentinos representados por artistas en todos los lenguajes como un corpus en el que se puedan describir rasgos identitarios, huellas de la memoria histórica, mitos y representaciones pre-existentes de la cultura a la que pertenecemos.

La pregunta que nos guía permitirá revisar un importante corpus ensayístico sobre estos temas y relacionar entre sí las representaciones pertenecientes a los mismos lenguajes, sacar conclusiones, registrar diferencias, similitudes y vínculos hacia el exterior de esos corpus y en un segundo momento trabajar las conclusiones de cada corpus de lenguajes específicos entre sí.

El recorte epocal y geográfico que tomamos como punto de partida inscribe la serie de discursos que poseemos como pertenecientes a la problemática de un cuerpo social “víctima” de los haceres y determinaciones de la Historia, la política, los procesos económicos y demás variables socio-históricas que caracterizan a nuestra sociedad como diferente a cualquier otra.

Confiamos en que la labor de análisis crítico y tamiz y cruce de este corpus con sus metatextos y metadiscursos propios, nos permitirá establecer a nosotros y para el conocimiento específico del campo, no solo los procedimientos propios y específicos que operaron en la producción de estos textos, sino también alguna novedad sobre las determinaciones y especificidades, o no, de qué es “eso que llamamos cuerpos” en Argentina, hoy.

Cómo generar una performance transdisciplinaria en el marco de un proyecto de investigación, y no morir en el intento.

Guillot, Liliana; Gallo, Cristina; Redondo, Gabriela;
Reyes, Manuela y Sajeva, Maura
Universidad Nacional de Villa María

Resumen

En la presente ponencia nos proponemos problematizar la performance “*Pido Gancho: Jugando con Brecht*” del grupo transdisciplinar *Brechtianas* de la Universidad Nacional de Villa María, a partir de reflexiones conceptuales que refieren a la transdisciplina, el juego, y los procesos de creación abordados.

Después de dos años consecutivos de trabajo, buscamos entender nuestros procesos creativos en un contexto universitario de producción de conocimientos. Es así que el juego se nos vuelve una metodología, y una categoría conceptual, que va asumiendo cada vez más relevancia en nuestras producciones teóricas y prácticas.

Introducción

Cuando a finales del 2011 presentamos, ante la Secretaría de Investigación de la Universidad Nacional de Villa María, el proyecto de investigación 2012/13 denominado “Reformulación transdisciplinaria del efecto de distanciamiento en la ópera de tres centavos de Bertolt Brecht y Kurt Weill”, proponíamos, entre otros objetivos “*generar dos Performances basadas en la “Ópera de tres centavos”, desde un equipo que abarque cuatro disciplinas artísticas diferentes (teatro, música, danza y A.V.), trabajando con una perspectiva transdisciplinaria*”, y nos preguntábamos: “*¿facilita la transdisciplinaria la creación artística?, ¿es posible, desde ese lugar, generar un lenguaje diferente que no sea la mera sumatoria o yuxtaposición de los lenguajes de cada una de ellas?*”.

Decidimos, para la primera performance, que su eje temático fuese el tema del hambre y la situación de los desposeídos. Tomamos como punto de partida la melodía original “Die moritat von Mackie Messer” de Weill, adoptando para cada estrofa

diferentes ritmos populares latinoamericanos, como el bolero, la milonga y la cumbia; y recreamos los textos con poemas originales de Bertolt Brecht. Finalmente, el 20 de septiembre del 2012 presentamos la performance “*brechtianas*” en el marco del Acto de Apertura del Segundo Simposio Internacional “Enseñanza para la Comprensión en la Educación Superior”, organizado por nuestra Universidad Nacional de Villa María.

Para el período 2013 decidimos ‘trabajar’ la obra de Brecht y Weill desde nuestra realidad contemporánea, a partir del eje narrativo del ‘consumismo’, y re-escribir las canciones de la performance utilizando dos elementos que identificamos como propios: los ritmos musicales argentinos, y una poesía de características sociales crítica, con permanentes alusiones a la jerga propia de los universitarios, que funciona como elemento ‘distanciador’.

Cómo co-dirigimos el juego. El equipo de trabajo.

La lógica de la interdisciplinariedad, de la diversidad, de la inclusión, como nuevo paradigma de trabajo ha colocado en interacción a distintas manifestaciones artísticas promoviendo entre ellas procesos interactivos de investigación, producción y transferencia. Nuestro cuerpo-grupo de trabajo está liderado por docentes de las áreas audiovisual, musical, teatral y de danza contemporánea, interrelacionando de esa manera distintas manifestaciones artísticas presentes en nuestra Universidad. Sumamos a estudiantes y egresados pertenecientes a disímiles licenciaturas como: diseño y producción de imágenes, composición musical, cs. Políticas, sociología, entre otras. Algunos de ellos pertenecen a elencos artísticos, y otros se suman a disfrutar nuevas experiencias. Lo cierto es que, en este marco heterogéneo se produce un lenguaje ‘único’ con múltiple puertas de entradas sensoriales, afectivas, e intelectuales, contribuyendo al desarrollo de procesos artísticos en la construcción de expresividad, sensibilidad y el sentido social de nuestra comunidad.

Es así que todas buscamos en cada una de las áreas que se incluyen para poder atravesarlas:

“Como crónica del itinerario de un pensamiento, será necesariamente autobiográfico, en la medida en que el esquema de referencia de un autor no se estructura sólo como una organización conceptual, sino que se sustenta en un fundamento motivacional, de experiencias vividas. A través de ellas, construirá el

investigador su mundo interno, habitado por personas, lugares y vínculos, los que articulándose con un tiempo propio, en un proceso creador, configuran la estrategia del descubrimiento”. (Pichon-Rivière, 1999)

Las reglas del juego.

Desde un primer momento el equipo de investigación que se había conformado decidió que, si no nos divertíamos al llevar adelante la propuesta de creación, sería imposible cumplir las metas que nos habíamos fijado. El dictado de clases, la atención de alumnos, la extensión, y el estudio, nos llevaban (y llevan) demasiado tiempo como para encarar una actividad donde no mediara el placer como recompensa permanente.

Sabíamos que no sería fácil pero, teniendo como antecedentes un cierto conocimiento ‘del otro’, una meta compartida y un espíritu colectivo de juego experimental, nos dimos a la tarea.

En estos momentos, cuando ya llevamos más de 18 meses juntas, y con toda la intención de renovar el compromiso en el próximo bienio de investigación, nos hemos propuesto reflexionar, y entender desde la teoría, por qué nos está siendo posible esta experiencia de co-dirección transdisciplinaria que ha llamado permanentemente la atención en los Congresos y Simposios donde nos hemos presentado, ya sea en Córdoba, Rosario, Buenos Aires o Porto Alegre.

Ingrid Koudera (2009), citando a Viola Spolin afirma que:

“...a través del compromiso creado por la relación del juego, el participante desarrolla la libertad personal dentro de los límites de las reglas establecidas, y crea técnicas y habilidades personales para el juego. A medida que interioriza esas habilidades y esa libertad o espontaneidad, él se transforma en un jugador creativo... las reglas del juego incluyen la estructura (dónde, quién o qué), y el objeto (foco), sobre el acuerdo del grupo”. (43)

Está claro ahora que, en nuestro caso, se acordaron, de manera implícita, las reglas del juego e interacción, a partir de un objetivo común: trasladar los aportes de la investigación sobre Brecht, y *La Ópera de tres centavos*, a una performance transdisciplinaria.

“La función que el juego tradicional cumple inicialmente puede ser definida como una estrategia, utilizada en el sistema para ir al encuentro de objetivos

específicos, de acuerdo a las necesidades del grupo.... La función más importante que el juego de reglas cumple en el proceso, es el parámetro claro que genera la confianza necesaria para jugar el juego. Cuando el individuo percibe que no existe imposición de modelos o criterios de ensayo y que el esquema está claro, deja de lado el miedo de la exposición (subjetivismo) y participa de la acción conjunta” (Koudera 2009, pag.48).

El juego de la investigación.

La palabra “juego” en el contexto del ámbito académico universitario conlleva asociaciones desvalorizantes; hemos escuchado hasta el cansancio decir que ‘a la universidad se va a estudiar, no a jugar’, todos nos hemos educado bajo esa premisa del pensamiento educativo, anclado en el profundo abismo establecido entre juego y aprendizaje. El juego está permanentemente asociado a conductas infantiles e irresponsables; a nosotras, investigadoras formadas, nos ha llevado mucho tiempo poder expresar públicamente, sin vergüenzas ni pudores, que nosotras estamos, desde hace 18 meses, “jugando con Brecht”. De hecho ésta es la primera vez que lo afirmamos en el contexto de una ponencia, y que nos ‘atrevernos’ a hacerlo tiene mucho que ver la Dra. Ingrid Koudela, a quien pudimos conocer durante el 14º Simpósio da International Brecht Society “O espectador criativo: colisão e diálogo”, realizado durante el pasado mes de mayo en Porto Alegre, Brasil. Su conferencia sobre “O jogo Teatral em Brecht”, y el acercamiento, tanto a sus trabajos como a los de Viola Spolin, permitieron que nos afirmáramos definitivamente en el lúdico camino que veníamos transitando, convencidas que el juego:

“es una de las piezas más importantes para la solución de problemas de orden pedagógico, debiendo ser elevado a la categoría de fundación de métodos educativos” (Koudela, 2010, 21).

Jugar es cosa seria.

La estructura del espectáculo teatral cambia a partir de Brecht. El crecimiento orgánico es reemplazado por el montaje, el devenir lineal de evolución cede ante un desarrollo sinuoso con saltos en el tiempo, entonces:

“el jugar tiene un lugar y un tiempo. Para dominar lo que está afuera es

preciso hacer cosas, no sólo pensar o desear, y hacer cosas lleva tiempo. Jugar es hacer... porque lo universal es el juego, facilita el crecimiento y conduce a relaciones de grupo.” (Winnicott, 1986, 64-65)

La razón le gana al sentimiento en un distanciamiento o extrañamiento que sitúa la puesta en un lugar de abstracción y frialdad. El espectador deja de interpretar el mundo a través de la piel de los personajes y se convierte, desde la observación y la crítica, en un transformador asumiendo un rol activo en el campo social. Es en este marco donde nuestros intérpretes transitan la experiencia de lo corporal, la capacidad de recepción, de respuesta inmediata a estímulos reales producidos y receptados en el aquí y ahora, los hace participar de una misma dimensión experiencial y conceptual.

“Un rasgo importante del juego, a saber: que en él, y quizá solo en él, el niño o el adulto están en libertad de ser creadores. En el juego, y sólo en él, puede el niño o el adulto crear y usar toda la personalidad, y el individuo descubre su persona solo cuando se muestra creador.” (Winnicott, 1986, 80)

Es esta vivencia lo que proporciona un grado de verdad que el intérprete reproduce en la escena mediante mecanismos de asociación entre movimiento, palabra y emoción. El cuerpo performático se construye y reconstruye una y mil veces en cada aquí y ahora, convirtiéndose en una usina dramática.

Nuestras reglas de juego.

“La reformulación del principio que la regla establece no parte de un sujeto individualmente, pero es adecuada para su posterior procesamiento, si esa es la expresión de la voluntad general. La relación autoritaria percibe a la regla como una ley. En la institución lúdica, la regla presupone un proceso de integración. El sentido de cooperación lleva a la disminución del misticismo de la regla cuando ella no aparece como ley exterior, si no como el resultado de una decisión libre que está mutuamente consentida. Evidentemente, cooperación y respeto mutuo son formas de equilibrio ideal, que solo se realizan a través del conflicto y el ejercicio de la democracia. El consentimiento mutuo, el acuerdo de grupo determina las posibilidades de variación de la regla”. (Koudela, 2009, 49).

Para Viola Spolin, el teatro es un juego y los actores (“players”) son los jugadores que lo mantienen vivo a través de la concentración en un punto específico y

fundamental a su desarrollo. Una cita de Neva Boyd transcrita por Spolin en su primer libro (2003) demuestra la importancia dada por ambas al juego en el desarrollo físico, psíquico y emocional del ser-humano:

"De la misma manera que en un buen drama, el juego elimina irrelevancias y acerca los eventos en una secuencia, de una manera tan concentrada y simplificada que se condensa en el tiempo y en el espacio la esencia de una compleja y larga experiencia vivencial. (...) la vitalidad del juego se encuentra en el proceso creativo del propio acto de jugar". (252)

"Todos los juegos están organizados en forma de problemas y jugar un juego es identificar los problemas y sus soluciones... Un juego es una norma social - una réplica de la organización social limitada en el tiempo y el espacio-. La disciplina para actuar de acuerdo con el marco de un conjunto se identifica con toda la solución inteligente al problema". (252)

Lo que Viola Spolin desarrolló fue la comprensión del drama, como juego y acción. Lo que Stanislavski repitió hasta el agotamiento. Tanto el drama como el juego es la acción. Esto sólo se puede mostrar si se vive en el aquí y ahora, en la experiencia completa. Para que esto suceda, el proceso de transformación de una historia en el teatro debe ser desmembrado, fragmentado. Transmutado en unidades mínimas que puede ser incluso unidades rítmicas más pequeñas, como pulsaciones, golpes o unidades de juego.

Lo que sigue.

El trabajo transdisciplinario de creación artística que estamos realizando desde hace casi dos años, en nuestra Universidad, experiencia inédita para nuestra Casa de estudios, ha permitido no sólo fomentar el crecimiento personal y pedagógico, a través de la integración de espacios académicos que, hasta ahora, se movían de manera independiente e inconexa, si no también inaugurar un espacio de investigación y producción artística integrada, que ya ha dado sus primeros frutos en la creación del PROCAC (Programa de Creación Artística Contemporánea), destinado a alumnos, egresados y docentes. Programa que se enriquece, día a día, con la incorporación de nuevos miembros, docentes y alumnos, que solicitan integrarse a la experiencia convencidos de que la metodología de trabajo implementada está contribuyendo a potenciar las relaciones entre la investigación, la docencia y la creación, a través del

estímulo y la formación de sus miembros para el ejercicio de una ciudadanía solidaria y responsable, propiciando la libertad de pensamiento, la participación, la innovación y el espíritu crítico.

BIBLIOGRAFÍA

- Boyd, N. (1941). “*The Problem of Social Education as Related to Our American Way of Life*”. Chicago: Film copy of typewritten manuscript. University of Chicago Library, Dep. of Photographic Reproduction.
- Eisner, Elliot. (1998). *Educación la visión artística*, Barcelona, España. Editorial Paidós.
- Frigerio, Graciela. (1994). *De Aquí y de allá. Textos sobre la institución educativa y su dirección*. Buenos Aires. Kapelusz.
- Koudera, Ingrid. (2009). *Jogos teatrais* Sao Paulo. Ed. Perspectiva.
- (2010). *Un jogo de aprendizagem* Sao Paulo. Ed. Perspectiva
- Nachmanovitch, Stephen. (2004). *Free play. La improvisación en la vida y en el arte*. Barcelona, España. Editorial Paidós.
- Pichon-Riviere, Enrique. (1999). *El proceso grupal* Buenos Aires, ed. Nueva Visión.
- Spolin, V. (2003). *Improvisação para o Teatro*. São Paulo. Ed. Perspectiva.
- Vasquez Triana, Carolina (2009). “El uso de la figura pública para la creación de ideologías sociales revolucionarias o de entretenimiento y conformidad”. En: *Creación y Producción en Diseño y Comunicación*, [Trabajos de estudiantes y egresados] Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo, Buenos Aires, pp 101-104.
- Winnicott, D. W. (1986). *Realidad y Juego*. Buenos Aires. Editorial Gedisa.

Cocoa Datei: Gestión Grupal Independiente

Liliana Tasso
COCOA-DATEI

Resumen

La Asociación civil Cocoa Datei es una organización no gubernamental conformada por coreógrafos y bailarines contemporáneos independientes. A quince años de su emergencia la asociación cuenta con numerosos logros tanto en su gestión política de articulación con instituciones gubernamentales así como en la gestión independiente.

El panorama actual de la actividad nos propone un gran desafío: Incremento en alumnos y profesionales de la danza con una oferta amplia de obras, seminarios y talleres ante un público que no crece en proporción; un contexto internacional difícil con Festivales y programas de ayudas en retroceso; dificultades para la circulación y el sostenimiento de la actividad por falta de marcos de protección y fomento suficientes; etc.

La Asociación es la plataforma mediante la cual se construyen y se ponen en marcha diferentes estrategias que han obtenido mayor o menor éxito en los últimos años, siendo **El Festival Internacional de danza Independiente Cocoa** el evento que a lo largo de sus tres ediciones ha logrado desarrollar de manera conjunta muchas de estas estrategias.

Que es CocoaDatei

La Asociación Civil Cocoa Datei es una organización no gubernamental conformada por coreógrafos y bailarines contemporáneos independientes fundada en el año 1997. Se crea con el objetivo concreto de generar una ley de protección y desarrollo de la danza en la Ciudad de Buenos Aires. Es así que dos años después la legislatura de la Ciudad da curso a la Ley 340 que crea el Instituto Probanza, actualmente en vigencia.

A quince años de su emergencia la Asociación cuenta con numerosos logros tanto en su gestión política de articulación con instituciones gubernamentales así como en la gestión independiente. Ciclos, encuentros, festivales internacionales, redes de circulación de elencos y otras, son algunas de las muchas actividades que se llevaron a cabo.

El panorama actual de la danza contemporánea

El panorama actual de la actividad nos propone un gran desafío ya que observa un gran incremento en la actividad profesional. Buenos Aires cuenta con una vastísima agenda de espectáculos, clases talleres y seminarios.

El número de población interesada en desarrollar la actividad desde un abordaje profesional, como así también desde una práctica amateur ha crecido en los últimos años notablemente. Por otro lado la cantidad de público interesado en asistir a propuestas escénicas no ha crecido en la misma proporción o hasta tal vez decrece.

Los motivos de la tendencia son más amplios quizás que los que podemos analizar en este momento y tal vez sea posible una lectura retrospectiva de aquí a unos años. Podríamos pensar por un lado en que estos lenguajes artísticos nunca han sido masivos y que la cantidad de ofertas de “recreación” sumados a los hábitos culturales tecnologizados de la actualidad, reducen la atención que pudiera volcarse socialmente sobre esta actividad. “Recreación” no es la palabra adecuada para el tipo de propuesta escénica que la danza contemporánea ofrece, pero esa es una de las cuestiones: la brecha que se abre entre las expectativas de un ciudadano medio cuando se acerca al teatro y lo que la danza contemporánea o el arte performático están deseosos de compartir. Esto no obstante, no es una cuestión estrictamente actual.

La cantidad de festivales y encuentros nacionales crece como consecuencia de políticas de subsidios múltiples y otras estrategias de desarrollo cultural nacional y regional. Lo que observamos sin embargo es que en tales eventos, sin caer en generalizaciones simplificadoras y excepciones mediante, se genera un movimiento muy hacia el adentro de los hacedores, el público asistente en general son los propios artistas o bien las redes sociales de cada grupo de artistas

Otro frente más de dificultad aparece hoy con la crisis Europea, la cual afecta nuestra actividad indirectamente. Fundaciones y programas de ayuda así como importantes festivales se hallan en retracción. Más allá de que los artistas locales beneficiarios de esas ayudas o potenciales participantes de estos festivales sean un puñado pequeño, la existencia de un foco de gestación en desarrollo funciona en el imaginario como estímulo y posible horizonte que ayuda a sostener el deseo a pesar de la adversidad local posible.

Más allá de estas problemáticas, los vientos parecen cambiar y hoy nos encontramos con un panorama local y regional más potenciador que el que ha habido históricamente. Si bien es aun deficiente para ir a la par del capital cultural potencial existente, al menos estimula y nos enfrenta con la necesidad de pensar nuevos modos posibles de hacer, de involucrarnos más con el ejercicio de articulación política para poder contribuir con nuestros saberes y experiencias. A la vez debemos tener la flexibilidad suficiente para re significar nuestras prácticas y hacerlas entrar en diálogo con la comunidad social.

Estrategias posibles de circulación, profesionalización y visibilidad

A continuación se puntualizan diferentes estrategias que la Asociación ha venido construyendo con mayor o menor éxito en los últimos años.

- Generación de campos de trabajo rentados.
- Inserción en diferentes ámbitos sociales: Escuelas, Centros de salud, Espacios públicos, Centros comerciales, medios masivos de comunicación, etc.
- Potenciación de Festivales, encuentros, ciclos Apertura y acercamiento de los mismos al público general.
- Generación de intercambio con disciplinas asociadas para la promoción de públicos potenciales.
- Interacción con los ámbitos gubernamentales: defensa de presupuestos asignados, inclusión de la disciplina en programas de gobierno.
- Desarrollo de marcos legales protectores y de fomentos.
- Apertura de mercados internacionales. Exportación de docentes y espectáculos
- Creación y fortalecimiento de redes nacionales regionales y locales.

Festival Internacional Cocoa

De todo lo expresado me gustaría resaltar el **Festival Internacional Cocoa** como un evento que reúne varios de los ejes planteados.

Este festival ya tiene tres ediciones y se halla en fase de preproducción de su cuarta edición que tendrá lugar en 2014. El emprendimiento se sostiene con la gestión de fondos provenientes de subsidios locales e internacionales, así como del intercambio con instituciones públicas o privadas sumado al trabajo ad honorem de sus socios gestores y organizadores.

El mismo es un testimonio de un modelo de gestión grupal cooperativa exitosa. Su denominador común, a pesar de las diferencias entre cada una de las ediciones, ha sido la diversidad como modo de ofrecer una cartelera variada, contenedora de las múltiples tendencias que circulan hoy en el territorio de las artes escénicas contemporáneas. Otra característica ha sido también la fuerte presencia de artistas latinoamericanos y el intercambio entre los mismos en el marco del evento.

El carácter independiente del mismo está dado por su no ligadura a una tendencia de la política pública como son los festivales que dependen del Gobierno. Son artistas independientes sin otro compromiso que ser leales a sus propios horizontes ideológicos y estéticos, los que moldean dan forma y contenido a una oferta que incluye obras, performances, talleres, video danza, mesas de reflexión, encuentros entre coreógrafos, etc. Lo más interesante además es la multiplicidad de voces y miradas que se articulan en esta construcción grupal, siendo su producto una resultante colectiva.

El Festival de Danza Independiente CoCoa como conglomerado de propuestas reunidas en quince días se ofrece como ventana capaz de captar la atención de la prensa y por tanto puede acceder a una visibilidad que es generalmente imposible para cada una de las obras por si sola. De este modo es una estrategia de visibilidad y difusión facilitadora para la danza contemporánea independiente, que puede convocar a públicos diversos. Comúnmente, el público de la danza suele ser la elite interesada en la disciplina y las redes sociales de los artistas involucrados. Los formatos festivos tienen la posibilidad de quebrar esta reiteración y propiciar la difusión y generación de nuevos públicos.

El Festival es también un mecanismo de potenciación de redes de circulación con nodos o festivales regionales e internacionales. En este sentido se han podido establecer intercambios con otros festivales del país y del exterior, estimulando el diálogo y el conocimiento personal entre los organizadores. Estos vínculos han permitido potenciar recursos y han sido facilitadores de otros proyectos comunes como es la gestación de la Ley Nacional de Danza. Creemos que hace falta aún fortalecer mucho estas relaciones hacia el futuro para acceder a negociaciones a nivel Nacional e Internacional.

El festival ha dialogado con numerosas instituciones. Este cruce ha permitido el intercambio con disciplinas asociadas y la promoción de públicos potenciales diversos. Hacia el futuro sabemos que debemos incrementar más aun la inclusión en ámbitos diferentes del espectro social. Ubicar sedes del mismo en diferentes universidades, o escue-

las o aun en el espacio público es un modo de ir en la dirección de la recuperación de la inclusión social que el arte escénico alguna vez tuvo.

El Festival ha logrado captar el interés de muchos artistas locales que se ven atraídos hacia la asociación para poder participar del evento. Sabemos que quizás debieran ser otros ideales los que nucleen a los colegas y no objetivos tan individuales pero la realidad social de nuestra disciplina es esta y tenemos que tomarla como dato relevante a la hora de trazar estrategias y analizar alcances.

El beneficio del nucleamiento en una institución como es una asociación civil es amplio y quizás el profesional de la danza, tan sumido en las problemáticas de su actividad, no puede leerlo antes de la experiencia. El beneficio sectorial grupal y por consecuencia individual son conceptos que cuestan mucho instalar en esta comunidad específica y quizás por esa misma dificultad, es que la inclusión social y el reconocimiento gubernamental se ven seriamente afectados. Este es un tema amplio que excede el perfil de este escrito. Propongo para tal efecto la lectura del artículo *El artista independiente de la danza No oficial hoy en Argentina* en www.lilianatasso.com.ar

El festival es entonces también una estrategia social intracomunitaria que permite ir modificando conceptos y actitudes en función de horizontes de intercambio cooperativo y de posibles acciones grupales potenciadoras.

Por último y dejando quizás muchas variables de análisis sin desarrollar, el festival se define también como herramienta que permite un acceso más facilitado a la Interacción con los ámbitos gubernamentales. El Festival Cocoa se ha constituido como un evento cultural que ha ido ocupando más espacio en la agenda cultural real e imaginaria de la ciudad y también del país. Cada vez más compañías nacionales e internacionales tienen en cuenta el Festival Cocoa como un espacio de interés y de posible programación de sus obras. Por esta razón la asociación toma la autoridad suficiente para plantear ante las autoridades la defensa del mismo y de la situación general de la actividad, como la defensa de presupuestos asignados e inclusión de la disciplina en programas de Gobierno, entre otras necesidades.

Corrección de texto: Marisa Quintela, Laura Paolino, Victoria Keriluk

Socios organizadores y gestores del Festival Internacional de Danza Cocoa :

Festival Cocoa 10 años Septiembre de 2008: Gabriela Romero, Carolina Herman,
Liliana Tasso, Valeria Pagola

**Festival Internacional de Danza Independiente Y Encuentro Iberoamericano
Cocoa 2010** Septiembre de 2010: Gabriela Romero, Liliana Tasso, Carla Berdichevsky ,
Eleonora Comelli, Marisa Quintela,

III Festival Internacional de Danza Independiente Cocoa 2012 septiembre 2012:
Mariela Ruggeri, Liliana Tasso, Carla Berdichevsky, Marisa Quintela, Victoria Keriluk,
Guadalupe Lopez, Laura Paolino

La construcción de la memoria en dos obras de danza contemporánea argentina:

Rastros y Miles de pieles

Laura Noemí Papa.
UNLP, IUNA, UBA

Resumen

La memoria, en tanto narración (presente) sobre el pasado, abarca diferentes modalidades de construcción, que a la vez involucran y ponen de manifiesto luchas de apropiación del sentido. Este trabajo se propone analizar dos obras de danza contemporánea que han abordado el tema de la memoria. En él se busca explicitar el hecho de que, en la danza, la construcción de la memoria involucra el desafío de generar formas de acceso artísticas a una realidad compleja y a la vez vuelve central la pregunta acerca de las condiciones de representación específicas de la danza y acerca de cómo “hablar” de la temática con los recursos propios de esta disciplina artística. Un análisis descriptivo de las obras seleccionadas me permitió arribar a los siguientes resultados:

La danza, en tanto re-creación del pasado a través de la experiencia de sus creadores, puede ofrecerse como experiencia analítica al espectador, como propuesta de pensamiento para construir la memoria.

La danza, por su propio carácter de alusión y metáfora, nunca va a ofrecer imágenes del todo nítidas, pero esa condición le evita entraparse en la fantasía de una verdad, de un recuerdo completo, de una experiencia del pasado rebosante de sentido.

La construcción de la memoria en dos obras de danza contemporánea argentina: *Rastros y Miles de pieles*⁸⁹

Este trabajo se propone analizar dos obras de danza contemporánea que han abordado el tema de la memoria. En él se busca explicitar el hecho de que, en la danza, la construcción de la memoria involucra el desafío de generar formas de acceso

89 Este texto forma parte de otro más extenso: Papa, Laura (2012) *La danza contemporánea argentina como una instancia de construcción de la memoria* (Inédito), realizado con una Beca Nacional de Investigación en Danza del Fondo Nacional de las Artes.

artísticas a una realidad compleja y a la vez vuelve central la pregunta acerca de las condiciones de representación específicas de la danza y acerca de cómo “hablar” de la temática con los recursos propios de esta disciplina artística.

Rastros. Senderos de la memoria (2004)⁹⁰

Rastros, senderos de la memoria realizó un tránsito particular desde su estreno, en 2004, hasta la versión repuesta durante septiembre en el Centro Cultural de la Memoria. Esta pieza fue creada originalmente como una intervención urbana de danza para realizarse en el Parque de la Memoria. Sin embargo, la singularidad de la experiencia generó entre los artistas el deseo de trasladarla a un escenario convencional, donde volvió a presentarse en varias funciones durante 2005 y 2006.

Si bien las diferentes versiones representaron modificaciones de la obra estrenada, éstas no afectaron de manera significativa el material de movimiento y el núcleo temático se mantuvo inalterable. Gabriela Romero –su creadora– trabajó sobre la imposibilidad del encuentro con el otro, más allá de los repetidos intentos de los cuerpos por conectarse. El programa de mano habla sobre “Dos mujeres como puntos desenchados en el espacio, una es la presencia constante en el recuerdo de la otra.” De este modo, *Rastros...* construye sus sentidos a partir de una elaboración formal del espacio, la distancia y la perspectiva entre las intérpretes.

Puede apreciarse que la obra está organizada en tres estructuras. La primera, introductoria, presenta a las bailarinas y la distancia que las separa. Cada una reconoce el espacio en que se encuentra, pero parece no saber de la otra. En un segundo momento, ambas intérpretes comienzan a desplazarse conservando la distancia que las separa y en esas secuencias coreográficas registran a la otra como un punto espacial de referencia. La última parte se inicia a partir de algunos cambios de lugar de la utilería y de la delimitación de un rectángulo de luz verde. A raíz de estas transformaciones se produce un espacio otro, desrealizado, tal vez el espacio de la memoria o el del ensueño. Allí, despacio, ambos cuerpos finalmente se reúnen. A nivel de recursos de movimiento, Romero apeló para este momento al *contact improvisation*, una técnica de danza que toma como elemento fundamental la producción de formas a partir de la

90 Ficha Técnica. *Rastros, senderos de la memoria*, de Gabriela Romero. Dirección y coreografía: Gabriela Romero. Intérpretes: Laura Paolino y Magdalena Giménez. Música: Nicolás Diab. Escenografía e Iluminación: Romina Cariola. Vestuario: Silvia Zavaglia.

relación de dos cuerpos en contacto.

Desde una opción por una estética formalista, Romero planteó temáticamente la separación, la búsqueda y el encuentro. Es preciso reconocer que la pieza presenta un universo amplio de sentidos que no cierra las posibilidades en torno a una lectura a realizar. Por el contrario, Romero dejó abiertas todas las posibles lecturas. Es claro que la opción coreográfica presentó un rechazo por la lógica narrativa. La narración, por su linealidad y nitidez argumentativa, habría reducido las facetas múltiples y contradictorias inherentes a la experiencia de la memoria. Estos aspectos –lejos de haber sido una desventaja– le otorgaron al trabajo complejidad y densidad poética.

Las modificaciones introducidas en la obra debido al pasaje desde un espacio exterior al escenario contemplaron, nuevas elaboraciones de los materiales sonoros y escenográficos, para conservar algunos de los estímulos provenientes de aquel primer lugar. De esta manera, el músico Nicolás Diab dispuso micrófonos en distintos puntos del parque para capturar el sonido ambiente, lo que resultó en una interesante complejización de la pieza original. La escenografía, desde una estética minimalista, plasmó los accidentes del terreno pero en una creación netamente personal. En esta reciente oportunidad, la reposición incorporó como novedad la presentación de *Rastros...* en un nuevo ámbito, el Centro Cultural de la Memoria, que inevitablemente puso un acento especial en los sentidos desplegados.

Miles de pieles (2004)⁹¹

En el año 2004 se realizó una convocatoria dirigida a obras de danza que serían presentadas en un ciclo llamado “Danza por la identidad”, en consonancia con “Teatro por la identidad”. Este fue el disparador inicial que colocó a Carla Berdichevsky en el camino de la creación de *Miles de pieles*. Finalmente el ciclo no se concretó, pero ella igual continuó adelante con el proyecto de esta obra que fue estrenada ese mismo año. Para Berdichevsky el interés por la temática de la memoria y la historia argentina de las últimas décadas ya venía desde su trabajo previo. “Mi coreografía anterior *Undertow*, que era acerca de las víctimas de los atentados⁹², me había dejado una impronta de

91 Ficha técnica. *Miles de pieles*. Dirección y coreografía: Carla Berdichevsky | Música: E. “Koko” Elli, M. Acebal, J. Sottile y M. Arrigoni | Imágenes video: Daniel Mendoza, Koko Elli y Carla Berdichevsky | Efectos especiales en escena: Augusto Latorraca | Intérpretes: Laura Paolino y Cecilia Ale

92 La coreógrafa hace referencia al atentado a la Embajada de Israel, 1992, y al atentado a la AMIA, 1994.

crítica social. Pensé trabajar con menos gente y así fue apareciendo lo de hacer un dúo; el tema de la identidad; alguien que está, alguien que no está; un personaje que está desaparecido y el otro que lo busca incansablemente.”⁹³

En un primer momento esta obra de danza se iba a llamar *Miles*, por la cantidad de desaparecidos. Pero Berdichevsky se encontró con que el título ya estaba registrado en Argentores y entonces surgió *Miles de pieles*. Pieles que bien podían referir a esa superficie transitoria que uno va mudando en el transcurso de su vida, como también podían funcionar como una metonimia trágica de los desaparecidos.

En relación a los componentes de la puesta en escena de *Miles de pieles*, el elemento que organiza principalmente la estructura de esta pieza está dado desde la disposición espacial. El escenario está dividido en dos franjas blancas de luz, perpendiculares al público. Una de las intérpretes recorre una de las franjas haciendo el camino de boca de escena al fondo hasta que desaparece definitivamente y la otra recorre la otra franja, acercándose cada vez más al espectador. Las franjas están separadas por un espacio oscuro, delimitan claramente dos espacios que no se intersectan.

Berdichevsky especifica que trabajó pensando la estructura de la obra de entrada, aunque no supiese qué iba a pasar exactamente en cada momento: “En un principio tenía la idea de que eran dos hermanas, una desaparecida y la otra que la buscaba. Después me di cuenta de que no era imprescindible que se entendiese que eran hermanas o parientes. Pensé en la necesidad de que estos personajes nunca se encontrasen físicamente, porque uno ya no estaba.”⁹⁴

Se trata de una decisión coreográfica contundente, tomada a nivel de estructura. No se trataba de moverse por todos lados o de andar ocupando todo el escenario sin razón. Una de las intérpretes iba a avanzar hacia el proscenio y la otra, a la inversa, iba a avanzar hacia el foro, cada una por su camino. La limitación en el uso del espacio pone de relieve los diferentes momentos que se van generando en el trayecto de cada una de las bailarinas. Además, a esta restricción suma el hecho de que el recorrido se hace en una única dirección y no hay retroceso, no hay vuelta atrás.

Otro de los motivos trabajados tiene que ver con la huella. El personaje que se aleja, a medida que va desapareciendo, va dejando una huella, como un testimonio, una marca de su paso. Este motivo se concreta en el trabajo de una de las intérpretes con varias

93 Entrevista a Carla Berdichevsky realizada por Laura Papa en 2012.

94 *Ídem*

camisetas, que se quita y va depositando en el camino. Al abandonar esas camisetas, que remiten a las pieles del título, la intérprete va dejando una huella.

Entre los dos caminos demarcados por la luz hay un pasillo oscuro y en ese espacio la coreógrafa insertó la proyección sobre la pantalla del fondo, que es lo único que hace de nexo entre los dos personajes. Los personajes se conectan a través de la memoria. Hay una única escena que muestra a las dos intérpretes sentadas de espaldas al espectador viendo esa pantalla, que es una especie de *flash back* donde hay imágenes como alusiones a la infancia o alusiones a algo en común de estos dos personajes. Nuevamente aparece el motivo de la huella, en una escritura que deja marcas pero ya no se ve.

El material de movimiento incorpora movimientos cotidianos y manipulación de objetos. En general se trata de movimientos simples, no demasiado tecnicizados, que remiten a lo familiar o a una cotidianeidad. Son gestos realizados a escala humana, sin pretensión de virtuosismo, aunque con algunas estilizaciones. También se utiliza la voz y la incorporación de “movimientos encontrados” como la caminata de las Madres en Plaza de Mayo, que aparece citada en dos momentos en la obra. Uno de estos momentos se localiza al comienzo de la obra y el otro acontece cuando la intérprete que se acerca camina repetidamente en círculo y llama a la otra por su nombre.

También Berdichevsky incorporó en el trabajo el elemento agua, que aparece concretamente al final en forma de una lluvia, habilitando numerosas lecturas. También el agua puede verse en diferentes ocasiones en el video.

Con respecto a la música, fue una música compuesta originalmente para la obra, que al igual que el movimiento, busca un recorrido por aquellos sonidos compartidos por los personajes en otros momentos de sus vidas. También el sonido refleja el tratamiento del agua que está presente en la obra.

Danza y memoria

Para Svetan Todorov los regímenes totalitarios del siglo XX han revelado la existencia de un peligro antes insospechado en otros procesos de supresión de la memoria: “han sistematizado su apropiación de la memoria y han aspirado a controlarla hasta en sus rincones más recónditos.” (Todorov, 2000: 12) Las huellas de los hechos son suprimidas o transformadas y aparecen relatos (e imágenes) destinados a construir

su propia versión de la realidad, donde mentiras y silencios apuntan a legitimar lecturas unívocas y sesgadas. En este sentido es fundamental considerar que la memoria, en tanto narración (presente) sobre el pasado, abarca diferentes modalidades de construcción, que a la vez involucran y ponen de manifiesto luchas de apropiación del sentido.

Asimismo, la cuestión de la memoria implica pensar en los usos de la memoria. Para Todorov la memoria no se opone en absoluto al olvido. El restablecimiento integral del pasado es imposible, por lo que la memoria siempre es una selección. “Conservar sin elegir no es una tarea de la memoria.” (Todorov, 2000: 16) Por eso parte del reclamo por la memoria tiene que ver con el hecho de que ningún grupo se pueda arrogar el derecho de controlar la selección de los elementos que deben ser conservados. Por otra parte, señala Todorov que “Todos tienen derecho a recuperar su pasado, pero no hay razón para erigir un culto a la memoria; sacralizar la memoria es otro modo de hacerla estéril. Una vez restablecido el pasado, la pregunta debe ser: ¿para qué puede servir, y con qué fin?” (Todorov, 2000: 33)

Beatriz Sarlo coincide con que el restablecimiento integral del pasado es imposible. “Llegado de no se sabe dónde, el recuerdo no permite que se lo desplace; por el contrario, obliga a una persecución, ya que nunca está completo.” (Sarlo, 2005: 9)

Por su parte Hugo Vezzetti también hace referencia a la dificultad de una recuperación completa del recuerdo:

Frente a una idea de memoria como representación *reproductiva*, que insiste en la consigna de “no olvidar” como si el recuerdo fuera límpido y transparente, me interesa resaltar también los *límites* y las *zonas opacas* en la significación de ese pasado. No hay ni memoria plena ni olvido logrado, sino más bien diversas formaciones que suponen un compromiso de la memoria y el olvido; y es preciso reconocer que la memoria social también produce clichés y lugares comunes, es decir, sus propias formas de olvido. (...) Y es claro que no se trata de un registro pacífico: la memoria es plenamente histórica y está sometida al conflicto y a las luchas de sentido. (Vezzetti, 2003: 33)

Para Beatriz Sarlo el deber de mantener viva y operante esa experiencia de recuperación crítica comenzó a referirse a algo que no era la simple preservación de todo lo sucedido en su materialidad borrosa, sino que requería una elaboración. Para

Sarlo es preciso poder pensar el pasado, elaborarlo, construir una distancia analítica respecto de los hechos. (Sarlo, 2005: 26)

Para Diana Taylor también la memoria es un fenómeno del presente. Desde su punto de vista, la memoria es una puesta en escena actual de un evento que tiene sus raíces en el pasado. En este sentido, en la performance se produciría la transmisión de la memoria colectiva. Allí se produce un espacio privilegiado para el entendimiento del trauma y de la memoria. Para Taylor el trauma y sus efectos pos-traumáticos, siguen manifestándose corporalmente mucho después de que haya pasado el golpe original. El trauma regresa y se repite en forma de comportamientos y experiencias involuntarias. Aunque la performance no es una (re)acción involuntaria, lo que comparte con el trauma es que también se caracteriza como lo reiterado. Por esta razón es que Taylor afirma que la performance (al igual que la memoria y que el trauma) es siempre una experiencia en el presente, dado que opera en ambos sentidos: como un transmisor de la memoria traumática y a la vez su re-escenificación.

Conclusiones

André Lepecki señala que a medida que la danza busca su propia autonomía como forma de arte, lo hace conjuntamente con el desarrollo de ese gran proyecto de Occidente conocido como modernidad. “La danza accede a la modernidad mediante su alineamiento ontológico cada vez mayor con el movimiento como el ser del espectáculo de la modernidad (...) el reciente agotamiento del concepto de danza como una pura exhibición de movimiento ininterrumpido forma parte de una crítica general de esta forma de disciplinamiento de la subjetividad.” (Lepecki, 2006) Para Lepecki va a ser precisamente ese “acto inmóvil” el que muestre cómo actúa el “polvo de la historia”. El polvo de la historia revela “cómo las fuerzas históricas penetran profundamente en las capas interiores del cuerpo: polvo que se sedimenta en el cuerpo, operando para rigidizar la suave rotación de las articulaciones, fijando al sujeto en caminos y pasos excesivamente prescriptivos, estancando el movimiento en una determinada política del tiempo y del espacio.” (Lepecki, 2006)

Las obras estudiadas, en tanto discursos, no son ajenas a sus condiciones socio-históricas de producción. Al tematizar cada una de ellas aspectos de la última dictadura militar y del terrorismo de estado, producen sentidos que implican políticas de la

representación y políticas de la memoria. Cada una de ellas selecciona aspectos para recordar y elementos para el olvido. Y en cada una de ellas se hacen evidentes restricciones que operan sobre sus recursos expresivos.

En el caso de las coreografías analizadas, posteriores al 2000, las restricciones espaciales juegan un papel decisivo en la construcción del sentido. *Rastros* presenta dos intérpretes separadas que poco a poco se van acercando y que finalmente se encuentran, pero lo hacen en un espacio irreal, extrañado, que vuelve dudoso el estatuto de esa experiencia. En el caso de *Miles de pieles* se trata de dos sectores del espacio bien definidos y que nunca se tocan. Son además dos direcciones, mientras que una intérprete avanza la otra retrocede. Son espacios que nunca se encuentran, hay mucho compartido entre ambas bailarinas, pero hay una separación infranqueable.

A nivel del lenguaje kinético, si bien son obras que utilizan movimientos considerados de danza, también se observa la recurrencia al movimiento cotidiano. En cuanto al tratamiento de los elementos temáticos, se trata de obras que no apelan a recursos miméticos o a narrativas tradicionales, aunque presentan un desarrollo estructurado en una unidad con una progresión temporal desplegada linealmente.

Rastros trabaja casi permanentemente desde la danza entendida en un sentido más tradicional, como fluir de movimientos. Recurre a la técnica de *Contact Improvisation* para el encuentro entre las intérpretes. *Miles de pieles* introduce manipulación de algunos elementos (lámpara, remeras, trenzas) y uso de recursos de otras artes: la voz hablada y cantada, los recursos multimedia.

Las restricciones marcadas a nivel espacial operan como un llamado de atención que quiebra el pacto espectadorial realizando un señalamiento autorreferencial al sistema mismo del lenguaje coreográfico. A modo de interferencia, la restricción interviene en el lenguaje y su funcionamiento, poniendo de relieve la fractura de la relación amable entre sus elementos.

En los últimos años, en torno al cumplimiento de los 30 años del golpe, en relación a un espacio social mayor y en sintonía con distintas acciones por parte, no solo de los organismos como Madres, Abuelas e HIJOS, sino principalmente a partir de políticas estatales de justicia y reparación, la danza abordó el tema de los desaparecidos. Éste es un tema problemático por cierto para este arte. ¿Cómo producir desde los cuerpos imágenes que hablen de cuerpos que ya no están? ¿Qué puede testimoniar la danza al

respecto? ¿Cuáles podrían ser los abordajes artísticos de la desaparición? ¿Tiene sentido hacerlo? Las obras trabajadas pueden leerse como intentos de respuesta a estas preguntas.

El cine documental o la fotografía tienen la capacidad de registrar hechos y de brindar un testimonio. La danza no permite el acceso a esa supuesta verdad del testimonio. Sarlo destacaba la necesidad de pensar. Para Sarlo el tiempo pasado no es el del testimonio y su dimensión autobiográfica, sino el del análisis de lo que los otros narraron y la elaboración de clasificaciones y categorías.

La danza, en tanto re-creación, en tanto re-construcción del pasado a través de la experiencia de sus creadores, puede ofrecerse como experiencia analítica al espectador, como propuesta de pensamiento para construir la memoria. Por su propio carácter de alusión y metáfora nunca va a ofrecer imágenes del todo nítidas, pero esa condición le evita entraparse en la fantasía de una verdad, de un recuerdo completo, de una experiencia del pasado rebotante de sentido.

El acceso y la construcción de la memoria en relación con la danza propone para esta última un desafío: generar formas de acceso artísticas a una realidad que se presenta como inasible, más allá de sus componentes traumáticos. Sigue presente para la danza la pregunta acerca de cómo representar o presentar o performar a través del cuerpo la escala, la magnitud del trauma.

BIBLIOGRAFÍA

- Didi-Huberman, Georges. (2004) *Imágenes pese a todo*. Paidós, Barcelona.
- Halbwachs, Maurice. (2004) *La memoria colectiva*. Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza.
- Hayden White. (1992) *El contenido de la forma*. Paidós, Barcelona.
- Huyssen, Andreas. (2002) *En busca del futuro perdido*. Fondo de cultura económica, Buenos Aires.
- Lepecki, Andre. (2006) *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*., Roudledge, Nueva York.
- Ricoeur, Paul. (2000) *La memoria, la historia, el olvido*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

Sarlo, Beatriz. (2005) *Tiempo pasado*. Siglo XXI Editores, Buenos Aires.

Taylor, Diana. (1997) *Dissapearing Acts*. Duke University Press, Durham.

Todorov, S. (2000) *Los abusos de la memoria*. Barcelona, Paidós.

Vezzetti, Hugo. (2003) *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina.*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires.

CONFERENCIA IMPROVISADA

En torno a la improvisación.

Marie Bardet

Universidad Paris-8, Francia

Instituto Universitario Nacional de Arte

Universidad de Buenos Aires.

Más que una ponencia, me gustaría proponer una suerte de conversación a partir de algunos puntos para pensar ciertas propuestas de improvisación en el campo de la danza, en una charla medio “improvisada”. Preguntándome lo que puede permear de mi práctica de la improvisación hasta la práctica de la conferencia en un coloquio. Desde la filosofía, como lugar de formación, de partida y de producción, y desde la composición en el momento como lugar de interrogación, de producción, y recorrido de pensamiento.

Sería la oportunidad de trazar líneas problemáticas sobre distintas prácticas de improvisación que recorren ampliamente las prácticas de los artistas actuales, las diversas formaciones en danza, y procesos u obras de danza contemporánea en distintos lados. A esta oportunidad lanzada por el grupo de organización del encuentro de reflexionar en torno a las modalidades de exposición y circulación del trabajo sobre prácticas escénicas y performáticas, me gustaría contestar con una propuesta que no se reduce al formato del *paper*, de la comunicación de coloquio, sino a una experiencia de adecuar la forma de presentación con el contenido de las problemáticas evocadas. Se podría plantear estos mojones como preguntas que se tratarán (o no...) en el momento:

¿Cual es el presente que presupone la idea misma de *presentar* una improvisación?

Desplazamiento de la linearidad, de la relación de causa consecuencia, determinismo libertad.

¿Por qué tantas prácticas de improvisación giran en torno a la gravedad?

Situación gravitatoria, momento-lugar. Cambio continuo, continuidad cambiante.

Apuesta común a diversas propuestas dichas “improvisadas”:

Sentir es un actuar,

Componer en el momento es transitar al borde de hacer y escuchar al mismo tiempo.

Com-poner. Poner cosas juntas

Es hacer juntos, ¿desde uno?



Conferencia improvisada de Marie Bardet en el III ECART. Fotografías: Juan Trentin

CONFERENCIA PERFORMÁTICA

Le saco orilla a mi vida para arrimarla a tu muerte.

**Caaporá... o la historia de un deseo tan poderoso que para sobrevivir tuvo que
tomar la forma de una mentira.**

Susana Tambutti.

Con la colaboración de Laura Papa

“Lo que podría haber sido. Un afiche del Teatro Colón, de la Ópera de París o del Théâtre des Champs Elysées que anunciara: Compañía Ballets Russes de Serge Diaghilev. Caaporá. Ballet guaraní. Música: Igor Stravinsky. Libreto: Ricardo Güiraldes. Coreografía: Vaslav Nijinsky. Bailarines: Tamara Karsavina en el papel de la princesa Ñeambiú. Vaslav Nijinsky en el papel del príncipe Cuimbaé.”

Hugo Beccacece, Diario La Nación, 10 de diciembre de 2010





Imágenes de la conferencia de Susana Tambutti. Fotografías: Juan Trentin

PRESENTACIÓN DE LIBRO

Ni adentro ni afuera.

Articulaciones entre teoría y práctica en la escena del arte⁹⁵

Introducción

Mariana del Mármol, Gisela Magri, Ana Sabrina Mora,
Mariana Provenzano, Mariana Sáez, Juliana Verdenelli

Articulaciones

Desde los inicios del Grupo de Estudio sobre Cuerpo hay una frase que aparece y se repite en muchos de nuestros escritos: “crear espacios”. Desde el primer texto colectivo escrito a modo de carta de presentación (del Mármol et. al., 2008), y luego en prólogos, en artículos y en las fundamentaciones de los distintos proyectos emprendidos desde el grupo, aparecerá repetidamente esta idea de abrir o habilitar nuevos espacios.

Aquel texto, creación colectiva, habla de la necesidad de crear un espacio que nos permitiera unir los mundos que nos constituían como sujetos de acción y que en ese entonces sentíamos escindidos. No se trataba de un gran espacio sino más bien de uno pequeño que comenzaba a gestarse *en las grietas de lo establecido*. Mientras tanto, Proyecto en Bruto se conformaba en torno a una obra que se llamaba *Partida*. Rupturas, grietas, rajaduras, unas escindidas, otras *Partidas*. En esas grietas ya podía percibirse cierta resonancia.

Además de los espacios estaban las preguntas. Sabíamos, sospechábamos, la potencia y la productividad de unir aquellos mundos de los que formábamos parte y que nos constituían: el del arte y el de las ciencias sociales, la universidad y nuestros ámbitos de investigación y producción artística, las formas de hacer y pensar que habíamos aprendido en cada uno de estos pero ¿cómo unir? Desde esta pregunta surgió el grupo y desde allí comenzamos a encaminarnos hacia la investigación del cuerpo en la práctica artística. Desde este primer espacio leímos, bailamos, discutimos, intercambiamos, escribimos, fuimos a ver obras, participamos de diversas mesas y congresos y en ese ir y venir, percibimos que esos recorridos e intenciones eran

95 Introducción del libro “Ni adentro ni afuera. Articulaciones entre teoría y práctica en la escena del arte”. Mariana del Mármol, Gisela Magri, Ana Sabrina Mora, Mariana Provenzano, Mariana Sáez, Juliana Verdenelli (compiladoras). Club Hem Editores, La Plata, 2013.

compartidos, y que aquellos puentes que estábamos empezando a construir y transitar debían multiplicarse y fortalecerse para que muchxs otrxs pudieran recorrerlos.

Mientras tanto, Proyecto en Bruto comienza a circular con sus producciones por diferentes espacios, más allá de aquellos tradicionales para la danza, como salas y teatros. En estos nuevos espacios se producen nuevos cruces y vinculaciones con un público que pregunta, cuestiona, opina, complejiza; con otros grupos y colectivos artísticos autogestivos que interpelan; con investigadorxs de diferentes campos del arte y de otros campos de las ciencias sociales. Al mismo tiempo, la heterogeneidad del grupo se va potenciando, des-definiéndose los límites entre disciplinas y produciéndose cada vez más hibridaciones. Esto modifica las producciones de Proyecto en Bruto y su forma de trabajo, impactando en la forma de pensar la producción y la circulación de las obras.

Desde estos recorridos surge la inquietud de generar un nuevo espacio donde estos cruces se enmarañen con otros cruces, provenientes de otras trayectorias, para nutrirse, multiplicarse, compartirse, acompañarse. Así fue que surgieron los encuentros y con ellos se multiplicaron las preguntas: ¿cómo se hace para crear un nuevo espacio? ¿desde dónde? ¿qué de lo ya conocido se puede rescatar, reformular, reciclar? ¿qué de la lógica académica queremos rescatar? ¿y de la lógica de los ámbitos tradicionales de circulación del arte? ¿qué es lo que no queremos reproducir? ¿cómo hacemos para no reproducir? y, nuevamente, ¿cómo unir?

Dos cosas estaban claras: no esperar a que otrxs hagan las cosas, y no ponernos en la posición de tener que optar entre ambos mundos. Nos mandamos a hacer, buscando un mundo donde entren ambas lógicas. Hubo que poner en juego las formas de creatividad presentes tanto en la práctica artística como en la práctica académica. Transformar las dificultades, lo que no estaba, lo que no había, en posibilidades, en inicios de algo. Nos encontramos con muchas personas que esperaban ese espacio, esa posibilidad; fue indispensable el apoyo de quienes fueron respondiendo a las distintas convocatorias. Nos encontramos también con otras personas y equipos que estaban construyendo estos espacios desde otros lugares; fundamentalmente, el Equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance de la UBA y el Área de Antropología del Cuerpo de la UNR, con quienes construimos la Red de Antropología de y desde los Cuerpos. Y con un marco institucional que nos ayudó mucho: el CONICET y la UNLP

nos apoyaron con becas para hacer doctorados y para trabajar haciendo investigación, lxs directorxs y compañerxs de los centros de investigación donde participamos estuvieron junto a nosotrxs, el Fondo Nacional de las Artes, el Consejo Provincial de Teatro Independiente y el Instituto Prodanza, entre otros, nos otorgaron subsidios.

La pregunta acerca del cómo se complejizó aún más en el diálogo con otrxs. Las alternativas eran varias: juntar, mezclar, intercalar, anudar, fundir... algo de eso aún no nos convencía. Ciencia y arte, festival y congreso, acción y reflexión, teoría y práctica eran, desde ciertas voces, algo totalmente distinto y a esas voces les respondíamos proponiendo un encuentro. Sin embargo, tampoco creíamos que fueran exactamente lo mismo, ni que pudieran unirse así sin más. ¿Cuál era entonces el modo en el que debíamos buscar la unión?

Teníamos entonces la idea de espacio (no un gran espacio, uno pequeño, surgiendo en esas fisuras que se abrían positivamente), teníamos también la sensación de quien está *partida* y la sospecha de que había mundos que debían unirse, teníamos una gran pregunta acerca del cómo (junto con muchas otras preguntas). Y en ese momento, de la mano de Marie Bardet -quien venía desde hace tiempo explorando estos caminos- llegó la pista que estábamos buscando: no se trataba de mezclar, ni de solapar, ni de fusionar... se trataba de *articular*. Si dos cosas se convierten en una sola no hay relación posible; si son lo mismo, no pueden articular; si se fusionan, ya no hay movimiento. Esa fue la clave, la pista.

De este diálogo, surgió el nombre con el que elegimos bautizar nuestros encuentros. ECART podría ser una sigla (sus letras contienen las iniciales de *encuentro* y *cuerpo*, seguidas por las primeras letras de la palabra *arte*), sin embargo, más allá de que permite ese juego, la propuesta va más allá. En la conferencia que brindó Marie durante el II Encuentro Platense, mencionó las ventajas que encontraba en el hecho de hablar dos idiomas, el francés y el español. Lo placentero de haber sumado el español a su francés natal, era que había encontrado muchas nuevas palabras que le permitían decir y pensar cosas que en francés no existían; la contracara de esto era que el francés también contenía muchas palabras que no existían en español, algunas de las cuales habían resultado fundamentales, casi indispensables para pensar ciertos problemas y que hoy le resultaban muy difíciles de traducir a nuestra lengua, una de ellas era la palabra *écart*. Un *écart* es un espacio muy pequeño, el espacio que existe entre los dos términos

que conforman una articulación y que es indispensable para que la articulación exista. Si el espacio es demasiado grande, si hay mucha distancia entonces no hay articulación, no hay interjuego, no hay relación, los dos términos están separados. Si no hay espacio, si no existe una pequeña distancia entonces no hay articulación, hay fusión o, si la hay, la articulación se traba. En cualquiera de las dos opciones, sin este pequeño espacio entre, sin esta distancia justa no hay articulación y sin articulación no hay movimiento. Era desde esa clave que debíamos pensar nuestros encuentros y fue desde esa clave que imaginamos este libro que también es un encuentro.

Preguntas y construcciones

La construcción del libro, como otras cosas que hemos hecho, comenzó por animarse a hacer. Teníamos confianza en el interés y la riqueza de las discusiones que se habían dado en el primer y segundo ECART, y en otros ámbitos de intercambio en los que veníamos participando; en el deseo (más o menos fuerte) de lxs participantes por escribir e intercambiar ideas; en la utilidad de abrir espacios donde las cosas pudieran suceder. Sabiendo estas cuestiones, y confiando en nuestra capacidad para trabajar en conjunto, nos “mandamos” a pensar, compilar y editar este libro.

Con una idea muy preliminar acerca de cuál iba a ser el tema que guiaría el libro, nos preguntamos sobre a quiénes invitaríamos a escribir y enviar sus textos. Decidimos convocar a todxs los participantes de los dos primeros Encuentros Platenses (realizados en 2010 y en 2011) que habían presentado exposiciones orales, obras, performances o talleres. Invitamos también a otrxs investigadorxs que, aunque hasta el momento no habían participado directamente en los ECART, sí formaron parte de los diálogos e intercambios que nos llevaron a realizarlos y que sabíamos que iban a aportar puntos de vista interesantes para la construcción del libro. La lista de autores, con los breves curriculums que acompañan a cada texto, dan cuenta de una multiplicidad de formaciones, trayectorias, recorridos, caminos y puntos de partida, que han confluído aquí y que constituyen una de las mayores riquezas de esta compilación.

Sabiéndonos ante autorxs tan heterogénexs, el desafío fue proponer una temática que pudiera resultar convocante para todxs, que tuviera puntos en común con las preocupaciones e intereses de todxs. Entre los debates que se habían dado en los ECART, así como en otras reuniones y eventos, seleccionamos una que se había venido repitiendo:

la pregunta por cuáles son los posibles modos de relación entre teoría y práctica, en y entre las artes escénicas, la filosofía y las ciencias sociales y qué lugar ocupa el cuerpo en esa relación. Tratamos de manejar el mayor detalle posible al momento de plantear el tema de la convocatoria, sin que este detalle llevara a pensar que pedíamos un solo tipo de respuestas, ni respuestas construidas del mismo modo. Por esto, la convocatoria fue realizada en forma de una lista de preguntas que seguían a esa pregunta principal, y que se esperaba que funcionaran como disparadoras de los distintos capítulos.

Las preguntas orientadoras fueron las siguientes:

- ¿De qué modo/s es posible la relación entre teoría y práctica en y entre las artes escénicas y la filosofía?
- ¿De qué modo/s es posible la relación entre teoría y práctica en y entre las artes escénicas y las ciencias sociales?
- ¿Qué se puede decir desde las artes escénicas y qué desde las ciencias sociales y desde la filosofía?
- ¿Qué pueden decirse el uno al otro cada uno de estos campos del saber y del hacer?
- ¿Cuáles son las potencialidades y limitaciones de cada uno de ellos?
- ¿Qué es lo que no llegan a decir el arte o la performance y qué no se puede expresar desde la producción teórica o académica?
- ¿Cómo escribir sobre una producción y cómo tomar una perspectiva teórica para una producción escénica?
- ¿Qué pueden tomar las ciencias sociales y la filosofía de los modos de producción de las artes escénicas y qué es lo que éstas pueden tomar de los modos de producción de aquellas?
- ¿Qué corporalidades se construyen en y desde las articulaciones entre teoría/práctica?

No esperábamos que las preguntas tuvieran una respuesta explícita en los textos, ni que se tomaran todas ellas. Podía tomarse una entre otras, y partir desde ahí para darle alguna vuelta más a las preocupaciones que cada unx estaba manejando en relación a su investigación o su práctica artística, o ambas a la vez. La relación entre teoría y práctica sería el eje principal, pero esta dicotomía, o mejor, la discusión (o el rescate) de esta dicotomía, podía tomar distintas formas. No dimos pautas que tendieran a configurar qué decir, ni cómo decirlo. Cada unx podría contestar con el modo, el estilo y el contenido que quisiera, partiendo de las experiencias, saberes y formaciones singulares.

Contábamos con poco tiempo para recibir y editar los textos. Pero fueron llegando. Textos con distintos tonos, estilos de escritura, perspectivas, formas, contenidos. Para algunos de los autorxs, escribir, en particular escribir para publicar, es parte de su trabajo cotidiano. Para otros, la escritura fue un desafío y una oportunidad para buscar otras formas de decir. También, para aquellos que escriben frecuentemente desde las academias, fue una oportunidad para escribir de modos diferentes a los habituales, de probar otras cosas. Se dicen distintas cosas, y de distintas maneras. El tema del libro, el modo de convocar para ser parte de él y la enorme creatividad de los distintos autorxs, posibilitaron la maravilla de construir en conjunto el trabajo heterogéneo, multisituado, coral, desacompañado y polifónico que estamos presentando.

Un elemento importante de este volumen es, por tanto, su heterogeneidad. Debido a que una de las premisas para su construcción fue, justamente, la de no poseer más orientación que aquellas preguntas, el modo de resolverlas dejó al descubierto una amplia escala cromática de formas y contenidos. Hubo quienes recurrieron a su biografía (hasta llegar a un tono casi confesional) como punto de partida para reflexiones más generales; quienes recobraron anteriores inquietudes teóricas mostrándolas bajo una luz nueva; otros se sintieron interpelados para actualizar prácticas pasadas; mientras que algunos asumieron la creación poética como compromiso. En fin, voces todas que re-arman las piezas para pensar este campo vasto, de fronteras difusas, que son las artes escénicas.

El resultado es un libro que no está dentro ni fuera del arte, dentro ni fuera de la academia; no porque no tenga espacio en ninguno de los dos lugares, sino porque propone que no tienen por qué ser siempre ámbitos separados, sino que pueden intercambiar modos de hacer, pensar y decir. Está construido con miradas que no se dirigen a las artes escénicas y performáticas “desde adentro” ni “desde afuera”, sino con miradas que buscan nutrirse de ambos puntos de vista. Miradas que discuten que hay dentro y fuera de la teoría y que hay dentro y fuera de la práctica. Miradas que hacen de la práctica y la teoría dos esferas que convergen y se entraman.

Modulaciones

Pensar un orden posible de los textos involucrados en este libro, implicó

también una manera posible de recorrerlos. Eran muchas la preguntas disparadoras, y fueron variadas y nutridas sus respuestas. Respuestas que nos abrieron a nuevas preguntas e interrogantes. Voces que nos marcaban con sus cadencias, tonos y estilos particulares, formas de mirar diversas, enfoques y rumbos que seguir. No hubo sólo acuerdos, sino múltiples miradas y puntos de partida; diferentes modos de responder a preguntas compartidas. Como en todo recorrido pudimos observar afinidades y distancias, cruces y diálogos. Encontramos que hay textos que funcionan mejor juntos que otros, proponiendo una trama potencial, aunque no definitiva, de significaciones.

Comenzamos, entonces, con los “microclimas” de Cynthia Farina, que inauguran precisamente los *decires* que se despliegan a continuación, pequeñas “constelaciones capilares” que pueden ser vistas con “lente, lupa, microscopio”, que pueden desarmarse y volverse a armar, con piezas que se rompen y vuelven a caer en otro lado.

La pregunta por el punto de partida, desde dónde salir a buscar algunas respuestas, hasta conseguir la propia voz, fundamenta el agrupamiento de los textos que le siguen. Aquí se evidencian las referencias autobiográficas y sus múltiples diálogos con la investigación y el pensamiento, porque a veces se hace indispensable preguntarse cuál es el lugar propio, conocer dónde se está parado para poder mirar y seguir adelante. Encontramos aquí los textos de Mónica Menacho, del colectivo “Tubo de ensayo” (Mariana Antonieta, Eduardo Campo Culla, Olga Martínez Cereceda, Ana Messina y Fernanda Tappatá), de Gisela Magri, de Mariana del Mármol, de Nidia Martínez Barbieri, de Juliana Verdenelli y de Patricia Aschieri.

En consecuencia, empiezan a borrarse los límites entre lo que somos y lo que pretendemos estudiar. ¿Existen los límites entre teoría y práctica? ¿y entre arte y vida? La palabra *entre* toma cuerpo. Nos damos cuenta de que las mismas preguntas se las hacen distintas disciplinas, que la cartografía disciplinar se reconfigura como nuevas relaciones en un collage imprevisto. Continuamos así el recorrido con los textos de Luciana Lima, Marie Bardet, Silvio Lang Mariana Sáez, Marina Tampini, y Claudia Groesman.

Para poner en juego nuevamente el cuerpo y el decir y no decir de éste, los textos que siguen plantean una mirada diversa sobre el saber hacer del cuerpo en la danza y el teatro, con la atención puesta predominantemente en la acción, haciendo

hincapié en el relato de las experiencias particulares vinculadas con los procesos de creación. Seguimos aquí con los textos de Diana Rogovsky, Iván Haidar, Ayelén Dias Correia con Carolina Donnantuoni, Luciano Villalba, León Villar y Andrea Uchitel.

Los textos del siguiente apartado se reúnen en torno al concepto de performance. Silvia Citro abre este grupo proponiéndonos un recorrido por los paralelismos y convergencias de la performance como práctica artística y como campo de estudios socioculturales. Continúan los relatos y reflexiones de los performers Norma Ambrosini y Diego Stocco, el texto lúdico performático de Marianina Giovagnoli, y el trabajo de Daniel Martín Duarte Loza, quien elige responder a la pregunta propuesta mediante la referencia a una artista que se anticipa a la definición misma del *performance art*.

Los escritos que siguen arman panoramas, vinculan condiciones de producción en y entre las artes y las ciencias sociales, organizan ciertas preguntas lanzadas en este recorrido y desarrollan enfoques particulares en los que los contextos de producción de las artes escénicas se interpretan en conjunto con sus contextos socioculturales llevando en ello una apuesta epistemológica. Encontramos aquí los textos de Manuela Belinche Montequin con Diana Montequin, Susana Tambutti, Gilsamara Moura, Alejandra Ceriani y Jorge Dubatti.

Finalmente la propuesta de Ana Sabrina Mora, como quien vuelve a repartir las cartas para seguir jugando, nos invita a re-componer las piezas desparramadas generosamente a lo largo del libro, deshacer lo hecho para volver a armarlo y quizás poder comenzar desde un lugar nuevo.

Deconstrucciones y reconstrucciones

Aunque dentro de las preguntas orientadoras estaba contenida la pregunta acerca del cuerpo, la mayoría de los textos no tienen al cuerpo como su tema central. Hablan, en cambio, de pensar, sentir, bailar, rolar, leer, mover, escribir, cantar, investigar. El cuerpo está allí, en todos esos haceres. Pero en algún punto, es como si el cuerpo se desobjetualizara, se desustancializara. Podría pensarse que incluso estalla, y aparece de otro modo, como algo más cercano, más cotidiano, diluido en la práctica y la teoría.

Lo que indican los textos de esta compilación es que no hace falta hablar de “el

cuerpo”, o tal vez, por algún motivo, no siempre podemos hablar de él con fluidez y comodidad. Lo que resultó más convocante fue el hablar de lo que nos afecta, de lo que nos pasa, de lo que hacemos, de lo que sentimos, de lo que pensamos, de por dónde pasan nuestras búsquedas... Y todo eso también es el cuerpo, está ahí mismo, ni más allá ni más acá. El cuerpo no como entidad sólida, no como ente que empieza y termina, sino como eso que somos, que hacemos, que deseamos y que escribimos. Una vez más, ni adentro ni afuera: se puede borrar su presencia, elegir no verla, elegir no tomar lo que ofrece; pero no se está en el cuerpo o fuera del cuerpo, no se piensa desde el cuerpo o desde algún otro lado, no se conoce desde el cuerpo o descorporizadamente. No hay por qué optar entre una cosa u otra, aunque sí podemos discutir las limitaciones de situarnos sólo a un lado o a otro de estas dualidades.

En muchos de los textos que siguen, el cuerpo se ha hecho espacio, o existe en un espacio escénico, en un espacio creativo; como si apareciera un cuerpo travestido, transformado en ese espacio escénico y performativo, en esa espacialidad montada y recreada por el arte. En el trabajo con artes escénicas y performáticas que venimos haciendo-pensando-diciendo, pareciera que el cuerpo no fuese más o no pueda ya ser pensado como lo pensábamos; como si hubiera estallado y sus piezas estuvieran cayendo en otros lados, en una des/rematerialización. Proponemos, entonces, “ecartear” el cuerpo, espaciarlo y expandirlo desde lo articular, tejer una nueva configuración, recomponer sus fragmentos estallados.



Presentación de *Ni adentro ni afuera* en el III ECART. Fotografía: Juan Trentin

TALLERES

Experiencia Danzas Calle

Grupo Danzas Calle Buenos Aires

Chery Matus, Lucia Fernandez Moujan, Rodolfo Opazo,

Matias Lorenzo Muñoz, Hernan Martinez y Ana Lavazza

Descripcion

La propuesta consiste en abrir, en el ámbito del ECART, una convocatoria masiva a bailarines, fotógrafos y trabajadores audiovisuales platenses, para ser participes de un taller/practica in situ de la experiencia que propone el proyecto.

“Las Danzas Calle” es un proyecto de danza en espacios públicos que nace en Santiago de Chile en el año 2011 y se desarrolla en Buenos Aires desde el año 2012. Es un trabajo que se plantea como colaborativo y autopoiesico, abarcando distintas disciplinas; fotografía, cine/audiovisual y danza. El proyecto considera dos líneas de acción como pilares fundamentales para su ejecución; el primero es el que tiene que ver con el despliegue de la práctica, y el segundo esta ligado a la selección, edición y exhibición del material tanto fotográfico como audiovisual obtenido a partir de esa experiencia.

Práctica

El proyecto “Las Danzas Calle” para su práctica, propone 5 (cinco) condiciones por las cuales transitar. Son 5 propuestas que condicionan la forma de ser tanto de performers/bailarines, como también la de fotógrafos y videistas poniéndose en relación, a la hora del hacer, con la idea y visión que cada uno tiene de su propia practica. Es en el espacio público, en la calle, lugar de lo popular por excelencia, en donde el cuerpo, en su pensamiento móvil, pone en juego esas condiciones, las despliega constantemente, abriéndose de esta forma a una interacción sensible con lo que coexiste en el lugar en el instante de su aparición. El cuerpo aparece como una otredad en la que su modo de ser, de existir, es en si misma una bifurcación y difiere de lo que por ahí circula y habita comúnmente, pero creemos que es justamente ese cuerpo “extranjero”, su sensibilidad y las variadas líneas de interacción que establece ahí, quien posibilita un tipo de experiencia individual y colectiva, en la que es posible la creación de nuevas formas de relación,

nuevos modos y usos del cuerpo que hacen de la practica dancística una forma de lo político.

Selección, edición y exhibición del material

Como segunda etapa de lo que es Las Danzas Calle, encontramos la selección, edición y exhibición del material visual generado en la primera etapa. Una de las ideas del proyecto, es constituirse en un archivo poético-visual, un retrato colectivo de un momento histórico y social que se arma por medio de los cuerpos, objetos, paisajes y situaciones que se hacen visible en la puesta en relación del ejercicio dancístico en el espacio urbano. Se conforma un registro de la danza, concebida no como video-danza, ni danza en vinculación con nuevos medio, aunque sus cercanías son difusas. Nos gusta pensar mas bien que este trabajo es una practica de danza en el espacio publico en un formato de presentación que genera conocimiento para la disciplina sobre nuevas formas de creación contemporánea, que se vincula con medios de producción actuales y que apunta al desarrollo de una nueva sensibilidad hacia el uso de la virtualidad con la que cada vez estamos mas relacionados. Es por esto que el soporte ultimo de la practica, la encontramos en esta virtualidad, en el registro y su circulación en el ámbito de internet con el que se busca plasmar una realidad a través de una mirada directa, con una minima intervención en la que se propone a la danza y su tiempo de desarrollo propio, como eje central en la experimentación del formato audiovisual, intentando asi crear un arte de la memoria, que rescata el patrimonio de una época, de la danza, sus hacedores y el contexto social e histórico en el que viven y desarrollan su arte.

La idea de este segundo día es que se puedan exponer y compartir las imágenes y videos que tanto fotógrafos como audiovisualistas hayan podido seleccionar y editar en un día, teniendo en cuenta criterios de selección que hayan quedado resonando de la practica y lo que hayan podido pensar a partir de las condiciones bases del proyecto. También proponemos esta instancia para debatir entre todos, incluyendo performers, sobre lo que será expuesto y sobre lo que fue la practica del día previo. Se les solicitara a los fotógrafos y audiovisualistas enviar el material seleccionado por mail o llevarlo el mismo día en algún dispositivo portátil.



Fotografías tomadas por Juan Trentin durante el taller “Las danzas calle” en el marco del III ECART

Taller de canto: “Sonido en Movimiento”

Cintia Coria

Facultad de Bellas Artes (UNLP)

Escuela de Arte de Berisso (DGE Pcia Buenos Aires)

"El hombre es una caja de resonancias, los ritmos y los sonidos de la naturaleza, las emociones, toda experiencia es vivida como vibración, despertando su musicalidad esencial: sonido, movimiento, comunicación, palabra.

Así, desde sus orígenes, cantando, percutiendo y danzando, el hombre afirmó su trascendencia. Luego con el pasar de los años, las culturas dominantes determinaron los límites del canto, lo sagrado y lo profano, lo afinado y lo desafinado, la alta y la baja cultura.

Se fueron acallando los pájaros del alma y se talaron las selvas de la creatividad"

Iris Guiñazú

La propuesta para este taller, está basada en la necesidad de disponer de un espacio donde comiencen a romperse las primeras barreras y los primeros complejos respecto del canto, el cuerpo, el ritmo, la energía y la expresión.

El canto es en sí mismo, un modo de acercamientos primario y esencial a la materia viva de la música, generando sonidos e invistiéndolos de una carga emotiva y significativa.

Donde hay sonido hay energía y la voz es una manifestación de esa energía vital en la totalidad de su expresión

Los propósitos del taller, tienen que ver con despertar el deseo de cantar y pensar al sonido como una función más del cuerpo de manera integrada y generar un “ hacer musical” buscando una identidad en el grupo, entendida ésta como la suma de distintas individualidades, en donde la emoción del alma colectiva persigue una sonoridad común, búsqueda que está presente en la música popular con lo mucho que ella tiene de fenómeno social, de rito y de encuentro.

El repertorio para trabajar está relacionado con las músicas y cantos de latinomérica

Esta elección tiene que ver con nuestra profunda creencia respecto de la

importancia de este repertorio para la formación de una identidad cultural y musical propias de nuestro tiempo y lugar. Además de ser una música cuya expresión vocal permite de manera muy interesante abordar desde lo grupal y desde el ensamble los diferentes contenidos que se proponen para este encuentro

Actividades y metodologías a utilizar:

Sintéticamente podemos hablar de la realización de:

Trabajos fonocorporales para establecer una óptima disponibilidad hacia el canto.

Trabajos en relación a la percepción del sonido a través de la energía de los 4 elementos de la tierra como posibilidad de expresión

Juegos rítmicos con percusión corporal.

Experiencias rítmico-vocales para favorecer la relación: ritmo-energía -movimiento- sonido- palabra.

Ejercitación vocal con el fin incorporar herramientas y recursos preparatorios para la ejecución del repertorio propuesto

Armado del ensamble



Imágenes del taller *Sonido en movimiento* en el III ECART. Fotografía: Juan Trentin

- **Del Cuerpo y la Creatividad en el trabajo escénico**

María Guimarey

La llave para salir de lo mental son las rodillas

(Else Marie Laukvik - ODIN TEATRET)

Introducción y Fundamentación

Las artes escénicas y/o performáticas tienen una característica única que las distingue de otras disciplinas artísticas. En ellas, la relación entre el sujeto creador y “lo creado” no está mediada por una materialidad distinta, sino que se superponen. En el cuerpo del “actor presente en escena”, no encontramos más que nuestro propio cuerpo. La técnica entonces no sólo acompaña al proceso creativo ofreciendo las herramientas necesarias para su concreción, sino que comporta en sí misma la posibilidad de la aparición de aquel cuerpo-signo en la escena. El cuerpo es una materia autorreferencial. No hay fuera de sí nada a lo cual remitirnos sino a él mismo. Dice Grotowski: *El actor no debe utilizar su organismo para ilustrar un movimiento del alma; debe ejecutar este movimiento con su organismo.*

En el año 2011 participé del Programa de Investigación en Artes Performáticas *Regula contra Regulam* de la Compañía de Teatro *La Madrugada* en colaboración con el *Grotowski Institute* en Brzezinzka, Polonia. En este taller de entrenamiento intensivo me enfrenté a planteamientos que, creo, no comprendí en el momento pero que han estado presentes en mis reflexiones desde entonces. Hay reglas y hay excepciones. Para sorprender al espectador es necesario alterar las reglas, ir en contra de ellas y así encontrar el intersticio de lo creativo con y en el propio cuerpo.

Por último me queda postular una interrogación que acompaña mi trabajo como actriz, directora y docente. ¿Cómo puede un actor-performer atravesar la barrera de lo mental al momento de desplegar su creatividad siendo el cuerpo y la mente partes de un mismo “uno”?

Contenidos

En el esquema corporal por todos conocido, el centro de energía y por tanto de atención está en la zona media del cuerpo. Las caderas y la musculatura abdominal funcionan como un centro de energía y equilibrio. Desde allí en general, la danza, la expresión corporal y las técnicas del actor exploran las posibilidades expresivas buscando abrir nuevos horizontes. La idea de contravenir este principio intentando hallar otros puntos de partida alienta mi búsqueda actual y el presente taller.

En las sesiones de entrenamiento a las que hice mención, tuve la posibilidad de coincidir con la actriz y miembro fundadora del Odin Teatret, Else Marie Laukvik. Ella, a lo largo de sus años de trabajo, más de cuarenta, acuñó una regla inspirada en el Teatro Nô Japonés que puede servir de punto de partida para esta búsqueda: *La llave para salir de lo mental está en las rodillas.*

Debo admitir que no comprendí el alcance de esta idea hasta mucho tiempo después y muchas horas de trabajo y reflexión con mi compañía. Sin embargo, se ofrece como una herramienta distinta y factible de ser puesta en práctica.

Ejes de Reflexión

Cuerpo y creatividad: relación entre mente y fisicalidad

Desplazamiento del foco de atención hacia los miembros inferiores y sus consecuencias

Los pies como motor del cuerpo y sus posibilidades expresivas.

Las reglas y sus excepciones: un punto de partida para nuevos horizontes.

Actividades

Entrada en calor focalizando en los pies y su rango de movimiento, a partir de ejercicios traídos del entrenamiento en danza.

Paso básico del Teatro Nô.

Reconocimiento de las partes del pie.

Caminatas y desplazamientos.

Caminatas del mimo. Principio de oposición.

Movimientos circulares de las piernas

Ritmos con pies

Improvisaciones en duos a partir de lo explorado.



Momentos del taller coordinado por María Guimarey. Fotografías: Juan Trinidad

- **Taller sobre el proceso creativo de 12,4 m**

Brazo de Mujer:

Mónica Menacho, León Villar, Victoria Caliente.

Universidad Nacional de La Plata.

Breve descripción de la propuesta

En ocasión del *III Encuentro Platense de Investigadores sobre Cuerpo en las Artes Escénicas y Performáticas*, el grupo *Brazo de mujer* propone una doble modalidad de participación: la realización de la performance *12,4m.* y la posterior realización de un taller teórico-práctico abierto a todos los participantes del encuentro que estuvieran interesados en reflexionar y explorar físicamente en algunas de las particularidades del proceso creativo de la performance mencionada.

Las dos modalidades de participación estarán a cargo de la totalidad de los integrantes del grupo *Brazo de mujer*.

Taller

Pensamos la propuesta de Taller bajo una modalidad teórico-práctica, centrada en las particularidades del proceso creativo de la performance *12,4m* y destinado a todos aquellos participantes del encuentro que estén interesados en reflexionar y explorar junto con nosotros sobre algunos ejes conceptuales y estéticos de nuestro trabajo así como a explorar, en sus propios cuerpos, algunos de los ejes físicos sobre los que hemos trabajado.

Dado que los talleres se prevén con una duración máxima de 1 hora, seleccionamos solo algunos pocos ejes teórico-prácticos a trabajar con los participantes

1. Inicio

Breve presentación de los integrantes del grupo *Brazo de mujer* y presentación de algunos de los ejes conceptuales y estéticos de la performance *12, 4m.* Entre los ejes que se mencionarán contamos los siguientes, todos ellos relativos a las decisiones sobre las que se elaboró dicha performance y las dificultades con las que los miembros del grupo nos hemos encontrado:

- El cuerpo horizontal (frente a un cuerpo vertical, autónomo, dueño de sí)
- La conformación de un único cuerpo a partir de dos y sus dificultades: la aparición de un cuerpo “no humano”, la exploración de su lógica, la heterogeneidad residual e irreductible de este nuevo cuerpo.
 - El avance “unidireccional” e ininterrumpido (el movimiento macro y sus velocidades, el micromovimiento de la detención, las proyecciones motrices laterales, verticales y los regresos parciales).
 - Los niveles de la proxemia: la distancia más próxima e íntima, la cercanía-distancia operacional de la tercer performer, la elección sobre la distancia efectuada por el público. La ruptura de la distancia en el contacto.

Cabe destacar que el acento en esta primera parte no estará puesto en el desarrollo de una discusión teórico-especulativa en torno a dichos ejes sino, antes bien, en la presentación sucinta de los mismos a los participantes, a modo de apertura conceptual, a fin de orientar y profundizar en su sentido desde el trabajo físico que proponemos a continuación. Así, las explicaciones y ampliaciones necesarias acerca de cada eje se retomarán, oportunamente, a lo largo de la ejercitación práctica. Por esta razón, se tratará de un primer momento que no se extenderá más allá de los 15 minutos.

2. Desarrollo

Puesta en práctica de tres ejercicios efectuados por los integrantes de *Brazo de Mujer* en sus ensayos. El objetivo central de la realización de estos ejercicios es que los participantes del taller puedan experimentar en sus propios cuerpos algunos de los ejes conceptuales que formaron parte de la exploración corporal efectuada por los integrantes de *Brazo de mujer*.

a) El apoyo “idealmente continuo” del cuerpo en el suelo: se trata de un ejercicio a realizar por cada participante de manera individual. El trabajo consiste en intentar realizar un recorrido motriz desde su propio cuerpo usando como registro permanente el apoyo en el suelo de las partes del cuerpo por donde transita el movimiento. Es un ejercicio que permite entrar en calor, abrir las articulaciones y a la vez, entrar en la lógica motriz de la horizontalidad en la que se combina la descarga del peso a tierra de algunas

partes del cuerpo y la conservación del tono alto en otras, posibilitando la disponibilidad del cuerpo al movimiento. 10 minutos

b) Estar acá/ir hacia allá: los participantes se dispondrán en dúos. Se recostarán en el suelo y, en contacto, trabajarán en un desplazamiento horizontal teniendo como consigna un doble registro: (a) el estado aquí y ahora del propio cuerpo y su contacto con el cuerpo del compañero y el suelo, y (b) la meta común de avanzar hacia adelante siempre, bien sobre el apoyo del suelo, bien sobre el apoyo de la pared o cualquier otra superficie hallada en el camino. 10 minutos

c) Los participantes se dispondrán en tríos. Dos de ellos retomarán el trabajo físico anterior mientras que el tercero asumirá el rol de testigo de la acción. Este último se dispondrá, en posición vertical y observará el nuevo cuerpo conformado por los compañeros, eligiendo pasar, a lo largo del ejercicio, por distintos niveles de proximidad y lejanía respecto del mismo: desde la distancia más lejana dentro de los límites de la sala hasta la observación desde una distancia personal o íntima. Sin abandonar su rol de testigo de la acción, este último también podrá disponerse tan cerca del nuevo cuerpo en movimiento al punto de ser susceptible de ser tocado por éste, posibilitando momentáneamente la ruptura de toda distancia entre ambos.

En cuanto a los participantes que realizan el desplazamiento horizontal por el suelo, se les sumará al registro de “ir hacia allá” sobre el que ya vienen trabajando, una tercera pauta: “allá no existe” o “allá es siempre más allá”. Con esta última pauta se busca hacer hincapié en el carácter “difuso” y, por así decir, “a largo plazo” de la meta común a alcanzar, pues se trata de un avance hacia un “allá” indeterminado y que siempre está más lejos. En este punto, podrá explicitarse como parte de la consigna la idea (usada en nuestros ensayos) de un avance que nunca acaba y que implicaría, en un límite, dar la vuelta a toda la habitación por el suelo, las paredes y el techo en un avance-arrastre sin fin.

10 minutos.

3. Cierre

Conversación con los participantes sobre la experiencia realizada. Cierre del taller.
15 minutos.

Aprendiendo con otros sentidos

Viviana Atencio, Verónica Cimatti , Paula Danel, Agustina Favero Avico, Mariano Ferrer, María Eugenia Martins, Pablo Rodríguez, Emilio Saenz, Lelio Sanchez, Pablo Sanhueza y Claudio Seguel
Universidad Nacional de La Plata

La actividad se encuadra en un proyecto de voluntariado universitario que busca generar prácticas de socialización, discusión política y aprehensión del mundo desde otros sentidos con jóvenes que sostienen su escolaridad en nivel secundario y con los que participan en organizaciones de la sociedad civil y/o políticas.

La propuesta surge de un grupo de estudiantes universitarios ciegos que analizan la dificultad de integración social y accesibilidad en la que se encuentra el colectivo de personas con discapacidad. Por ello, se entendió necesario desarrollar talleres con estudiantes secundarios y jóvenes que participan en organizaciones de la sociedad civil en la Ciudad de La Plata y gran La Plata.

La propuesta surge de los talleres que se desarrollan en el marco del proyecto de voluntariado, junto a una recuperación de experiencias previas del equipo voluntario.

Una de esas experiencias, surge de un taller realizado con Mirta Chockler en relación a temática de desarrollo infantil, idea que fue retomada y reformulada para el Ministerio de de Desarrollo Social en el equipo de capacitación popular, para abordar cuestiones respecto de crianza.

Los estudiantes⁹⁶, graduados y docentes universitarios⁹⁷ que proponemos este taller, venimos de experiencias docentes⁹⁸, académicas, sensoriales diferentes⁹⁹, En tal sentido, la idea de proponer este taller se instituye en un nuevo desafío para consolidarnos como colectivo.

La apuesta de participar en este encuentro, se inscribe en poner en tensión los

96 Estudiantes de las carreras de Trabajo Social y Comunicación Social de la UNLP.

97 JTP y auxiliares docentes de la Cátedra Antropología Social II de la Facultad de Trabajo Social de la UNLP.

98 3. Las experiencias docentes previas están vinculadas a la formación en temas antropológicos, del trabajo social y vinculados al tema discapacidad.

99 Dos de los estudiantes universitarios son ciegos y participantes del equipo de Fútbol sala para ciegos del Centro Vasco de la ciudad de La Plata.

modos hegemónicos de percepción y aportar a la ruptura de la “ideología de la normalidad”.

Propuesta de taller

Las actividades persiguen reflexionar sobre:

- los espacios físicos como espacios construidos relacionamente y cargados de significados, que posibilitan la construcción de tipos de relaciones.
- Las relaciones pueden tener características que promuevan modelos paternalistas-autoritarias/ o autónomos promotores de derechos e inclusión. La propuesta es deconstruir estas ideas, ponerlas en juego y configurar nuevos saberes.

Discapacidad

Es algo que se construye a diario en las relaciones sociales entre las personas, entre los grupos sociales, en el tejido social.

Se construye en las decisiones que tomamos, en las actitudes que asumimos, en la manera que construimos y estructuramos el entorno físico, social, cultural e ideológico en el que nos desenvolvemos (Eduardo Joly, 2001)

Para el taller se establecerán dos roles diferenciados:

1. Observadores
2. Coordinación

Primer momento: consta de 3 actividades (Tiempo estimado: 20 minutos)

- Presentación de la coordinación, los observadores y de la propuesta de trabajo (tiempos, marco institucional, antecedentes del proyecto etc.)

Primera consigna: (puede ser con música de fondo o con percusión en vivo)

- Caminar por el *espacio* Recorrer las posibilidades del *lugar*. Según el ritmo de la música o la percusión, se propone que vayan variando la velocidad del recorrido.
- Cuando se hace silencio con la música, se propone que en el silencio los participantes deben saludarse con el compañero más cercano. Repetir esto 4 o 5 veces y en la quinta vez, se quedan con el compañero para realizar la siguiente actividad.

Segunda consigna:

- Tomar de una mano al compañero. Ambos tratan de levantar un pie manteniéndose en equilibrio en uno solo de los pies.
- Luego tratando de mantener el equilibrio soltarse. Repetir hasta que se logre el equilibrio.
- Si logran mantener el equilibrio paradas sobre uno de sus pies cerrar los ojos. Qué pasa por qué perdemos nuevamente el equilibrio?
- Volver a tomarse de la mano con los ojos cerrados y tratar de recobrar el equilibrio con un solo pie pero tomado de la mano del compañero



Tercer consigna

En parejas, un participante lleva al otro, con los ojos cerrados y en silencio, a

“descubrir el mundo”. Lo hace recorrer el espacio. Luego se invierten los roles.

En esta instancia, tendrán una participación destacada los estudiantes ciegos. La idea es trabajar la confianza en seguir guiado por otro: diverso / con modos subalternizados de percepción.



Segundo momento:

- Panel de intercambio y reflexión sobre las vivencias de la actividad

Registro en papelógrafo:

- Recuperar lo que sintieron, pensaron, hicieron en cada una de las actividades (ò se puede tomar solo la última para que no se extienda) - va a depender de la cantidad de gente que participe y de los niveles de adscripción a la tarea que perciba el coordinador).
- La coordinación volcarà las observaciones realizadas sobre las actividades de las consignas 1 y 2 más allá que no se pongan en común.

Consignas de la última actividad:

Tratar de resumir en 2 o 3 palabras estas preguntas:

- Como se sintieron cuando fueron llevados?
- Como se sintieron cuando llevaron?

(el registro se hará en 2 columnas)

Luego:

- Como les parece que llevaron al otro?
- Como les parece que el otro los llevó?

(registro en 2 columnas)

▪ ¿alguien que tenía que llevar se dejó agarrar para guiar? O siempre el que tenía que llevar tomó al compañero.

- Se propone a voluntarios que muestren como llevaron a fueron llevados

Devolución:

Se ponen a consideración las observaciones de las actividades que hicieron quienes tenían encomendada esta actividad.

Esto que vimos acá (sentimientos – pareceres) ¿que relación tiene con lo que nosotros nos proponemos?

Llevar a otro a conocer el mundo genera diferentes sensaciones y se realiza de diferentes modos.

2 modelos:

a- promotor de autonomía y derechos

b- autoritario- Paternalista

Estos modelos de relación son una reducción no están cerrados, son un desafío para reflexionar constantemente sobre la práctica y no caer en los polos opuestos.

Modelo que tiende a la autonomía es un modelo que apunta a la reflexión y transformación. No basado en recetas sino en la reflexión – acción.

Entonar-Experiencia corporizada-

Graciela Tabak

Grupo de Estudio sobre Cuerpo (UNLP)

Disponer el cuerpo a la experiencia. Modos posibles de una organización.

La propuesta apunta a rescatar la experiencia del cuerpo como punto de partida para el análisis de la corporeidad. Los modos del cuerpo, se asientan sobre modalidades tónicas, que se inscriben en la postura y la actitud.

La actividad tónica es una actividad muscular sostenida que prepara para la actividad (Stambak, 1979). Fundamentalmente el tono ha sido definido como un estado permanente de ligera contracción en el cual se encuentran los músculos estriados, que sirven de telón de fondo a las actividades motrices y posturales. Existe una variabilidad en la expresión del tono dependiendo de la postura, la acción o el movimiento que se esté elaborando o manteniendo. Así, el tono se manifiesta por un estado de tensión muscular que puede ir desde una contracción exagerada (paratonía, catatonía) hasta un estado de reposo en donde casi no se percibe, aunque existe, la tensión muscular (Coste, 1980). La función tónica se ejerce sobre todos los músculos del cuerpo y regula constantemente sus diferentes actitudes¹⁰⁰ (Wallon, 1965). Es así como esta función, basada en el tono muscular, es soporte de la postura y la actitud, y posibilita, a la vez que necesita para su funcionamiento, del diálogo con el medio. La función tónica se convierte, en los primeros tiempos de la vida, en una especie de tronco común que da pie a todas las otras funciones en su funcionamiento.

La función tónica es la mediadora del desarrollo motor, organiza el equilibrio, la posición y la postura que son las bases de la acción y el movimiento intencional. El tono depende de un proceso de regulación neuromotora y neurosensorial, y es muy variable. Cambia continuamente en función de las adaptaciones y equilibraciones propias de la acción o postura que se está llevando a cabo. A pesar de ello, cada individuo por su peculiar desarrollo presenta un estilo tónico propio, que precisamente incide en su

100 Wallon (como se cita en Tran-Thong, 1981) piensa la actitud como expresión y acomodación, puesta a punto del organismo y toma de postura ante las situaciones. La actitud prepara la actividad y le da dirección y coherencia. El autor diferencia las siguientes actitudes: afectiva emocional, motriz, perceptiva y mental

caracterización y que determina un ritmo propio de evolución motriz. (Berruezo, 2000)

En la vía del cambio tónico el cuerpo se construye y se reconstruye. El tono encierra las huellas de la historia personal en el atravesamiento cultural de la experiencia vivida. Y puede ser punto de partida de un cambio que afecte lo relacional.

Experienciar otros modos de contar con el cuerpo, de relacionarse con los soportes y con los otros, habilita nuevas articulaciones, espacios posibles para entender las corporeidades.

Breve reseña de la actividad.

El taller tiene una duración de una hora aproximadamente, y necesita de un espacio con piso de madera, despejado. Es importante que los participantes vistan ropa cómoda.

1-Escrito acerca de cómo se sienten

2- piel-huesos-fluidos

3- patrones de movimiento

- Rolar
- Reptar: empuje y proyección
- Enrollamiento y extensión

Esto lo probamos primero solos y luego en parejas y en grupos

4-Volver a escribir algo acerca de cómo se sienten

5- Reflexión y análisis

- Tono
- Tono y disponibilidad
- Experiencias del cuerpo
- Lenguaje y experiencia

Taller Cuerpo, Movimiento y Género

Ana González Seligra y Diana Vignolles
Grupo TURULECA Danza

Taller de Movimiento

Este taller surge a partir de la experiencia transitada por dos integrantes del Grupo Turuleca Danza en la realización de la obra Que las Parió de las Patas y la creación del proyecto Jams de Movimiento oeste. A lo largo de la experiencia del proceso creativo de la obra y el transitar de los jams de Movimiento se generó un diálogo desde lo teórico-práctico sobre los conceptos: Cuerpo, Movimiento y Género. En la práctica del movimiento generada desde la improvisación y la temática de género, la Directora de la Obra (Ana González Seligra) y una de las interpretes (Diana Vignolles) deciden trabajar juntas en la Tesis de su carrera de Licenciatura en Composición Coreográfica en el IUNA sobre Dramaturgia y procesos creativos.

Este taller es parte del trabajo de investigación que se encuentran realizando con respecto a su propio proceso creativo como grupo en la realización de su obra que abarca la temática de Género. Las coordinadoras del taller son artistas y docentes con experiencia en el área del movimiento, teatro y cine. Trabajan juntas hace cuatro años en proyectos de Movimiento en zona Oeste con el objetivo de difundir la danza y a su vez de generar espacios de intercambio, reflexión y producción con respecto al campo teórico- práctico del movimiento.

Historia de Turuleca Danza

El grupo se forma en el año 2009 con el objetivo de realizar una obra de teatro /danza y creación de espacios de improvisación (Jams de Movimiento Oeste) para la difusión de la danza en zona oeste. Nos juntamos con la necesidad de investigar en el lenguaje del movimiento, planteando una mirada con respecto al mundo. TURULECA danza es nuestra manera de manifestar lo que pensamos. Somos mujeres bailarinas, expresionistas corporales y a la vez somos cineastas, docentes, estudiantes de antropología, trabajadoras del arte y de la danza. Somos apasionadas de lo que hacemos y de la vida

misma. El 25 de septiembre de 2009 realizamos el primer jam de movimiento que se realiza hasta el día de hoy. Por este espacio han pasado desde ese momento más de 1000 personas disfrutando de la experiencia. Los jams hoy son espacios de investigación del movimiento y a la vez son espacios interdisciplinarios. Participan teatristas, músicos, bailarines, artistas plásticos y personas que tienen deseos de bailar que nos e dedican a la rama artística. Hoy son un lugar de encuentro artístico y de improvisación de distintas disciplinas artísticas. Se ha generado un movimiento de gente que participa a cada encuentro.

En el 2011 nos hemos presentado como grupo en el Complejo Histórico Santa Felicitas realizando “Susurros de una historia” danza más visita guiada en el museo. En el 2010 participamos en La Noche de Museos en el Complejo Históricos de Santa felicitas realizando intervenciones de danza. También participamos en el Encuentro Nacional de Mujeres en Paraná 2010 y Misiones 2012 con un taller y la realización de la obra *Que las Parió de las Patas*. Que las Parió de las Patas realizó una temporada de tres meses en Ciudad Cultural Konex. Participó del Encuentro de Teatristas de Morón y el Festival Experimenta Teatro de Rosario.

Proceso Creativo *Que las Parió de las Patas* / Temática Género

Esta obra se crea a partir de la investigación del movimiento. Se trabaja en la búsqueda constante de material para abordar la temática de la obra. Se plantea un mundo femenino. Un trabajo físico que contempla diferentes cuerpos atravesando sensaciones donde el espectador por momentos se puede ver identificado. Desde un embarazo, una situación amorosa a una cena cotidiana. Los personajes se van transformando. Personajes que la mayoría de las veces no son conscientes de lo que van viviendo. Se sitúan en una casa que es interior y exterior a la vez. Una escena está finalizando y ya está sucediendo otra. En poco tiempo suceden muchos estados que se balancean entre el orden y el caos. Lo que se debe hacer y lo que se desea hacer. El placer aparece como liberación que enseguida es aplastado por la crueldad de la realidad. Un espacio que se ordena y enseguida queda patas para arriba. Se va creando un mundo entre la fantasía y la realidad donde los deseos de una se transforman en ambiciones de todas. El dolor de una es atravesado por todas. Las vemos niñas y adultas. Juegan y a la vez trabajan. Se encuentran. Se observan. Los objetos son los portadores de sueños y un posible futuro. Son

manipulados y a partir de esto se construye la danza. A partir de la investigación de diferentes estados y conflictos kinéticos se fue componiendo el material coreográfico. Se va creando un lenguaje de la obra a partir de acciones cotidianas, elementos de técnicas de danza contemporánea, elementos teatrales, estados físicos, el uso de mirada a público y elementos de humor (clown).

Se aborda la temática de género desde la reflexión constante y la producción de material escénico para la obra con respecto a: violencia de género, femenino masculino, mitos de la sexualidad, cuerpo libre y cuerpo oprimido, la trata de personas, el aborto, estereotipos, acciones cotidianas con respecto a los roles de la mujer y el hombre en la sociedad, pasaje niña a mujer, descubrimiento de la sexualidad, etc.

A partir de trabajar estos materiales en un proceso de investigación y luego la producción de la obra surge la propuesta del taller. Las coordinadoras participan de los Encuentros Nacionales de Mujeres realizados en Tucumán, Entre ríos y Misiones con la propuesta de taller de movimiento, jams y Que las Parió de las Patas. A partir de esta experiencia comienzan a investigar sobre Dramaturgia, Proceso creativo y Género.

Propuesta de taller

Planificación de la actividad

-Objetivos

- 1) Desarrollar un lenguaje de movimiento a partir de los conceptos de femineidad y masculinidad creados por las personas que atiendan al taller.
- 2) Profundizar sobre los símbolos y representaciones subjetivas sobre femineidad y masculinidad.
- 3) Crear un canal de debate y de reflexión a partir de los cuerpos y el movimiento sobre estas representaciones simbólicas.

-Inicio

Charla introductoria. Presentación de las talleristas y de los participantes del taller.
Entrada en calor.

Ejercicios en relación a la Energía. Movimientos desde pelvis y plexo. Calidades del movimiento. Oposición. Fuerte – suave.

-Desarrollo

Improvisación individual. Entrega de tarjetas con imágenes con detalle sobre una de las partes de la composición total de la fotografía; por ejemplo, casco, zapatos de taco alto, pechos, herramientas. Desarrollo de la improvisación a partir de la imagen.

Creación de una secuencia de movimiento y acciones físicas a partir de la imagen y la improvisación.

Muestra de lo producido desde el movimiento al resto de participantes del taller.

Trabajo en dúos. Encuentro de 2 participantes, fusión de secuencias, modificaciones, adaptaciones. Puesta en común de las imágenes utilizadas. Muestra de las fotos en su totalidad. Por ejemplo, la imagen con el casco muestra a mujeres trabajando en la construcción. El pie con los zapatos de tacón es el pie de un hombre, etc.

-Cierre

Ronda de reflexión sobre lo experimentado. Exposición individual de lo acontecido desde la vivencia del cuerpo. Puesta en común a través de una producción grupal escrita sintetizando la vivencia. Entrega de un material bibliográfico.

Las imágenes son sólo de ejemplo.

Taller-Laboratorio: “El Cuerpo como territorio del poder”

Josefina Sabaté y Baudron

“Cuerpo a cuerpo, codo a codo o frente a frente, alineados o enfrentados, la mayoría de las veces solamente mezclados, tangentes, teniendo poco que ver entre sí. Aun así, los cuerpos que no intercambian propiamente nada se envían una gran cantidad de señales, de advertencias, de guiños o de gestos descriptivos. Un aspecto buenazo o altivo, un crispamiento, una seducción, un decaimiento, una pesadez, un brillo. Y todo lo que se puede decir con palabras como “juventud” o “vejez”, como “trabajo” o “aburrimiento”, como “fuerza” o “torpeza”...

Los cuerpos se cruzan se rozan, se apretujan.

*Toman el autobús, atraviesan la calle,
entran en el supermercado, suben a los coches,
esperan su turno en la fila, se sientan en el cine
después de haber pasado delante de otros diez cuerpos”*

Jean-Luc Nancy, 58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma.

Propuesta de taller

Duración: 1 hora.

No se requieren materiales.

La propuesta es crear un espacio-laboratorio para poner en práctica técnicas de composición escénica en donde el eje principal sea el cuerpo como “herramienta” de composición y/o como “contenido”, como forma de experimentar posibilidades de composición desde la perspectiva del cuerpo como territorio del poder, como lugar-espacio-tiempo en donde se revelan e impregnan nuestras vivencias, nuestras relaciones, nuestro estar en este mundo.

Metodología de trabajo

Se realizarán ejercicios corporales y de reflexión sobre cómo el sistema económico social influye en la construcción de nuestro cuerpo-mente (duración aproximada 15 minutos).

Luego, los y las participantes se dividirán en 2 grupos. A partir de las mismas propuestas de composición escénica, la mitad realizará una composición corporal “neutra” y la otra mitad compondrá con el claro objetivo de evidenciar en escena las

relaciones de poder y cómo el sistema influye en nuestra forma de pensar, ver y sentir nuestro cuerpo y los de las otras personas (teniendo en cuenta lo platicado en la actividad anterior).

El objetivo es, en primer lugar, evidenciar la influencia del sistema en la configuración-estructuración de nuestros cuerpos. Develar las relaciones de poder que en ellos se impregnan, que naturalizamos, que hacemos propias para poder sobrevivir en este mundo. Asimismo, cuestionar el arte como posible medio de transformación social, como canal político, a través del cual consciente o inconscientemente comunicamos “algo”. Me interesa hacer consciente los modos de producción en la danza-teatro-performance: cómo “utilizamos” los cuerpos, qué cuerpos se ven en escena, desde dónde, y para qué creamos y componemos. ¿El mismo hecho de creación es en sí mismo un hecho político?

Ejes temáticos

¿Cómo se manifiesta el sistema -capitalista y patriarcal-, en la construcción de nuestro cuerpo (físico-simbólico-energético-emocional)? ¿Es posible cuestionar relaciones de poder (dominación) a través del arte escénico? ¿Un cuerpo en escena puede ser neutro? ¿Puede el arte ser neutro (a-político)? ¿Nuestra subjetividad es realmente *nuestra*? ¿Qué dice un cuerpo cuando no quiere decir “nada”?

Justificación teórica

La propuesta se encuentra dentro de una investigación más amplia que estoy llevando a cabo con el título: “El cuerpo en tiempos del patriarcado, de su apropiación y cómo recuperarlo”, dentro de la organización social “DEI” (Departamento Ecuménico de Investigaciones) de San José, Costa Rica.

Pienso que el cuerpo-mente, unidad indivisible en el ser humano, es el territorio donde se libran todas las batallas. El lugar desde el cual vivimos y habitamos el mundo. Nuestro cuerpo es parte fundamental de nuestro ser, somos nuestro cuerpo; a través de él nos comunicamos, disfrutamos, sentimos, sufrimos, aunque a veces no lo tengamos en cuenta él está ahí siempre con nosotros/as...

Me interesa deconstruir cómo, a través de distintos condicionamientos, el sistema va apropiándose de nuestro cuerpo-mente, como mercancía, como medio de producción,

cosificándonos, haciéndonos perder nuestra subjetividad para de esa manera **poder** tener más dominio sobre nosotros/as. Creo que conocer y analizar estos condicionamientos nos ayuda a construirnos desde un lugar nuevo, ya que es a partir de la conciencia de nuestro cuerpo-mente, de donde surge de nuestra posibilidad de elegir cómo queremos relacionarnos con nosotros/as mismos/as y con las demás personas.

Desde este punto de partida me interesa relacionarlo con lo escénico, como forma de comunicar, cuestionar, re-pensarnos. Un arte que cuestione, que incomode, que pueda modificarse, que no sea complaciente. Me interesa la posibilidad del arte como medio de transformación social, poética, bella y política¹⁰¹. Y me pregunto ¿es posible transformar/revelar/deconstruir la realidad (¿una realidad?) a través de un acto escénico?

Bibliografía

Nancy, Jean-Luc. *58 indicios del cuerpo. Extensión del alma*. Ed. La Cebra. Bs. As. 2007

Rancière, Jaques. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Ediciones Nueva Visión. Bs. As. 1996.

101 Utilizo el concepto de política según Jaques Rancière en contraposición con el concepto de policía (el subrayado es mío): "La **policía** es, en esencia, la **Ley**, generalmente implícita que define la parte o la ausencia de parte de las partes. (...) De este modo, la policía es primeramente **un orden de los cuerpos que define las divisiones entre los modos del hacer, los modos del ser y los modos del decir**, que hace que tales cuerpos sean asignados por su nombre a tal lugar y a tal tarea; es un orden de lo visible y lo decible que hace que tal actividad sea visible y que tal otra no lo sea, que tal palabra sea entendida como perteneciente al discurso y tal otra al ruido. (...) Propongo ahora reservar el nombre de **política** a una actividad bien determinada y antagónica de la primera: la que **rompe la configuración de lo sensible** donde se definen las partes o su ausencia por un supuesto que por definición no tiene lugar en ella: la de una parte de los que no tienen parte. Esta ruptura se manifiesta por una serie de actos que vuelve a representar el espacio donde se definían las partes, sus partes y las ausencias de partes. La actividad política es la que desplaza a un cuerpo del lugar que le estaba asignado o cambia el destino de un lugar; hace ver lo que no tenía razón para ser visto, hace escuchar como discurso lo que no era escuchado más que como discurso. (...) Espectacular o no, la **actividad política es siempre un modo de manifestación que deshace las divisiones sensibles del orden policial mediante la puesta en acto de un supuesto que por principio le es heterogéneo**, el de una parte de los que no tienen parte, la que, en última instancia, manifiesta en sí la pura contingencia del orden, la igualdad de cualquier ser parlante con cualquier otro ser parlante. **Hay política cuando hay un lugar y unas formas para el encuentro entre dos procesos heterogéneos**. (...).

Entre la Capoeira Angola y la Expresión Corporal: explorando nuevos lenguajes en el marco de la Educación Formal

Gabriela Iuso

Prof. De Antropología (UBA)

Equipo de Antropología del cuerpo (UBA)

Expresión Corporal – en curso (IUNA)

Mi intención en este encuentro es compartir y dar a conocer ciertas experiencias de trabajo que, a partir de la integración de dos técnicas de movimiento: la Capoeira Angola (de origen afro brasilero) y la Expresión Corporal (de origen occidental), vengo desarrollando como antropóloga y docente dentro del área de educación formal, en el nivel inicial.

Mi interés está focalizado en explorar la implicancia de estas técnicas (no hegemónicas y con una fuerte impronta lúdica) en la escuela, teniendo en cuenta que se trata de propuestas novedosas que habilitan espacios de aprendizaje distintos a los habituales, como por ejemplo, el abordaje corporal de cuestiones antropológicas que no suelen incorporarse a los proyectos tradicionales en educación.

En este sentido, mi objetivo es compartir con los participantes del encuentro la modalidad de trabajo que vengo llevando a cabo, así como también reflexionar colectivamente acerca de la inserción de estas propuestas dentro del área de la educación formal.

Con el objetivo de poner en juego otras maneras de construir, transmitir y compartir el conocimiento, alternativas a las instancias exclusivamente intelectuales propias de la sociedad moderna occidental, es que me interesa realizar este intercambio mediante la modalidad de Taller.

La Capoeira Angola

La Capoeira es una expresión artístico - cultural de origen afro brasilero que se caracteriza por integrar varios géneros en uno: danza, música, lucha, dramatización y juego.

Se origina en el norte de Brasil, con los esclavos traídos de África, y desde el siglo

pasado se expande por varios continentes, invitándonos a conocer desde el lenguaje corporal, formas alternativas de relacionarnos con nosotros mismos y con nuestro entorno.¹⁰²

Por tratarse de una expresión de origen no occidental, no tiene la cualidad de ser “escénica”, es decir, no se plantea como una actividad en donde unos “hacen” y otros “miran”, sino que implica la participación de todos, la invitación a un espacio – tiempo distinto en donde todos interactúan: mientras algunos bailan, otros cantan o tocan un instrumento, con la posibilidad de rotar los roles.

Hacia los años 1930 en San Salvador de Bahía (Brasil) se definieron marcadamente dos estilos: Angola y Regional.

En la década del 60 estos estilos comenzaron a difundirse e insertarse en distintas partes del mundo, mediante procesos de apropiación y resignificación locales y característicos de cada contexto.

La expresión Coporal

La expresión corporal es una forma de danza que, bajo esa denominación, surge en los años 1950 en la Argentina.

Suele concebírsela como una “alternativa en danza”, ya que se diferencia de otras en tanto se trata de una propuesta habilitada para todo ser humano, independientemente de la edad o las capacidades físicas. A su vez, se enmarca en un paradigma holístico del cuerpo cuestionando, desde la experiencia, la dualidad cuerpo – mente, y apuntando a una danza que se construye a partir del desarrollo creativo de y entre las personas. Desde la técnica de la Expresión Corporal, todo ser humano está habilitado para bailar y puede hacerlo.

La integración de lenguajes

Tratándose de dos técnicas que se apoyan sobre el fenómeno de la improvisación y del juego, está abierta la posibilidad de ponerlas en diálogo, partiendo y resaltando estas dos dimensiones estructurantes.

A pesar de que en la Capoeira Angola existen patrones de movimiento preestablecidos, éstos suelen ser flexibles, y son los practicantes los que deciden

102 Existen distintas versiones acerca de su historia. Esta es una de las más difundidas.

cómo, cuándo y de qué manera efectuarlos, frecuentemente en el marco de situaciones lúdicas en donde la importancia del juego y la comunicación con los otros suele tener preponderancia frente al fenómeno estético que tiende a valorizar las habilidades biomecánicas.

La técnica de la expresión corporal, al partir de la improvisación y la sensopercepción, nos permite “llegar” a esos movimientos, respetando la diversidad de cuerpos y habilitando la dimensión subjetiva en cada uno de ellos.

De esta manera, al poner en diálogo ambos lenguajes, la idea es alcanzar una propuesta integradora en donde toda persona pueda participar.

El taller

El objetivo del taller es compartir con los participantes la modalidad de trabajo que vengo llevando a cabo dentro del área de la educación formal.

La estructura de la clase respetará esta modalidad y constará de una entrada en calor, un primer momento que enfatice las dimensiones lúdicas y creativas de la Capoeira Angola, un segundo momento que haga incapié en algunas cuestiones técnicas de movimiento (abordadas desde la expresión corporal) y un último espacio dedicado a la formación de la Roda, invitando a interpretar algunos cantos (muy fáciles de abordar) y a la integración de la música y el movimiento.

Luego, el espacio estipulado a la reflexión final, en donde se compartan las impresiones y diversas experiencias (tanto en el taller como por fuera de él) de los participantes.

Es importante resaltar que esta propuesta de taller está pensada para gente de todas las edades.

Recursos necesarios:

- Tiempo aproximado: 60 mins
- Espacio: relativamente amplio (la propuesta se puede acomodar al espacio que haya disponible)
- Equipo de música para CD o MP3
- Instrumentos (a cargo de la docente)

Construcción de una imagen. Paisajes del cuerpo

Carola Ruiz

Proyecto en Bruto

Escuela de Danzas Clásicas de La Plata - Escuela de Teatro de La Plata

Descripción de la propuesta:

Este taller parte de una visión del cuerpo en la que éste se encuentra en tensión entre su mundo interno, relacionado con las emociones, las sensaciones físicas, los afectos o los pensamientos, y el mundo externo, relacionado con la forma en la que ese cuerpo se manifiesta y se vincula con los distintos contextos sociales. Por otra parte, los estados emocionales por los que transitan los cuerpos, van dejando HUELLAS en su memoria. Es decir, que cada cuerpo va construyendo su propio mapa, un territorio con distintas zonas. De ésta forma, surge la noción de PAISAJES DEL CUERPO como un recorrido por los diversos estados emocionales vistos como paisajes, a partir de los cuales se irán generando climas o atmósferas, que se manifiestan en acciones físicas.

En base a éstos conceptos generales, la propuesta de trabajo será la de indagar las huellas que aparecen en el cuerpo y sus recorridos, tomando como disparador estímulos sugeridos por cuadros figurativos. A partir de los mismos los participantes se vincularán desde las sensaciones, el movimiento, la acción física y la palabra, habitando distintos estados. Los cuerpos cargados de huellas, de recuerdos, de estados emocionales, irán construyendo sus propios paisajes.



- **Taller Teórico- Práctico de Análisis performático: Miradas Incómodas**

Guillermo Pérez Raventós y Norma Ambrosini

Ejes de reflexión y discusión abordados:

El poder provocador de la performance- El conflicto y la evolución histórica de la mirada- ¿Cuál es el cuerpo que muestra?- Análisis de performances que cuestionan el rol de la mirada, del espectador, del cuerpo y de lo simbólico

Obras abordadas:

Santiago Sierra, Teresa Margolles, David Nebreda, La Pocha Nostra, Ana Mendieta, etc.

Descripción de actividades:

Análisis de videos registro de performances que se consideran puntos de inflexión o significativos respecto del punto de vista de la mirada, del espectador y del cuerpo.

Trabajo con cámara fotográfica digital de cada uno de los participantes y posible proyecto de performance escrita, bosquejada o realizada, grupal o individualmente

Cámaras digitales o telefonos celulares (se puede compartir o trabajar por grupo) para la realización de un trabajo

Acercas de los participantes: ninguna tarea necesita destreza física. Traer ropa cómoda si se prefiere trabajar desde lo corporal (es decisión propia)

PERFORMANCES, OBRAS, INSTALACIONES, VIDEOS, HIBRIDACIONES

Improvisación escénica: ¿Acechándonos en el no saber?

Colectivo NDR – Ningún Derecho Reservado

Marie Bardet (Paris 8-UBA)

Victoria D'hers (GESEC, IIGG-CONICET)

María Pía Rillo (IUNA)

Marina Tampini (IUNA)

Propuesta:

Nuestra propuesta para participar en ECART 2013 se enmarca en la opción 2, presentación de performance + discusión. El trabajo que deseamos compartir es una improvisación o composición en tiempo real, fruto de la exploración que como colectivo llevamos adelante hace más de un año para luego abrir el diálogo sobre lo visto y los ejes trabajados. Duración de la improvisación: 20 minutos aproximadamente.

El espacio escénico **no puede** ser un escenario tipo teatro a la italiana. Puede realizarse en una sala de conferencias con el público en semicírculo alrededor de los improvisadores. Nos interesa saber si es posible oscurecer el espacio y contar con iluminación de una luz cálida homogénea, aunque no se trata de un requisito indispensable. Necesitamos conocer las dimensiones del espacio escénico que debe tener un mínimo de 5 x 4m.

Ejes posibles de discusión: ¿Cuál es el interés de mirar/hacer improvisación escénica?; ¿En qué consiste la composición en tiempo real para las improvisadoras y para el público?

NDR (Ningún Derecho Reservado), colectivo de improvisación surge de la necesidad de generar un espacio de pensamiento/práctica en torno a la improvisación escénica. Con trayectorias diversas, en el año 2011 comenzamos a encontrar puntos de trabajo en común. Durante el año 2012 realizamos las Conversaciones sobre Improvisación, definido como *un espacio de diálogo y pensamiento entre pares*.

Convocadas por el interés por la improvisación en escena, nuestro primer paso fue ampliar el círculo de diálogo, creando un ámbito de resonancia entre improvisadores donde compartir experiencias, miradas e ideas sobre nuestro quehacer. A partir de escuchar lo que nos pasa en este campo, enriquecimos nuestras prácticas. Fueron varios encuentros para compartir interrogantes y modos de trabajar, empezando por conocer a colegas que trabajan en zonas comunes, a modo de trampolín hacia futuras colaboraciones. Desde el inicio, nos inquietó abordar a la vez la práctica (y) la reflexión, apostando a generar espacios de colaboración de los que hicimos un registro filmico.

Desde la segunda mitad del 2012, iniciamos la creación de nuestro espacio de práctica, explorando intereses individuales a través de la práctica colectiva. Podemos delinear algunas de las formas de trabajo que venimos llevando adelante, donde una pregunta guía sobre la improvisación ha sido *cuándo pasa “algo”, cuánto hay ya allí* de trabajo escénico en el presentarse en escena. Nuestra metodología de trabajo aborda la exploración de lo sensible, la emisión sonora (sonidos, palabras, frases) y modos de presentación de movimientos, gestos y desplazamientos.

Las preguntas que nos acechan/estimulan giran en torno a dos ejes:

Por una parte, qué relaciones establecemos, cotidianamente, entre el pensamiento y el movimiento. Como dijéramos, asumimos la aspiración a complejizar la práctica desde la reflexión, y sabemos a la vez que no *agotamos* una en la otra, ni reemplazamos una con otra.

Por otra parte, en definitiva, qué significa en improvisación que “pase algo”. Cuándo podemos decir que se produce algo, sumamente difícil de nombrar: ¿Poesía? ¿Imagen? ¿Escena? ¿Mundo-s?

La práctica tiene como punto de partida lo propio de cada una (cuerpo, sensibilidad particular, y tiempo/espacio en común) que trabaja para agudizar la sensibilidad en el tránsito mismo entre el sentir / hacer / hacerse ver / dejarse ver. Hacemos foco en este “estar siendo”, haciendo, *dejándose hacer* por lo que sucede en el espacio escénico, en un marco particular, un día particular.

En este recorrido hemos desarrollado distintos dispositivos. El afuera y el adentro de escena se conjuga constantemente, resultándonos de sumo interés la actividad que requiere cada uno de estos lugares y distintos modos de estar o pasar de uno a otro. Un modo posible de abrir el espacio escénico es desde bailar en solos, que consideramos

genera cierto ámbito de intimidad entre quienes estamos siendo espectadores y quien está construyendo la escena al mismo tiempo que es visto. Entendemos que es una entrada en calor del espacio, de la persona, del espectador. Y desde allí, se construye cada vez, un espacio común que puede resultar una invitación a improvisar con otro. Se busca abrir un tiempo de sensibilidad “ensanchada”, que habilite momentos que puedan transformarse en peldaños para un otro. ¿Qué resulta un peldaño en la improvisación? es una pregunta que surge una y otra vez en el trabajo de grupo mientras se transita el fino borde entre trabajar y dejarse hacer por la escena.

Todo sucede al unísono, y lo fascinante tal vez es este juego asumido por cada una de las partes, es estar en un punto que podría dejar de ser eso que es, en cualquier momento.

Aquí emerge fuertemente la pregunta por el *ser espectador*, qué implicancias y qué actividad está necesariamente desarrollando quien ve. Qué imaginarios se construyen, en ese mismo tiempo, de un lado y del otro de la escena, atravesados fuertemente uno por otro. Pero, ¿sigue siendo un lado y otro?

Algunas ideas para compartir

A partir del trabajo desarrollado, aparecen múltiples niveles analíticos que no vamos a agotar aquí. Pero conceptos centrales como composición, escritura, registro, y sentido, espectador, mirada, cuerpo “disponible”... atravesados por la crítica de la representación y de su concepto de forma, se evidencian como claves para profundizar.

En primer lugar, retomando la idea de qué significa que pase “algo”, por momentos podemos sospechar que se vincula a que –en el marco de una ficción asumida por los presentes-, alguien logre, trabajosamente (y paradójicamente), estar ahí. Sin artificios, dentro de un total artefacto. Sin “comentarismos” a la propia acción, sino a la zaga de la acción misma, ¿la composición surge de la relación entre quienes están en escena transformando lo escénico en una búsqueda de lo real como ficción?

En segundo lugar, en la idea de presentar una composición a alguien que mira, se produce una doble apuesta conjunta: nuestra sensación/percepción es composición y, a su vez, la mirada/percepción de quien ve, es composición/compone.

En esta escritura, necesariamente se pone en juego una coedición, en tiempo real. Es el encuentro entre esta doble percepción/composición que nos atrapa. Qué sentidos se

construyen conjuntamente, a partir de las líneas marcadas por el espacio-tiempo en común, donde hay ciertos roles que se mantienen, donde se permite que uno haga, busque, indague, se sensibilice, a la vez que otro es sensible para ver *algo*, se propone mirar, trabaja en su propia mirada. Y en estos planos superpuestos, un mismo cuerpo/persona, es uno y otro alternativamente.

¿Es esto ir de la Representación a la presentación? Buscamos presentarnos en una cierta simpleza, a la vez que sabemos de antemano que estar en escena nos transforma la sensibilidad, el ritmo cardíaco, la expectativa de cierto momento en cierto lugar...? Es una búsqueda de vernos en un encuentro? Es entrenar para encontrarse? ¿Y encontrarse con y en otros?

Trabajamos desde el sonido y la voz en solos, dúos o grupo hasta la composición libre. Y en cada encuentro, el espacio de intercambio y reflexión constituye un eje que nos permite profundizar en el hacer/crear. A su vez, en todo momento ponemos en primer plano el hecho de hacer con otro en relación a la mirada de un espectador (una de nosotras), que decide dejar de serlo para pasar a formar “la escena”, con todo lo que ello implica. Nuevamente, registramos todos los encuentros para tensionar los bordes de la problematización de lo escénico (o no escénico). En esta dinámica de construcción, se va constituyendo cierto código al mismo tiempo que se va delimitando un espacio común.

Algunas preguntas que nos mueven desde un comienzo se pueden resumir en: ¿Cómo dar cuenta de este fenómeno que desde hace tiempo ya recorre la historia de la danza hasta nuestros días casi como un fantasma, polimorfo, difícil de contornear, escurridizo, pero que deja rastros de su presencia aquí y allá? A su vez, volviendo al inicio, ¿en qué consiste la práctica de la improvisación en escena? ¿Cuáles son sus especificidades, desafíos y aperturas?

Sin aspirar a trazar fronteras entre prácticas y disciplinas, buscamos poner de relieve las categorías que estamos llevando a la práctica, y las que permanecen ausentes, e ir comprendiendo cómo al mismo tiempo, la práctica nos propone modos de hacer y de entender nuestro hacer que encarnamos en cada encuentro. Estas maneras de hacer, reflexionar, pensar (entendido como modo de hacer) necesariamente van redefiniendo la

práctica una y otra vez.





Imágenes de la improvisación escénica: ¿Acechándonos en el no saber? En el III ECART.
Fotografía: Juan Trentin

Un retazo de voz y cuerpo en escena

Las O. Grupo de estudio del cuerpo y la voz.

Clelia Romanutti, Cuca Becerra, Ines Cavanagh, Pilar Oddone, Constanza Estevan,
Violeta Carreira y Constanza Pellicci. Músico invitado Agustín Dominguez.

En el ultimo retazo un compañero dijo: “lo que acá ocurre es, inclasificable, indefinible, no lo encuentro en otra parte...”

¿Cómo sería nuestro *Retazo en La Plata*?

Consideramos que nuestra práctica de Retazos permite abrir esa trama en la que es posible experimentar uno de los ejes que se proponen para este encuentro; esto es, *la articulación entre la investigación y la creación de un modo performático*. Por este motivo proponemos intervenir un espacio de tránsito del encuentro (algún *entre* pasillos, galerías, butacas) para transitar con otros y darle un lugar a la experiencia de escucha de cuerpos y voces en escena, desde ese *entre* reflexión y experiencia.

Concretamente proponemos conformar espontáneamente una comunidad de escucha invitando, desde una trama de instantes singulares plurales, que se presentan, presencian y transforman, a la experiencia de voces cuerpo en escena.

Comenzaremos con la lectura del texto “Interludio: música muda” de Jean-luc Nancy con la estructura de solista y coro.

Luego se escucharán una serie de poemas sónicos, canciones y textos teatrales, hilvanados desde la lógica del retazo, esto es: dando lugar a los nuevos sentidos y transformaciones que aparecen cada vez que se conforma una nueva comunidad de escucha.

Proponemos como ejes de esta intervención las siguientes preguntas para poner en diálogo nuestras prácticas-reflexiones con otros.

¿Qué escuchamos *entre* tono y significado?

¿Cuáles son las condiciones de la escucha en la complejidad del paisaje/ambiente sonoro contemporáneo?

¿Percepción, sonido, poder?

¿Quién sabe lo que puede un cuerpo?



Las O grupo de estudio del cuerpo y la voz

Clelia Romanutti, Cuca Becerra, Ines Cavanagh, Pilar Oddone, Constanza Estevan, Violeta Carreira y Constanza Pellicci. Músico invitado Agustín Domínguez.

Venimos de la música, el teatro, la danza, la filosofía y la coordinación de grupos. Desde hace algunos años compartimos espacios de exploración, improvisación e investigación sobre la voz y el cuerpo coordinados por Clelia Romanutti. Nos nuclea el interés por articular el trabajo de la voz, el cuerpo y la escucha. Trabajamos con algunos principios de entrenamiento de la voz humana que se nutren de diferentes técnicas de trabajo corporal conciente y teatro de la voz “Roy Hart Theatre”.

Nos interesa la experiencia de la materialidad de un cuerpo sonoro, *“del lugar sonoro, un lugar a sí, un lugar como relación consigo, como el tener lugar de un sí mismo, un lugar vibrante como el diapasón de un sujeto o, mejor como un diapasón sujeto (¿el sujeto, un diapasón? ¿Cada sujeto un diapasón afinado de diferente manera? ¿Afinado de acuerdo consigo mismo, pero sin frecuencia conocida?)”*¹⁰³

Nos preguntamos por la relación tono-sentido-significado. En esta experiencia

103 Nancy, Jean-Luc. A la escucha, Amorrortu. Pág. 38

trabajamos con distintas dimensiones: la dimensión fónica como experiencia de sí, la perceptual referida a la escucha y la experiencia co-vibratoria, en relación al otro. En esta indagación entre el tono y el sentido, la palabra es un objeto de valor en su dimensión fónica y de significación, el *entre* voz y palabra.

Buscamos una voz emocionada, envolvente que se pliega, repliega y despliega en el cuerpo. Exploramos voces que traspasan los límites de la clasificación por registros. Una voz humana que admite y requiere la fisura, la ruptura, los sonidos naturales: bostezos, suspiros, rugidos, gritos, susurros, jadeos, el silencio. Al decir de Quignard, “los sonidos pilares de la experiencia humana podrían resumirse básicamente en cuatro: los sonidos del nacimiento, el coito, la voz animal y la expiración final”¹⁰⁴. Trabajamos en el *entre* de la palabra cantada y la palabra hablada encontrando el ritmo que estructura la experiencia.

En esta experiencia sonora nos acompañan e inspiran: Larosa, Spinoza, Nancy, Quignard, Kesselman, Roy Hart Thetare, Lispector, Derrida, Davini, Feldenkrais, Gerda Alexander, Barthes, Chion, Schafer, entre otros.

Nuestras prácticas compartidas

- “*Lunes otra vez*” nos encontramos semanalmente a explorar, desde técnicas corporales concientes, e improvisar con el cuerpo y la voz bajo la coordinación de Clelia Romanutti.

- *Entrenamiento vocal* individual para actores y cantantes, guiado por Clelia Romanutti.

- “*Grupo de estudio Las O*” nos reunimos con una frecuencia mensual para compartir lecturas de algunos teóricos referentes y escritos personales en los que articulamos los textos de referencia y nuestra propia experiencia artística y docente. Actualmente estamos en el proceso de escritura de textos que conformarán libro personal de la voz de cada integrante del grupo y a la par de este proceso, estamos trabajando en un proyecto de glosario poético de las palabras que nos acompañan en nuestras prácticas.

- “*Retazos y devores*” nos encontramos con una frecuencia estacional, en cada cambio de estación, a compartir procesos artísticos. Se muestra un fragmento o “retazo” de algo en proceso: canción, texto teatral, escrito filosófico-poético, pinturas, fotos, videos. En estos encuentros el cuerpo y la voz en escena son el foco de trabajo.

Los antecedentes del grupo

104 Quignard, Pascal. Ocurre que las orejas no tienen párpados.

Este es un grupo de formación e investigación por lo tanto aún no contamos con muchos registros de estos procesos. De todos modos contamos con un link en el que se pueden ver algunas imágenes del trabajo corporal y algunos antecedentes del proyecto de glosario. <http://dicionariodelcuerpo.blogspot.com.ar/>

También como grupo hemos realizado intervenciones de trabajo corporal y vocal en espacios públicos, aquí se puede ver un link con un fragmento de una intervención realizada en la terminal de ómnibus de córdoba en 2011. <http://www.youtube.com/watch?v=efsO-ElnwsY&feature=youtu.be>

Tanzt Tanzt

Video danza interactiva

Proyecto 032

Sinopsis reducida:

Una experiencia performatica y una historia contada desde el dialogo generado por la tecnologia entre movimientos, visuales y sonidos.

Sinopsis extendida:

Tanzt tanzt es un proyecto colectivo que surge a partir de los deseos de los autores de generar una performace en vivo en la que cada una de las disciplinas implicadas mantengan un dialogo unas con otras, siendo en este caso la la danza, la musica y la multimedia.

En este dialogo se cuenta la historia basada en el “camino del heroe” la cual cuenta como alguien comienza y recorre un camino hacia nuevos horizontes para finalmente volver a sus horigenes siendo una persona diferente.

El discurso esta compuesto por las distintas interpretaciones de la misma historia, desde y por cada uno de los artistas implicados, a travez de su soporte. Todo este dialogo es realizado en tiempo real, partiendo de la musica en vivo como director, dicha musica es interpretada por la bailarina y a partir de los movientos que ella realiza y la musica se generan los visuales, produciendo un ida y vuelta con la musica que a su vez vuelve a alimentar el dialogo.

Tecnicamente contamos con musica producida a travez de sintetizadores y fragmentos de musicas, que son volcados y reproducidos a traves de un programa de edicion en vivo. Las visuales son generadas en tiempo real a travez de codigo de computadora que es modificado a traves de distintos tipos de entrada como el audio y el video. En video contamos con los parametros obtenidos desde una camara de captura en 3D llamada kinect, de la cuales rescatamos la figura de la bailarina, la forma de los movientos y la distancia de ella con respecto a las proyecciones, a partir de ellos situamos parte de las animaciones generadas desde codigo.

Además de ello, la performance cuenta con visuales generadas desde un entorno en 3D que simula el espacio real donde se realiza la performance. De modo que los visuales en 3D que acompañan a los generados por código, puedan tener una condiciones de espacio y perspectivas similares a las que está acostumbrado el espectador de estas disciplinas. De esta manera se respetan los códigos del lenguaje propios del teatro y la danza, al no incluir cámaras y perspectivas que son propias del lenguaje del cine, cuestión que ocurre mucho cuando se incorporan pantallas en cualquier tipo de performance en vivo.

La danza cuenta con movimientos propios del jazz contemporáneo, y como se mencionaba anteriormente se realiza una interpretación de la historia original que se transmite al público a partir de los movimientos.

Ejes de reflexión:

La obra indaga sobre los alcances en la aplicación de la multimedia en la performance en vivo, y como esta puede convertirse en un elemento dentro de la performance al mismo nivel de la música o el Performer y no solo ser un acompañamiento visual.

También se exploran las posibilidades de construir un relato desde varios soportes que cuentan lo mismo con distintos lenguajes, pero que a su vez estos relatos se encuentran en un diálogo constante entre ellos mismos al ser parte de la misma obra.

Tanzt Tanzt. Video danza interactiva

Idea y producción: Proyecto 032

Coreografía e interpretación: Natalia Cappellotto

Música: Christian Delhey

Multimedia: Proyecto 032

Requerimientos Técnicos.

Los espacios brindados por la organización funcionan perfectamente para la realización de la performance. Se deberá considerar una mesa para colocar los computadores cerca del escenario y alimentación eléctrica para las mismas.

Por parte nuestra:

- Camara Kinect
- Computadora para visuales
- Computadora para sonido
- Pantalla del tamaño del escenario

Por parte de la organización. (a discutir)

- Proyector 3000 lúmenes o superior
- Calles de luces blanco calido.
- Sonido estereo de 500 watts RMS

Reseña biográfica:

Proyecto 032 es un “media lab” orientado al arte con nuevas tecnologías, el estudio se autodenomina como un espacio para la investigación y desarrollo de nuevas herramientas multimediales, con el objetivo de explorar y expandir los alcances de una disciplina que se encuentra en pleno crecimiento y que promete una ruptura en el diseño como lo conocemos.

El grupo se autodenomina como un colectivo de artistas y diseñadores que exploran las posibilidades multimediales dentro del arte, buscando constantemente nuevas maneras de interacción entre el espectador y la obra. Nuestro campo de acción incluye Animación, Cine, Instalaciones, Video juegos, Música, Vj, Dj, Performance, Nuevas Tecnologías, Diseño, etc. entremezclando estas diversas disciplinas en la búsqueda de nuevas y originales maneras de transmitir nuestro arte. El grupo surgió a mediados del 2007 con la intención de canalizar nuestra búsqueda de maneras innovadoras de comunicar.

Link del video de la performance:

<http://youtu.be/uwjICgXGvz8>



Presentación de Tanzt Tanzt en el III ECART. Fotografía: Juan Trentin

Imágenes de un solo grupal

Sinopsis:

El movimiento perpetuo, los límites del espacio y del esfuerzo físico, se pondrán en juego en este dispositivo de improvisación. Dejar que el cuerpo entre en acción y liberarlo para la creación. Un espacio sostenido grupalmente para la construcción de una danza individual.

Descripción:

Es un dispositivo de improvisación grupal donde cada intérprete construye en escena un solo.

A partir del trabajo de composición individual se **investigará sobre los límites del cuerpo expuesto a un gran desgaste físico: ¿Cómo continúa la danza cuando el cuerpo llega al límite del cansancio? ¿Qué estrategias aparecen en esa situación?** Y al mismo tiempo, cómo no perder la atención en lo que sucede grupalmente y al espacio construido.

El espacio se dispone de manera circular, es decir que el público rodea a los intérpretes. Estos tienen dos maneras de habitar el espacio: circulando en los bordes cercanos al público (espacio periférico) o dentro de ese espacio circular (espacio interno)

Las nueve intérpretes a través de corridas, saltos y otras acciones que mantengan un ritmo cardíaco alto, delimitan un espacio interno. Por decisión grupal, ese espacio empieza a habitarse. Nunca puede haber más de tres bailarines en el espacio interno. Es un trabajo en conjunto, donde las entradas y las salidas serán dispuestas entre todos, teniendo en cuenta que hay un deseo permanente por ocupar ese espacio, y sabiendo que la entrada de un nuevo bailarín hace inmediata la salida de otro. Es aquí, cuando el límite físico se percibe, donde las estrategias para ocupar el espacio y desplazar a los otros empiezan a transformarse.

Cada uno de los intérpretes seleccionará, en los primeros minutos de la performance, cuatro disparadores de movimiento que le surjan de la propia observación grupal. Estos cuatro disparadores responden a una imagen, una palabra, un sonido y una

acción o gesto cotidiano. A partir de allí irán construyendo cuatro movibilidades o universos de movimiento independientes entre sí, que respondan a cada uno de estos cuatro elementos. De esta manera cada bailarín irá componiendo un pequeño solo a partir de la unión de los cuatro universos de movimiento. Por ejemplo: se construyen cuatro movibilidades que pueden relacionarse de diversas maneras: segmento 1(sonido) + segmento 2(acción)+segmento 3(imagen)+Segmento 3(la palabra) +1+1+2+4+2+4+1+3+1+1+1...

Es preciso aclarar que **sólo dentro del espacio escénico los intérpretes tienen la posibilidad de realizar pausas y detenciones completas**

Entonces, quienes ocupan el espacio interno improvisan a partir de los cuatro disparadores, mientras los demás se mantienen en movimiento en la periferia del espacio.

Cuando alguno de los intérpretes lo decida, y haya completado el proceso de composición de los 4 universos de movimiento entrará al espacio para realizarlo en repetición. Esto será la marca para que los otros ocho bailarines entren al espacio, habiendo o no terminado su proceso creativo.

Una vez que el grupo perciba que todos entraron al espacio, irán construyendo un movimiento en conjunto, casi como una copia instantánea, donde se intentará lograr un unísono y finalmente un final grupal.

Las siguientes son pautas de movimiento para el despliegue de los cuatro disparadores.

- Tipos de Movimiento 1: expandido-con proyección/ Al nivel del cuerpo/Interno
- Tipo de Movimiento 2/ Uso del Espacio 2: Plano-frontal/tridimensional/sagital/transversal
- Uso del Espacio 1: del máximo de intensidad al mínimo/ o tomar uno o varios movimientos de otro y hacer el reverso/ tomar un movimiento ajeno para captar la esencia/la cadencia/ de mínimo a máximo de intensidad o velocidad/
- Uso del Tiempo: suspendido / ir por detrás o por delante de la música/Fuera del tiempo.

Estas pautas pueden interrelacionarse y cruzarse, permitiendo la coexistencia entre ellas.

Requerimientos técnicos:

- **Espacio circular:** dispuesto con cuatro pasillos para permitir el acceso al espacio escénico.
- **Iluminación:** se requiere una luz blanca con difusor que pueda bañar todo el espacio. Y dos aparatos con tonalidades cálidas en ubicación cenital para iluminar el espacio escénico.
- **Sonido:** Dos parlantes. Cuatro Salidas y consola de sonido. Dos micrófonos.



Ficha Artística

Idea y Dirección: Ana Borré

Asistencia de Dirección: Morena Pozo

Bailarines: Laura Buschiazzo, Macarena Cambre, Julieta Castro, Constanza Copello, Celeste Cosentino, Mercedes Osswald, Morena Pozo, Luciana Seregni, Paola Yaconis, Maria José Bretti López

Diseño sonoro e interpretación musical en vivo: Ramiro Mansilla Pons

Duración: 20 minutos

Mi otra posibilidad. Duo de improvisación

Lucía Toker
Inés Maas

Potencia para que algo exista o suceda

Este proyecto nace con la intención de investigar el duo en si mismo, osea, qué lo hace duo, qué diálogos se generan, qué situaciones, cuál es su esencia, qué posibles caracteres o representaciones de los vínculos humanos aparecen, etc. Utilizamos el devenir incierto de la improvisación y los efectos de mínimos cambios en el entorno para mantener viva, despierta e infinita la experiencia. Tomamos la performance como centro de comunicación, buscamos al improvisar no perder el carácter humano, sensible, activo y permeable, uno de los objetivos mas importantes a transmitir. Es vital para este duo, la experimentación en diversos espacios completamente diferentes, con publicos diferentes, música diferente, luces, clima, en fin, estímulos diferentes, los cuales enriquecen el trabajo y la experiencia performativa realcionada íntimamente con el espectador, del cual buscamos no separarnos, si no, tomarlo también como creador de una situación única e irrepetible.

Investigamos la relación entre dos individuos tanto en el plano físico, el cual uno puede visualizar y experimentar, como en un plano adimensional, ilimitado y atemporal, en donde lo uno se vuelve en verdad, el todo. Usamos el concepto de dualidad, no como un principio que diferencia esencialmente o devela la oposición, si no, todo lo contrario, nos situamos del lado opuesto de este concepto, preguntándonos qué nos diferencia, partiendo de que podríamos ser lo mismo, abriendo una dimensión a la cual se accede con la imaginación. Llegamos a preguntas metafísicas, que van mas allá de la naturaleza, de lo material.

Quién es el otro que no soy yo? Y si somos lo mismo viviendo situaciones diferentes?

Hasta dónde el límite de la diferencia? Y si todos somos diferentes posibilidades de lo mismo? Dónde se hacen visibles los límites, dónde se tocan y donde desaparecen? Es el otro lo que yo no puedo ser?

Posibles respuestas y pautas que lideran la creación en tiempo real:

El espacio como la posibilidad de ser, de dibujar, de dudar, de caer, encarnar, encontrar y econtrarse.

La materia como potencia, como posibilidad de existir y crear.

El otro, como la potenciación de uno mismo, como otra posibilidad de uno mismo.

El otro como una división, como un eco, como revelador de lo oculto en uno, como una alimentación infinita.

El otro trae al presente el carácter humano, sensible, el deseo de unión, de complementación, de diferenciación, de igualdad.

Cómo es la individualidad en relación al otro, cuánto me pierdo en el otro, cuánto me recupero en el otro.

En el dúo, se devela el solo, en el momento en el que se elige ser otro.

En la contrariedad, en la contraposición, en las diferencias, se devela lo único.

Lo doble como la potenciación de lo mismo, como una repercusión inevitable. Lo doble pone en evidencia lo único y a su vez lo presente en todos, lo que nos habita a todos.

Ficha Técnica:

Título: Mi otra posibilidad

Duración: 15 min

Performance: Ines Maas y Lucía Toker

Musica: Nine Inch Nails (anterior utilizada, sujeto a modificaciones)

Idea y dirección: Lucía Toker

Requerimientos Técnicos:

Equipo de audio

Espacio para performance:

Patio central del Centro Cultural Islas Malvinas

Links videos:

Funcion en ciclo 1,2,3 DANZA. Espacio Zafra:

<http://www.youtube.com/watch?v=Atyux34OpPU>

12,4 m

Brazo de Mujer:

Mónica Menacho, León Villar, Victoria Caliente.

Universidad Nacional de La Plata.

Breve descripción de la propuesta

En ocasión del *III Encuentro Platense de Investigadores sobre Cuerpo en las Artes Escénicas y Performáticas*, el grupo *Brazo de mujer* propone una doble modalidad de participación: la realización de la performance *12,4m.* y la posterior realización de un taller teórico-práctico abierto a todos los participantes del encuentro que estuvieran interesados en reflexionar y explorar físicamente en algunas de las particularidades del proceso creativo de la performance mencionada.

Las dos modalidades de participación estarán a cargo de la totalidad de los integrantes del grupo *Brazo de mujer*.

Performance:

Proponemos la realización de la performance *12,4m.* bajo la modalidad de función en espacio escénico cerrado.

Requerimientos espaciales y técnicos:

- El espacio escénico deberá ser cerrado, plano, y brindar la posibilidad de un total blackout de sala.
- La performance prevé la movilidad de las sillas de la sala y la circulación del público dentro y durante la función, por esa razón se solicita que el espacio escénico no cuente con butacas fijas o que, al menos, algunas de éstas puedan moverse.
- A excepción de lo anteriormente dicho, esta performance no precisa de planta adicional de luces ni de sonido.

Ficha técnica

Grupo: Brazo de mujer

Obra: 12,4m.

Duración: 30 minutos.

Director: Brazo de mujer

Intérpretes: León Villar, Mónica Menacho, Victoria Calvente.

Sinopsis

Antes de yo-tú. No hay asco. No hay amor. In the woods the animals are moving. In my dreams you are talking to me. The lights are going down, slowly. I owe you. You owe me. Intercambiamos todo. Todo es todo.

Link a vimeo

<https://vimeo.com/59535521> Contraseña: brazodemujer

Voluntad de escansión.¹⁰⁵Casandra en el oído

Constanza Pellici – Universidad Nacional de Córdoba

Laberintos del sentido
desequilibrado
Centrado en el oído de una voz lejana
A escuchas del sonido,
sentido
se abre un espacio de tiempo,
en eco
el ambiente de una voz en performance.

Algunas notas del proceso...

Esta performance se inicia como el resultado de una oficina residencia realizada en la compañía Taanteatro, Sao Paulo, Brasil en febrero de 2013. Al trabajar sobre algunos conceptos y prácticas desarrolladas por dicha compañía¹⁰⁶ -*presencia escénica, tensión-intratensión, mitología (trans)personal, pentamusculatura, ecorporalidad, mandala de energía corporal*- aparece la inquietud y el deseo de incorporarlas en una investigación performática acerca de mi mitología personal, su deconstrucción y transpersonalización, en la que busco articular elementos de la formación musical, corporal y filosófica previa, con las herramientas teórico-creativas que propone el Taanteatro.

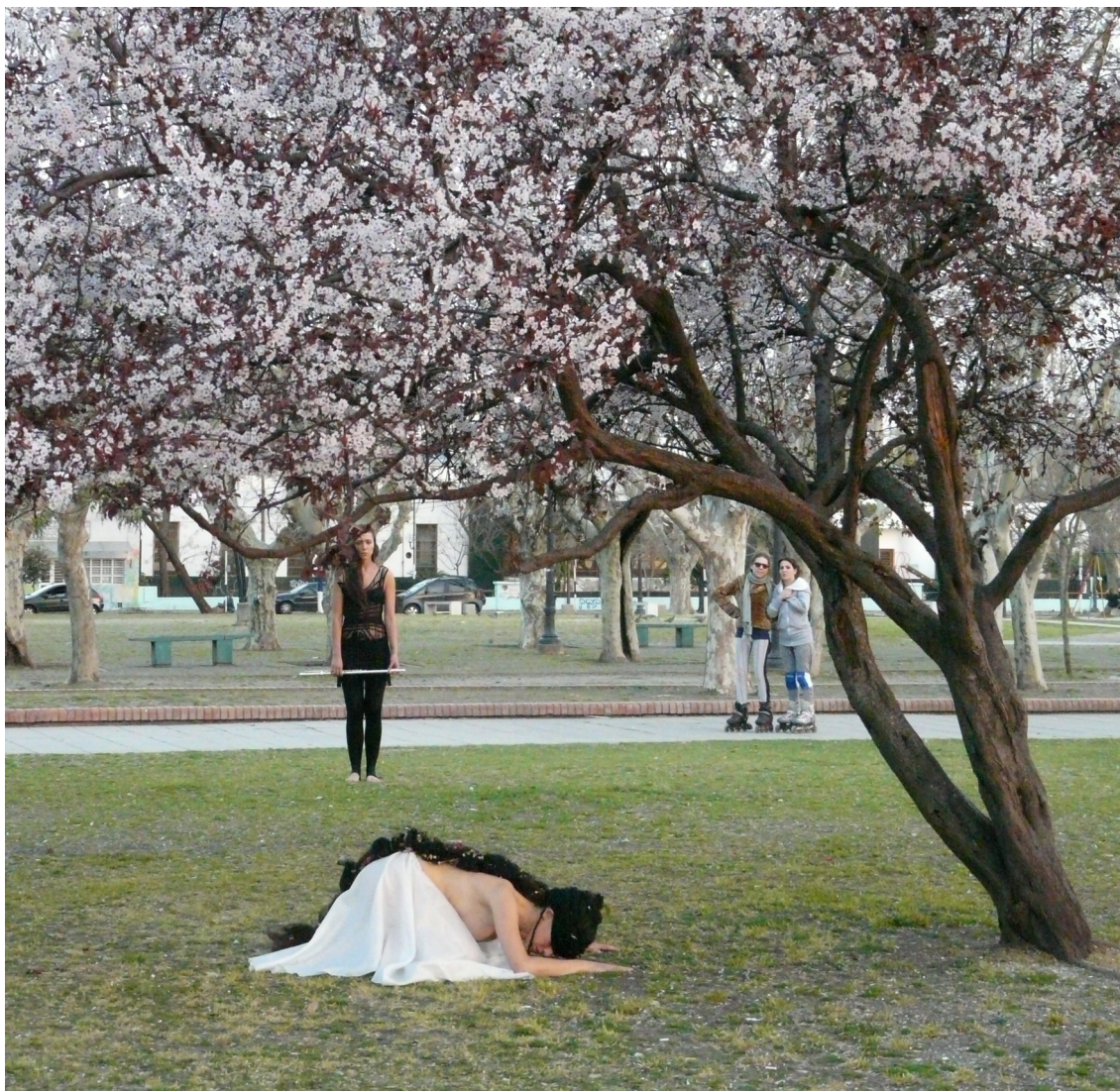
El trabajo creativo a partir de la deconstrucción de una mitología (trans) personal¹⁰⁷ es un modo de investigar *sobre el cuerpo y la subjetividad en las artes escénicas y performáticas*.

105 Título inspirado en el texto de Anibal Piñeiro, Necesidad de las ranas en Prosas breves y vanas (1938)

106 Ver Baiocchi, Pannek. Taanteatro, Teatro coreográfico de tensiones. Ed, El apuntador, UNC.

107 Op cit. “El relevamiento de la mitología personal es un trabajo de concientización y exteriorización de contenidos psicofísicos, biográficos y simbólicos que determinan la autoimagen del performer, su comportamiento escénico y social (...) La explicitación de esos contenidos de manera escrita, gráfica o en forma de acción corporal y vocal, son modos sucesivos de interpretación, transformación y recreación de la mitología personal. El contacto con el público y el ambiente en que la performance se realiza de hecho contribuyen a la reinención continua de la performance y de su diálogo con el colectivo (...) La mitología (trans)personal configuraría un tipo de subpartitura como una base de consistencia o todo aquello en lo que se sostiene la performance, incluyendo: el conjunto de elementos relacionados a la vida personal del performer y los relacionados a las competencias técnicas y artísticas que lo sustentan.

En este trabajo también se propone *explorar y reflexionar sobre corporalidad en el trabajo vocal*, pensando como experiencias indisolubles sonido- movimiento- ambiente. De modo que, considero que es pertinente articular esta performance con los ejes temáticos propuestos para este encuentro.



Fotografía de la performance en el marco del III ECART

El punto de partida

En la primera aproximación a la mitología personal, aparece la figura del laberinto en un doble sentido; por un lado como espacio exterior en la multiplicidad de estímulos y caminos posibles en mi formación personal (música-filosofía-exploración corporal conciente). Por otro, como figura de la experiencia interior; los laberintos del propio cuerpo, el laberinto del oído, el laberinto de la pelvis y todos sus puntos de apoyo, un

laberinto en cada órgano y en los distintos circuitos de un cuerpo. Los laberintos de nuestras propias construcciones subjetivas. Allí cada centro que cae en el foco de atención, abre multiplicidad de caminos.

Enigma, riesgo, peligro han sido asociados tradicionalmente a la figura del laberinto. Como dice Homero: “Un lugar para la danza, semejante al que Dédalo inventó y construyó, para Ariadna, la de cabellos hermosos”. ¿Qué danza? ¿Qué sonidos? y ¿qué preguntas podrán tener lugar en el laberinto? Al parecer se trata de un acontecimiento ritual de luces y sombras, de vida y de muerte, un trayecto de transformación.

Hay en Borges una metáfora insistente: el laberinto como “red de piedra”. Se nos dice que en esa red “se perdieron generaciones” y también que “ni Zeus podrá destejerla”¹⁰⁸. Por eso puede decir Platón en el Eutidemo: “Arrojados dentro de un laberinto” en alusión a cierta condición radical del filosofar.

En efecto, el laberinto, creación humana cercana a la belleza y a la razón apolínea que muestra su forma geométrica es, así mismo, el lugar en el que acecha Dionisos en la forma del minotauro. También es el lugar de lo femenino, de la *mujer-diosa, mujer-animal, mujer-otro ser* que pone el hilo en la mano de Teseo, el hilo para “destejer las redes de piedra”. Es decir, el laberinto es el lugar de “lo otro”. De otra temporalidad, es el hábitat de los hijos de Cronos, el espacio en el que algo puede acontecer: el amor, la muerte o el valor para conjurar una maldición, para destejer la red de piedra en la que se está atrapado. Como dice Borges, aún cuando no sabemos si “nos rodea un laberinto, un secreto cosmos, o un caos azaroso” nuestro hermoso deber es imaginar que “hay un laberinto y un hilo; acaso lo encontramos y lo perdemos en un acto de fe, en una cadencia, en el sueño, en las palabras”.¹⁰⁹ Hay un laberinto en los primeros pasos de peso, en los primeros pasos en la danza, en la sensación del propio cuerpo. Hay un laberinto también en el lenguaje, en su relación con el sonido, sentidos polirradiados hacia cualquier parte si prestamos oídos al eco que viene por detrás del lenguaje. El laberinto de la filosofía -infinita cadencia de pensamientos envolventes, elocuentes, persistentes.

Entonces, el lugar: un laberinto incierto, desconocido, amenazante. Un desafío. Así mismo, aparecen en esta mitología incorporada, los hilos, Ariadna, el minotauro, el toromariposa, seres de energías y humores diferentes, que servirán de inspiración y

108 Borges, “El laberinto” y “La casa de Asterión”

109 Op. Cit.

compañía en este recorrido por el laberinto personal. Este ser híbrido, *animalhumano*, se encuentra en un espacio trabado, cercado, quizá, su propio cuerpo. Una diagonal, una salida, invita a la fuga, a la transformación, a lo abierto. Arriba, en lo alto se ve un rayo de sol, al frente la caricia del viento en la piel; se van cayendo los velos, capa tras capa, se va develando otra figura que aparece en este ambiente, se abre un camino para Casandra.

Si el laberinto ha sido símbolo de opresión, encierro, soledad y exclusión -del ingenio apolíneo que resguarda y protege a la humanidad de las fuerzas dionisiacas- quizá Casandra también debería haber estado atrapada allí. O por lo menos los ecos de su voz.

La historia cuenta que Apolo enamorado de Casandra le otorga el don de la intuición adivinatoria, de la profecía, a cambio de obtener su amor. Casandra recibe el don pero rechaza a Apolo, ella es libre; su libertad supone el descrédito, el saber que no será escuchada. A partir de entonces Apolo decide que nadie creerá en su voz, Casandra nos habla de los “saberes y lenguajes otros (...) convoca el enorme potencial heurístico de los mitos, modelos de alta condensación informativa, permitiéndonos pensar otras lógicas, otras racionalidades, otra sensibilidad”¹¹⁰. Ya nadie presta oídos ni obedece a su voz, a pesar de ello la sacerdotisa continúa cantando sus verdades en el solitario tono de la locura. Casandra persiste -como la mariposa a pesar de encontrarse cercada por detrás de un vidrio¹¹¹- en su intento por salir al exterior, aunque quizá muera en el intento.

Ana Levstein hace una lectura sobre el mito de Casandra que ha sido muy inspiradora y de fuerte resonancia en este trabajo, a continuación algunas citas,

“El lenguaje de la poesía (verbal o no verbal) pone en jaque la racionalidad del lenguaje aceptado, normalizado. Muestra la falta de garantía, constitutiva de toda producción de sentido, la contingencia de cualquier orden simbólico que relacione mundos y signos” (...) “El lenguaje musical lleva a la exasperación esa falta de garantía. En la falta, reside su potencialidad máxima. (...) Somos arrastrados por afectos donde todo es puesto en fuga, fuera de control”. “La música acoge la no-ficcionalidad, la no-representabilidad de la tragedia, la performatividad del pensamiento del afuera”.

“Casandra la hospitalaria, la membrana permeable a lo extraño, lo oscuro, lo temible. Ella anticipa en sus profecías el inconciente, el sueño, el azar, el automatismo

110 Levstein Ana, “Casandra: notas sobre la música y los límites del lenguaje verbal”

111 Imagen inspirada en las imágenes poéticas utilizadas por Ka....

maquínico con su doble vínculo oscuro y luminoso. Casandra alberga en su cuerpo y en su voz aquello que nadie quiere escuchar haciendo de su cuerpo una ecología subjetiva donde prevalece el afuera sobre el adentro, la alteridad sobre la subjetividad, los otros sobre el yo, lo ajeno sobre lo propio.”

¿Cómo es una danza-trayecto en un laberinto? ¿Cómo es la voz de Casandra? ¿Es posible prestar oídos a lo *otro* en la voz? ¿Dónde resuena ese sonido? ¿Cómo nos afecta? ¿Cuál es el tiempo de la escucha de lo *otro*, del *otro* ritmo, del *otro* tiempo? ¿Cuál es el ritmo propio de la poesía, de la emoción, de la intuición? ¿Qué hay de todo esto la construcción de una ecología subjetiva?

Ya sin poder y sin saber a Casandra sólo le queda la suerte, la voluntad de suerte para habitar el otro tiempo de la poesía, la música y el movimiento; un mundo que somos capaces de crear, de escuchar en resonancia desde el afecto y quizá, el temblor. Este mundo aparece en esas fallas leves que dan un lugar a esa improbable pero cierta neutralidad de una evidente voluntad de escansión. Voluntad poética, voluntad de modificar el tiempo de la percepción, voluntad de lucidez en la sensibilidad y en la entrega a la experiencia del no-saber, del temblor que puede hacer estremecer las verdades, los lugares comunes del poder y del saber¹¹².

Detalles técnicos

Esta performance ha sido pensada para ser presentada en un espacio abierto porque la interacción con el ambiente es un elemento fundamental. El trabajo parte de una idea de cuerpo ampliado, permeable que configura una danza y su música a partir del trabajo de transformación que ocurre en la interacción con el ambiente. De todos modos puede adaptarse a diferentes espacios.

El eje de discusión que se propone: Cuerpo, voz y ambiente en performance

Espacio tentativo: algún sector de la plaza que rodea al centro cultural

Duración: 15 minutos

Requerimientos técnicos: no requiere sonido ni iluminación artificial. Sería importante programarlo por la tarde y contar con luz del sol.

112 Cf. Derrida ¿Cómo no temblar?

De remate.

Jimena Garrido.

Instituto de Humanidades. UNC-Conicet.

Sinopsis.

El día x a las x horas la señora Patricia Ynoplebeya rematará objetos de alto valor personal y artístico. Quienes estén interesades en adquirir alguno de estos tesoritos deberá conectarse en la llamada de Skype que ella abrirá para la ocasión en el día y hora indicados. Ella dirigirá el remate desde la isla de ninini donde reside últimamente. La lista provisoria que ha entregado para publicar la susodicha es la siguiente:

Una pollera que le trajeron los padres de regalo la cual nunca le entró. Una carta que le escribió alguien que la amó, al menos eso le dijo. (En fotocopia u original, aún no está decidido, la elección modificará el precio base). El disco original del coro de la escuela con todas las canciones patrias, en el cual participaba. Grabado en el estudio de la Mona Giménez. Un pelo de su infancia que su madre dice haber guardado. La hoja del diario íntimo donde cuenta su primera vez. Una muela de juicio extraída de su boca por las manos del Dr Zank quien confesó amar el olor de los hospitales de enfermos crónicos. Algunas cosas sorpresas.

Los precios, formas de pago y entrega se resolverán en cada operación.



Fotografía de la realización de la performance en el III ECART

Espacio: cerrado

Duración de la acción: 30 minutos

Requerimientos técnicos: Enchufe, computadora con micrófono, cámara y parlantes, y el programa Skype, acceso a internet.

Líneas de reflexión que abre la performance: ¿Cuándo un objeto se vuelve artístico? ¿Cómo afectan las nuevas tecnologías en los procesos de creación escénicas? ¿Cuáles son los cruces y continuidades entre verdades y ficciones en el arte y la vida social? ¿Cuándo una acción se vuelve efectiva? ¿Cuáles son las potencialidades y riesgos de una acción abierta? ¿Qué realidades tejemos en nuestros intercambios? ¿Cuáles son las reglas de nuestras ferias? ¿Cómo podemos alterar las nociones representacionales de nuestra economía?

Proyecto even(t)

Mauro Cacciatore
Taller de Danza Contemporánea del Teatro San Martín,
Ciudad Autónoma de Buenos Aires;
Universidad Nacional de San Martín.

Sinopsis

"Leí a Einstein por pura casualidad. Cuando dice que no hay puntos fijos en el espacio, pensé: esto es perfecto, es lo que yo considero para el espacio escénico. No hay puntos fijos, donde estás puede ser un centro y esto, por supuesto, es un pensamiento budista... Esto me pareció maravilloso y ampliador. No hay pensamiento involucrado en mi coreografía... yo no trabajo a través de imágenes o ideas. Yo trabajo a través del cuerpo... cuando yo bailo significa simplemente eso que estoy haciendo: bailar. Dado que el bailarín trabaja con su cuerpo, el más fuerte y al mismo tiempo el más frágil de los instrumentos, la necesidad de organizar y entender la manera en que se mueve es urgente y necesaria. La técnica de danza es la disciplina de las propias energías a través de la acción física en función de liberar esa energía en el instante deseado".

Merce Cunningham.



Proyecto Even(T) consiste en una experiencia colectiva de aprendizaje experimental, para la investigación, re-elaboración y performance de los fundamentos de la técnica desarrollada por Merce Cunningham (1919 - 2009)

El objetivo es transmitir de manera experiencial (es decir, en vivo, desde la experiencia de un individuo capacitado a otro que no haya tenido la experiencia) la divulgación del material técnico, filosófico y estético desarrollado por Cunningham dentro de esta nueva generación de bailarines a la que pertenezco, pudiendo los destinatarios del proyecto transitar el proceso de aprendizaje y puesta en escena de una obra según las ideas y acciones elaboradas por Merce Cunningham respecto del concepto de obra.

Con una carrera artística caracterizada por su innovación constante, Cunningham expandió las fronteras no solo de la danza, sino también de las artes contemporáneas visuales y performáticas. Sus colaboraciones con innovadores artísticos de cada disciplina creativa (John Cage, Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Meredith Monk, por solo nombrar algunos) han producido un incomparable cuerpo de danza, música y arte visual americano.

En los años cincuenta hay un desfase entre las prácticas vanguardistas de la pintura, la música o la literatura y las de la danza moderna. Ésta todavía no ha cuestionado su

práctica escénica, se respeta una cierta narrativa y el espacio sigue utilizando la perspectiva del teatro a la italiana. La Merce Cunningham Dance Company (MCDC) ha tenido una importante repercusión en el arte de vanguardia de Estados Unidos desde su creación en 1953. Guiada por la manera radical de concebir el espacio, el tiempo y la tecnología de Merce Cunningham, la compañía ha forjado un estilo único que refleja la técnica de Cunningham y que muestra las posibilidades casi infinitas del movimiento humano. Durante más de cincuenta años, las colaboraciones de la MCDC con artistas innovadores de todas las disciplinas han redefinido la manera de experimentar las artes visuales y del espectáculo de las audiencias.

Cunningham ideó los Events (Eventos) en 1964 como una manera de presentar su trabajo fuera del espacio escénico tradicional. La peculiaridad de este programa es que se compone de diferentes secciones de patrones coreográficos preparados con antelación según una metodología que los ordena por azar que nunca se repiten exactamente. Las coreografías están concebidas especialmente para cada representación en función del espacio y de los artistas - plásticos, músicos, iluminador, etc - que intervienen de manera colaborativa con la totalidad de la obra a modo de instalación.

Esta combinación de patrones coreográficos se realiza a priori. Normalmente los bailarines no escuchan la música ni conocen las características de las otras áreas colaborativas que formarán parte hasta el mismo día de la función. El azar se convierte en un elemento presente en todas las coreografías de Cunningham, destruyendo desde un punto de vista filosófico, la imagen del artista inspirado y la obra de arte como expresión del individuo.

De todas sus colaboraciones, el trabajo de Cunningham con John Cage, ha tenido la mayor influencia en su práctica. Juntos propusieron un número de radicales innovaciones. La más famosa y controversial de estas consiste en la relación entre la danza y la música, de la cual concluyeron que pueden coexistir en el mismo tiempo y espacio, sin depender una de la otra, por lo cual pueden ser creadas independientemente. A su vez, los dos han utilizado con frecuencia procedimientos de azar, abandonando no solo las formas musicales, sino también la narrativa y otros elementos convencionales de la composición de danza, tales como causa y efecto, y clímax y anticlímax. Incursionó también en el cine y el video como colaborador y co-productor del cineasta Charles Atlas y Elliot Caplan.

Sin duda, Merce Cunningham es la figura que mejor representa la ruptura de la danza con la tradición.



Ficha Técnica

Bailarines: Magalí Brey; Sabrina Cencic; Sofía Crespo; Kevin Litvin; Candela Rodríguez; Andres Rosso; Liza Rule Larrea; Bernardo Villafañe Doric.

Diseño sonoro: Santiago Perez

Diseño de vestuario: Melisa Guerrero

Diseño de iluminación: Victor Campillay

Diseño Gráfico: Germán Farias

Dirección general: Mauro Sebastián Cacciatore

Duración: 30 min.

Necesidades técnicas:

- proyector in focus work big o similar

- sistema de audio

Requerimientos espaciales:

La obra puede realizarse tanto en un espacio escénico convencional como en espacios alternativos (preferentemente) siempre y cuando la superficie no ponga en riesgo la salud de los bailarines (pisos asfaltados o cerámicos)

Relato de acción

Martín Gil
Colectivo Incandescénico



Sinopsis

Puesta en funcionamiento de tres cuerpos, tres personas, Gabi, Mica y Lila, que se mueven en relación a pautas pre establecidas dentro de un circuito o mapa espacial, enmarcado por un dispositivo que las ilumina según sus necesidades.

Cada una de ellas ya posee un discurso, un mapa corporal, una historia personal, que al relacionarse en el mismo tiempo y espacio generan nuevas situaciones, texturas físicas y sonoras que deambulan a través del relato momentáneo de lo que hicieron, lo que están haciendo, más aquello que les gusta hacer.

Relato de acción

Grupo: Colectivo Incandescénico

En Escena: Micaela Moreno - Gabriela Paolillo – Lila Acuña

Asistente de Dirección: Verónica Barrionuevo

Idea y realización de luces: Emilio Días Abregu

Idea y Dirección: Martín Gil

¿Qué hacemos?

Dentro del grupo independiente de investigación “Colectivo Incandescénico” tenemos preguntas, un interrogante en común y constante “¿Qué, cómo y para que un cuerpo en escena?”. En esta ocasión hacemos un tratamiento a esas preguntas a través de la danza, arte escénico que tiene como soporte al CUERPO; en este grupo de investigación hacemos de él un objeto de estudio pensando en la composición de un trabajo escénico, lo que dio como resultado a “Relato de Acción”.

¿Cómo trabajamos?

Un cuerpo que se pone en movimiento en un espacio: ¿Bajo qué parámetros, ideas, o pautas se mueve este cuerpo? ¿Cómo construir un relato de acción, una trayectoria dramática, una construcción escénica, que inicie o tenga anclaje en este modo de mover y estar de este cuerpo en el espacio? E aquí mi interés principal, como encontrar material kinético guiando a un intérprete para llegar a una fuente potable de información, sin la necesidad de imponer un material externo a él y al momento creativo.

¿Cómo encontramos el material de trabajo?

Para trabajar, investigar y encontrar un material que nos conduzca hacia un proceso de construcción de obra, nos instalamos en un punto de observación “¿Cómo encontrar la pureza de un movimiento?”. Si pensamos en el movimiento como acción concreta y directa; sin ningún tipo de estilización o representación de éste; teniendo en cuenta todas sus cualidades como peso, dinámica, espacialidad y tiempo; siendo conscientes de la cantidad de masa corporal que se pone en funcionamiento para llevar a cabo el mismo; deberíamos hallar lo más cercano al núcleo puro de cada movimiento con todas sus cualidades. Una vez encontrado el estado, código o lenguaje de movimiento: ¿Cómo generar situaciones o mecanismos de relación entre los cuerpos sin perder la pureza encontrada en cada uno de los movimientos? Buscando el modo de dar protagonismo a es-

tas situaciones dejando en un tercer plano al sujeto, intentando evitar que éste afecte previamente al movimiento; Otorgándole de esta manera lugar al espectador como receptor activo, interpretando su propia lógica de sentido dentro de lo que observa, escucha y siente.

La obra.

La investigación que dio como resultado a “Relato de Acción”, obra que se desempeña a través de 9 situaciones, cada una de ellas detalladamente pautadas, ejecutadas por tres intérpretes que improvisan y componen en el mismo tiempo y espacio, interfiriendo paulatinamente una en la acción de otra, generando un todo que cobra diversos sentidos y se compacta potenciando el relato y la acción momentánea de lo que sucede.

Martín Gil

Sobre la marcha

Por Cecilia Molina para Segunda Cuadernos de Danza

(Texto sobre presentación de la obra en RECALCULANDO. Ciclo de Delirios Escénicos)

“(…) Cerrando el programa, *Relato de acción*, de Martín Gil. Improvisan Gabriela Paolillo, Micaela Moreno y Rocío Gonzalvez. El trazado del itinerario de la improvisación es riguroso y demanda mucha atención por parte de las performers. Nada se oculta al público. El tema (o la pauta) y sus variantes se presentan, se desarrollan, derivan, reaparecen. Se despliega una cierta previsibilidad pero ahí está el juego: éste conocimiento que se produce permite la sorpresa, el disfrute de una salida imprevista, de un accidente, de mínimos gestos de complicidad, de un cambio de tiempo, de un detalle intencional o no.

Preguntarse, pensar, accionar, recalcular. Compartir las preguntas. Nada queda igual si hay conocimiento”

Texto completo: <http://www.cuadernosdedanza.com.ar/encartel/usuario/15>

Raider Técnico

Espacio escénico: La obra se puede emplazar en una sala tradicional a la italiana como también en salas no convencionales. Esta obra no es apta para espacios abiertos y /o al aire libre.

Escenario: Mínimo 7x7 metros cuadrados.

Luces: instalación de un dispositivo de iluminación propio (el grupo se hace cargo del montaje)

Tiempo de montaje:

- Armado de dispositivo entre 30 o 60 minutos (se puede ajustar a las necesidades de la sala y el festival).

Tiempo de desmontaje: 30 minutos aprox.

Duración de la obra: 30 minutos.

Cantidad de integrantes: 3 interpretes, 1 técnico, 1 asistente general, 1 director.

Colectivo Incandescénico

Surge en el 2012, año en el que sus integrantes formalizan un espacio de encuentro y experimentación continuo que ya se venía sucediendo. Enmarcados en la reflexión acerca de por qué y cómo poner un cuerpo en escena, el colectivo se propuso dar continuidad a los proyectos que se venían desarrollando. Así mismo, producto del diálogo e inquietudes surgidas en este proceso se originaron nuevas propuestas.

Bajo este formato de trabajo se desarrollaron las obras creadas en el Laboratorio de Análisis y Producción de Obra a cargo de Fabián Gandini: “Naufragio Inconcluso” (Gabriela Paolillo), “Macetas y otros objetos” (Micaela Moreno – Rocío Gozávez), “t. t. t. t. t.” (Rosina Gungolo); a la vez que se impulsaron los siguientes trabajos: “Proyecto EP. Reproducción Extendida” (Verónica Barrionuevo), “Relato de Acción” (Martín Gil)

Por otro lado el colectivo desarrolló: “Recalculando. Ciclo de Delirios Escénicos” Noviembre de 2012 en Estudio de Arte San Telmo (Organizado por: Estudio de Arte San Telmo + Colectivo Incandescénico + Segunda Cuadernos de Danza) y “DELIRA! Ciclo de obras cortas” llevado a cabo en Diciembre de 2012 en Espacio Zafra.

Instancia DES

G.E.P.I. (Grupo de estudio y práctica en improvisación)

C.A.B.A. (Espacio Cultural Sábado – Facultad de Cs. Económicas UBA)

Presentación

El espacio del GEPI se abre en 2011, invitando a participar a distintos artistas de danza-improvisación interesados en el estudio teórico-práctico, el intercambio y la construcción de conocimiento en colectivo. El GEPI funciona como una plataforma de formación y actualización para profesionales de danza, promueve la investigación y la reformulación de las preguntas que atraviesan hoy, y antes, tanto en la práctica como en el pensamiento de/sobre/con la danza.

En el 2013 el grupo se afianza e incorpora nuevos participantes. Contando con la Beca para Proyectos Grupales de Investigación del Fondo Nacional de las Artes, reestructura su dinámica y plan de investigación con el objetivo de documentar el proceso y compartir los resultados del mismo a través de una publicación escrita (en papel y soporte digital) y una documentación audiovisual.

Nuestro estudio surge por una necesidad de hacer y comunicar una reflexión sobre la *danza-improvisación-composición*, buscando estrategias para abordar este objeto de estudio y atendiendo dentro del proceso sus características y naturaleza, con la intención de observar como el movimiento del pensamiento y el pensamiento del movimiento conviven como prácticas en un mismo paso.

Abordamos la improvisación no como una estrategia de creación previa a otra instancia, sino entendiéndola en sí misma como acontecimiento creativo. Esta mirada sobre nuestro objeto de estudio es la que organiza los procedimientos en lo particular y lo general del trabajo de investigación.

Los distintos ejercicios no se trabajan en lo individual o en forma aislada, sino que siempre se considera en el contexto en el cual son, directamente e inevitablemente así; *en* y *con*. Los intereses se trasladan a lecturas, escrituras y movimientos, que se traducen a la vez, en instancias de trabajo. Estas instancias no se desarrollan exactamente en una sucesión, sino que toman más bien la forma de acumulaciones o sumatorias, inclusiones y revisiones de unas hacia las otras.

Los dispositivos prácticos incluyen distintos niveles de acción o roles: observación, escritura, acción, registro audiovisual. Las prácticas de improvisación se conciben entre los que hacen y los que observan, entendiendo a ambos actores como necesarios para la existencia de la danza como acontecimiento compositivo-comunicacional.



Instancia DES en el III ECART

Propuesta para el ECART

Nuestra propuesta se enmarca en el eje temático movimiento - reflexión o investigación y creación. A partir de esta articulación es que nos proponemos presentar algunos de los postulados trabajados en el grupo a través de una performance y una posterior mesa de debate-discusión donde, los distintos actores involucrados, podamos reflexionar y repensar nuestra práctica para así posibilitar el intercambio y participación en esta instancia en particular.

Desde el abordaje teórico-práctico de la improvisación, uno de los ejes a presentar en el encuentro es la primer experiencia e investigación que iniciamos al interior de nuestra práctica:

- **Instancia “DES”:**

DESJERARQUIZAR / DESIDENTIFICAR / DESORGANIZAR /
DESINTERPRETAR

“Des” en el hacer o práctica como estrategia para habilitar nuevas experiencias, movilidades y relaciones: desandar hábitos, des-conocer, des-vincular, des-organizar, no componer, no ser funcional, des-atender, inhibir, des-interpretar o re-interpretar. Planteamos este trabajo como primera instancia con el objetivo de desandar ideas o saberes previos en un intento de construir una base común que nos convoque principalmente desde la pregunta. Se generó un estado de “no saber” propicio para el descubrimiento de nuevas maneras o modos, una actitud frente a las prácticas continuó resonando en las instancias siguientes.

Observaciones y problematizaciones:

¿Es posible hacer esta operación verdaderamente? ¿Cuál es el grado máximo de “des” que se puede alcanzar? ¿Cuáles son sus límites, o los nuestros en este esfuerzo? ¿Qué cuestiones se escapan al “des”? Hay ciertas leyes físicas, conformaciones biológicas y patrones de pensamiento que parecen no ser modificables, ciertas permanencias inevitables. Es en el encuentro con esos límites, que aparecieron como evidentes, donde justamente surgen un estado y un esfuerzo fructíferos para la investigación.

¿Si todo es “des” cómo no paralizarnos, qué nos hace avanzar o movernos? Parecería que es *la pregunta* una constante que nos moviliza y que de todas maneras sucede cierta organización de relaciones y tensiones dinámicas en un momento y contexto dado (¿composición?).

Se produce en este esfuerzo de “des” una ruptura en los vínculos -con los otros y con la situación- en el sentido en que los concebimos. Esto nos parece muy interesante para generar nuevas posibles relaciones. Observar cómo, hasta en situaciones de no-vínculo o dadas sin el foco puesto allí, continúan presentándose para el observador lecturas vinculares, a veces disonantes o surgiendo de tensiones entre aparentes solipsismos. A su vez en cada cuerpo se hace visible un nivel de intensidad, concentración y exacerbación de la subjetividad que contribuye a la composición, un entramado sofisticado surgido en esta convivencia de dramaturgias individuales.

El interés puesto en desarrollar una performance sobre mesa posibilita que puedan

reactualizarse ciertas proposiciones y/ razonamientos en torno a nuestra práctica. Con esto, la intención está puesta en poder desarrollar estas premisas formuladas en nuestra investigación poniendo en evidencia de qué manera damos cuenta de la existencia del “DES” en la composición y cómo o de qué manera se reformula en nuestra propia praxis.

El dispositivo propuesto para nuestro trabajo intenta abordar una suerte de conjunción que alterna permanentemente entre el afuera y el adentro. De esta manera queremos ser observadores y protagonistas de una experiencia que pueda ser analizada y simultáneamente realizada durante su observación. El interés por abordar esta mecánica expositiva se inicia durante las prácticas en las que, metodológicamente, se trabajaba un diálogo entre la improvisación y quienes la observaban, muchas veces sucediendo que ambos roles fueran intercambiados durante la misma. En este afán de ser parte de una u otra manera, cada uno como un factor confluyente en el desarrollo de la improvisación surgió el concepto de “protagonista, testigo y super-testigo”. También es un gran interventor de la acción quién registre a través de la cámara. Así que es que la propuesta intenta reflejar un momento en la experiencia de “ser parte” de un trabajo en el que observar, analizar y accionar estarían en la misma franja de construcción.

Duración aproximada: 1hs entre performance y mesa de exposición-debate

Recursos técnicos: proyector para ir exhibiendo lo captado por la cámara en la práctica escénica.

GRUPO: Quio Binetti, Carolina Cazzulino, Iván Haidar, Ignacio García Lizziero, Valeria Martínez, Virginia Barcelona, Ruth Pezet, Gonzalo Lagos, Carolina Tironi, María Aguirregomezcorra, Ana Giura, Juan Trinidad, Yanina Rodolico, Florencia Gleizer.

La maravilla

Grupo A la vuelta

La maravilla surge a partir de una exploración grupal e individual sobre las posibilidades del cuerpo en escena. Ocho mujeres adultas, con diversas experiencias corporales, dialogan y ponen en juego categorías estancas sobre los límites y posibilidades de la danza, el cuerpo y la belleza.

Dirección: Julia Aprea

Coreografía e interpretación: Patricia Dewey, Silvia Habiaga, Adriana Matar, Guillermina Raffo, Leticia Ramos, Mirta Soibelzohn, Renéeturkenich, Karina Yalungo

Asistencia General: Julieta Scanferla

Edición y Supervisión Musical: Julián Chambó

Diseño de vestuario: Analía Seghezza

Iluminación: Martin Galle

Dcv: Paula Dreyer

Producción: Grupo A La Vuelta y Espacio El Sótano



Grupo A la Vuelta

En el año 2011, a partir del deseo de un grupo de mujeres adultas de acercarse a la danza, surge A la vuelta. Es así como se conforma un espacio grupal heterogéneo, integrado por ex bailarinas, actrices y otras mujeres sin ningún tipo de experiencia escénica previa y se convoca a Julia Aprea como coordinadora y posteriormente, directora de la primera producción del colectivo.

De este modo, A la vuelta se constituye como un grupo de experimentación y creación escénica, en donde el cuerpo es considerado el espacio de la memoria y la historia. Lo que define al grupo es ésta búsqueda a partir de las diversas corporalidades que lo integran, que reflejan múltiples recorridos, técnicas y experiencias, generando un material kinético particular y original.

En el 2012, nace “La maravilla”, obra que resume todo el camino transitado hasta el momento. La misma fue presentada en diferentes ámbitos de la ciudad de La Plata

La memoria es una ladrona

Patricia Ríos

La Fabriquera

Sinopsis

¿Se puede hacer un inventario de una vida? ¿Qué queda? Hay una mujer: Ángela. Durante años juntó: fotos, objetos, escritos, retazos, proyectos inconclusos, en fin, la lista es larga y variada. No sabía bien qué buscaba con todo eso. Hacía performance en el living de su casa. Una noche alguien le preguntó: ¿cuál es el momento en que uno se desprende de sus fotos más queridas? Ella no supo qué contestar. Hasta que llegó el día de despedirse de todo. Vaciar la casa. Dejarse atrás. Apretar delete. Ángela camina liviana y fresca, escuchando los zorzales, no sabe hacia dónde va. Ya es de día, y tiene ganas de ver el río. De sentir el sol en la piel. Sonríe. Y sigue caminado hasta desaparecer.

Ejes de reflexión que nos plantea la obra.

el proceso/ la memoria/ lo autobiográfico/ las decisiones en la obra/ el paso del tiempo/ el cuerpo.

Ángela es actriz bailarina performer videasta fotógrafa poeta, es todo aquello que quiera por voluntad de ser. Una mujer que se inventa a sí misma. Utiliza todo lo que tiene a mano para sus obras. En medio: el paso del tiempo, la memoria como un mapa inestable y un hecho creativo, la pregunta recurrente por el proceso de construcción de una obra. Si la obra es el proceso ¿cuando termina? ¿Cuando un proyecto inconcluso deja de serlo? ¿Se puede pensar en una obra interminable que se nutra con el tiempo, las transformaciones de los cuerpos, de los deseos, sea otra cada vez y asimismo reconocible en su germen inicial? ¿Sería un paso del ser al devenir?

El propio cuerpo con sus marcas y heridas se torna esbozo de narración autobiográfica, al recorrer el itinerario de esas señales. ¿Solo cuenta lo que queda escrito en el cuerpo? Las marcas indelebles siguen hablando y narrando la experiencia pasada. Es un relato hecho lapsus, ausencias fugaces, intuiciones. Un relato

fragmentado, sin orden causal ni temporal, sin un sujeto cerrado que lo controle y lo dirija, marcado a su vez por la intermitencia, la discontinuidad con que la memoria va convocando sus revelaciones sobre el pasado. En esa deriva, aflora una mujer en su inconsistencia e imprevisibilidad. El cuerpo de la intérprete marcado por el cuerpo de aquella performer que encarna: Ángela. ¿Cómo sería no actuar en escena? Toda autobiografía está falsificada por la manera vandálica con que el recuerdo violenta la memoria involuntaria, alterando lo que de manera forzada se busca en ella. Relatos, en definitiva, incapaces de relativizar la acción del recuerdo, desconocedores de la de la dificultad de recordar con fidelidad, ignorantes de que «nada es como es, sino como se recuerda» La autobiografía de una obra librada al fragmentarismo con que se vive la existencia y el azar de la mayor parte de los hechos. Un intento de reconstruir y ordenar un proceso y una voluntad de ser, que naufraga y encuentra sentido en la interrogación muda con la que se presenta.

Ficha técnica

Interpretación, Dramaturgia y Dirección: Patricia Ríos

Seguimiento de obra: Luciana Lima

Asistencia Técnica: Karina Carballo

Realización de video: Diego Peralta-Patricia Ríos

Prensa y Difusión: Cronopunk

Producción: La Fabriquera

Tiempo de duración de la obra: 25 minutos

Requerimientos espaciales:

Una pared blanca o pantalla al fondo

Un espacio escénico de 2,50 x 2,50 aprox.

Requerimientos técnicos:

Un micrófono y un amplificador (puede aportar grupo)

Dos parlantes (puede aportar grupo)

Una notebook (grupo)

Un proyector (organización)

Objetos:

Un sillón blanco



La memoria es una ladrona en el III ECART. Fotografía: Juan Trentin

- **Carne oscura y triste ¿qué hay en ti?**
Una performance documental etnográfico-teatral

María Luz Roa
(CONICET, ICA-UBA, IIGG-FSOC-UBA)



Actuación: Facundo Nahuel Gimenez (IUNA) y Mariana Brusse.

Escenografía y vestuario: Eliana Antún (FADU-UBA, IUNA)

Diseño sonoro, material fotográfico y audiovisual de campo: Diego Marccone (FADU-UBA)

Producción: Germán García y María Luz Roa

Asistencia de dirección: Tatiana Ivancovich (FFyLL-UBA, IUNA, IDAES)

Dirección, investigación social y dramaturgia: María Luz Roa
(CONICET, ICA-UBA, IIGG-FSOC-UBA)

1. Sinopsis

Carne oscura y triste ¿qué hay en ti? es un proceso que va desde la etnografía antropológica hasta la acción escénica, desde la instalación visual hasta el teatro. En él dos actores se adentran en el mundo de los cosecheros de yerba mate (tareferos) de la provincia de Misiones, para dar cuenta del ser tarefero a través de una poética de la cultura. Con textos documentales de Rafael Barret sobre los mensú -antecesores históricos de los tareferos- y

extractos de entrevistas realizados a lo largo de una investigación sociológica, la obra hilvana un argumento de imágenes, sonidos, olores y palabras sobre el ciertas maneras de ser, estar, hacer y sentir a lo largo del destino trágico de la pobreza.

2. Argumento

Un hombre, mezcla de espectro y burlón torero, reconstruye aquel pasado mítico de los mensú, quienes eran enganchados, engañados y explotados en los yerbales del Alto Paraná. Carmen recorre el yerbal cargando un raído su espalda (bolsón de 100kg. en el que se acumula las hojas de yerba mate). Bajo el abrazante calor del monte, su cuerpo se funde, su piel se reseca, sus huesos se pasman¹¹³. Paso a paso, tropiezo tras tropiezo, caída tras caída, a lo largo de su caminar en el yerbal se transforma en una sufriente bestia de carga. Zunilda y Pulga comentan sobre lo sucedido a Carmen. Las habladurías dicen que ella recorre los yerbales convertida en buey. Sus historias, y las de tantos otros tareferos transcurren en medio de estos relatos en una polifonía al compás de los gritos sapucais que repercuten en la amplitud del monte.

Duración: 30 minutos.

3. Un proceso de investigación etnográfico-teatral

Sabés, ciertas cosas hay que mirarlas con los ojos desnudos. No es que me oponga a la ciencia, pero pienso que sólo una visión poética puede abarcar el sentido de las figuras que escriben y conciertan los ángeles.

(Cortázar, 2011: 41)

Carne oscura y triste ¿qué hay en ti? es producto de una investigación que María Luz Roa llamó etnográfico-teatral. En él, la directora oficiaba de guía a los actores proporcionando ejercicios de técnicas teatrales tales como la máscara neutra, el clown y el teatro físico, a través de los cuales se llevaba a escena textos etnográficos y documentales propios de su investigación social sobre los tareferos de Misiones. Bajo la lógica de la prueba y error, de improvisaciones y corporizaciones de estos textos, y de la paulatina incorporación de pautas de observación tales como fotografías y material audiovisual, los actores dieron forma a personajes, sensaciones y situaciones dramáticas.

Posteriormente, se llevó a cabo el proceso de escritura por la directora, transitando un

¹¹³ Término guaraní que refiere a un profundo dolor en los huesos y articulaciones, producto de largas jornadas de trabajo en el monte.

recorrido en donde plasmó las estructuras elaboradas en los ensayos. Tras ello, la directora se volvió a reunir con los actores, dando lugar a ensayos más convencionales de producción dramática.

Estas idas y venidas se realizaron a lo largo de las idas y venidas que la directora realizó entre las ciudades de Buenos Aires, Montecarlo y Oberá, en el marco de su investigación social referente a los jóvenes tareferos.

4. Antecedentes del grupo:

A mediados del año 2008, María Luz Roa inicia una investigación doctoral que indaga los procesos de conformación y transformación de las subjetividades juveniles de los cosecheros de yerba mate que residen en los barrios periurbanos de Misiones; la cual cuenta con el financiamiento de CONICET (período beca tipo I 2009-2012, período beca tipo II 2013-2015) y en la actualidad forma parte del PRI (Proyecto de Reconocimiento Institucional de la Facultad de Filosofía y Letras – Universidad de Buenos Aires) Antropología de la subjetividad: una perspectiva teórico-metodológica.

En el 2011, inspirada por las propuestas de la “poética de la cultura” del antropólogo Robert Desjlerlais y las renombradas experimentaciones teatrales del antropólogo Víctor Turner durante los años ‘70, la socióloga y actriz convoca a los actores Mariana Brusse y Facundo Nahuel Gimenez a embarcarse en una investigación que llamó etnográfico-teatral. La misma intenta encontrar un lenguaje poético desde donde dar cuenta las maneras de estar, hacer y sentir de los tareferos de Misiones.

Tras diversas discusiones teatrales, sociológicas y antropológicas; en febrero del 2012 comenzaron los ensayos. En ellos los actores experimentaron a partir de diversos textos propios de relatos de los tareferos –provenientes 7 trabajos de campo etnográficos en las ciudades de Oberá y Montecarlo- y documentos históricos de los mensú a la manera de textos teatrales. En el 2013, como síntesis de más de un año de investigación se encontró un lenguaje poético que abarca un bricolaje de imágenes, relatos, sonidos y aromas, y que intenta interpretar las maneras culturales tácitas, los valores y sensibilidades –formas locales de ser y hacer- dando estilos específicos, configuraciones y cualidades a las experiencias tareferas.

Con motivo del Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpo y Corporalidades en las Culturas (Rosario, agosto del 2012), se dio forma a la performance-

instalación Carne oscura y triste ¿qué hay en ti?, estrenada el 2 de agosto en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Rosario. Tras el intenso debate generado en el Encuentro, la presentación del work in progress en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en el 2013, y la incorporación de nuevos miembros al equipo se trabajó, se avanzó en la investigación, dando forma a una obra performática creada para ser vista no sólo por un público general, sino también por los propios tareferos a quienes se retrata.

5. Ficha artística y técnica del espectáculo:

Requerimientos espaciales y técnicos:

La obra se desarrolla en un espacio amplio (techos altos o al exterior) de un solo frente y piso de tierra colorada. Las paredes del mismo están cubiertas con bolsones de arpillera (iguales a las usadas para juntar las hojas de yerba mate llamadas ponchadas) sobre los cuales se proyectan imágenes y videos documentales referentes al yerbal, la selva y el tarefear. En los momentos de intimidad en las casas de los tareferos, se utilizan paneles móviles que simulan las paredes de los ranchos de madera estilo “misioneritas”.

La acción se realiza bajo una iluminación organizada en los diferentes momentos del día (noche, amanecer, mediodía y atardecer). Los colores que priman en la puesta y vestuario son amarillo, verde y rojo.

Se cuenta con un público de no más de 80 personas.

Requerimientos técnicos que se pide que provea la organización del Encuentro:
iluminación de sala, técnico de iluminación, proyector audiovisual, sonido de sala.

Ficha técnica y pertenencia del grupo:

Actuación: Facundo Nahuel Gimenez y Mariana Brusse.

Escenografía y vestuario: Eliana Antún

Diseño Sonoro, material fotográfico y audiovisual de campo: Diego Marcone

Producción: Germán García y María Luz Roa

Asistencia de dirección: Tatiana Ivancovich

Dirección, investigación social y dramaturgia: María Luz Roa

6. Material Audiovisual

Work in progress de la investigación presentado en el Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpo y Corporalidades en las Culturas (Rosario, agosto del 2012). Es preciso tener en cuenta que la obra tiene cambios y extensiones respecto al video que se presenta:

<http://www.youtube.com/watch?v=iICgF3NQdoY>

7. Ejes de reflexión y discusión que pueden ser disparadores por la obra:

1. Poética de la cultura: un lenguaje teatral que da cuenta de una investigación etnográfica. Puentes entre las artes escénicas y las ciencias sociales. Una propuesta experimental. El proceso de investigación etnográfico-teatral.

2. La etnografía. Sus modos de transmisión. Público académico, artístico y social.

3. Transformaciones en la subjetividad tarefera: la conformación de maneras de ser, hacer, estar y sentir. Lo constituyente y constitutivo en las subjetividades. Un abordaje desde la corporalidad, la emoción, el habitus, las tecnologías del yo y el ser-en-el-yerbal.



Diálogo con el equipo de *Carne oscura...* en el III ECART. Fotografía: Juan Trentin

Passagem e Horizonte Vertical

Flávia Paiva
São Paulo – Brasil

Dos vídeos simultáneos, lado a lado, uniendo dos trabajos que completan y que están en diálogo, que tras un recorrido sobre la arquitectura de la extensión de Barcelona a Mataró, realizado durante lo proceso de residencia artística que la artista si pode por estar en estado de creación, ativando lo espacio de afuera como poética de su obra. Un percurso visual que pasa pelo cuerpo a paisaje en memoria, una pesquisa de extensiones, que llega a público de una forma editada, revelando una poesía otra en espacio a ser intalado o video.

Descripción:

Passagem: En la extensión del camino del tren de Mataró a Barcelona, capto a través de la ventana, líneas que siguen el horizonte del mar.

En la ruta empecé a contemplar la inmensidad del horizonte, y me encuentro mirando a las líneas de energías y las vías del tren. Mis pensamientos inversa la paisaje.

Horizonte Vertical: 500 metros rolando en la extensión del puerto del la ciudad de Mataró, España. En este movimiento continuo, siento el propio cuerpo como centro, un cuerpo como medio de transporte, tateando el tamaño de la arquitectura plana y que se proyecta en dirección al horizonte del mar.

Para montaje.

La proyección: la idea es que la gente se sienta libre en el espacio, sin necesidad de ver el principio ni el fin de tener una idea del conjunto. La gente puede estar en movimiento, de pie o sentado en un lugar de paso. El video estará en looping y puede tener una duración continua.

Dos MP3, una a cada lado, en un lugar lejos del video, donde se puede ver el vídeo y escuchar a lo lejos el sonido de cada uno por separado. La experiencia de sonido es individual y otros que están en su lugar sólo mantiene contacto con la imagen sin sonido.

Nota: Girado al lado del otro en un looping, la duración es continua

Elles también tienen un carácter de una narrativa continua, en otras palabras, no hay necesidad de ver todo lo contenido para tener comprensión del todo. Por ese motivo no hice cortes.

Link youtube:

<http://www.youtube.com/watch?v=VXnJiRtUUzo&feature=youtu.be>



Montaje de Passagem y Horizonte Vertical en el III ECART. Fotografía: Juan Trentin

Video-danza “La lava vuelta” Creación colectiva

Grupo Tejen-danza-táctil:

Natalia Bustelo, Eduardo Campo, Carla Cárdenas, Verónica Farina, Ana Messina,
Julieta Ronchetti, Fernanda Tappatá, Raúl Vellio.



Pensar el cuerpo en el espacio urbano, dejarse modificar por lo que este nos propone y a la vez resignificar objetos de lo cotidiano traducidos en imágenes recortadas por el encuadre de la cámara siguiendo un proceso de montaje posterior al que se le suma banda sonora es un proceso de decisiones complejo por ser grupal en algunas instancias e individual en otras.

La Lava vuelta es un video que reúne resabios de trabajos con elementos disímiles como la gelatina y el uso de un espacio público como una calesita. Las tomas con la gelatina se realizaron con el objetivo de investigar un elemento que modificara la textura de la piel en los primeros planos en una danza del rostro ampliada por el registro de la cámara. En las tomas de la calesita se pone en juego la totalidad del cuerpo y su relación con el entorno, capitalizando las cualidades cinéticas del elemento en juego.

Por otra parte se realizó una secuencia de movimientos en donde los cuerpos interactúan principalmente entre sí, utilizando el espacio urbano como escenario.

Todo este abanico de posibilidades fue transformándose en un proceso de vinculaciones azarosas en el cual no había conexiones intencionales a priori, guiado sólo por la idea de investigar lo que surgiera de la exploración casi caprichosa de la investigación de los elementos en juego.

La composición final surgió de la intervención del sonido, eligiendo una canción que pudiera conectar universos tan diferenciados entre sí. En base a ese elemento sonoro se realizó un montaje en el cual las imágenes empezaron a cobrar significados nuevos, no previstos en el momento de la captura.

El proceso condujo a plantearse la multiplicidad de resignificaciones que pueden generar elementos aparentemente inconexos entre sí ¿Cómo una investigación plantea instancias grupales de trabajo plasmadas en un producto que posteriormente se focaliza y se reestructura en un montaje basado en la visión de una persona? ¿Tiene ese trabajo “individual” una perspectiva que lo aúna con los puntos de vista del grupo que realizó la performance o puede escindirse y elaborar una construcción “descontaminada” de la impronta del momento de la captura de la imagen? En éste caso, no.

¿Cuáles son los criterios que se eligen para el montaje? Paralelismo entre las tomas de caras en primer plano con gelatina, las capturas de la calesita y la situación de interrelación de personajes en el parque. Criterio musical indefinido, si lo hay, no llego a comprenderlo. ¿Por qué se eligen esos criterios? Porque está concebido como un diálogo de situaciones. ¿Los criterios son “a priori”? En este caso los concientizo después de haberlos realizado.

<https://vimeo.com/68012890>

Ficha técnica

Intérpretes: Grupo Tejen-danza-táctil: Natalia Bustelo, Eduardo Campo, Carla Cárdenas, Verónica Farina, Ana Messina, Julieta Ronchetti, Fernanda Tappatá, Raúl Vellio.

Cámara: Pablo Rabe

Montaje: Fernanda Tappatá

Música: “La bomba lava” de Gustavo Astarita

Efímero festín, el video danza antártico.

Ernesto Pombo y Chimene Costa
DNA, Dirección Nacional de la Antártida.



En febrero 2013 se realizó en la Antártida, específicamente en la Base argentina Esperanza, el video danza *EFIMERO FESTIN*. Este proyecto es una idea original de Ernesto Pombo quien también es el director y editor del mismo y cuenta con la coreografía y danza de Chimène Costa. Chimène realizó el mismo con la colaboración de otros artistas: Camilo Guinot, Lucas Distefano, Gaspar Acebo en cámara y fotografía, y la asistencia general de Lina Suspichiatti.

La creación realizada en el lugar menos probable para ello. Los imposibles vuelven realidad.



“A través del arte los imposibles se vuelven realidades”.

Con esta convicción, la bailarina Chimène Costa demuestra que el arte puede colaborar a generar conciencia o transformación en el sentir de un espectador. Ha participado en diversos proyectos *imposibles* en su vida, como ser parte de una embarcación de artistas en un barco militar rumano en el cual convivían 120 militares, 45 artistas y 20 periodistas de todo el Mediterráneo. Ha sido directora artística de una compañía estable de danza contemporánea en Mozambique, África.

¿Por qué la Antártida?

Chimène formó parte del equipo de producción para el IV Festival de Arte y Cultura Antártida realizado recientemente en tres lugares de mucho prestigio de la ciudad de Buenos Aires: Cancillería de la Nación, Centro Cultural Ricardo Rojas y el Museo de Arte de Tigre.

El trabajo del creador Ernesto Pombo la ha interpelado desde su regreso al país. Pombo nos habla desde un multilinguaje artístico vital y desenfrenado. De la unión de estos dos artistas nace *Efímero Festín*.

Efímero Festín es un video danza pensado específicamente para ser realizado en la Antártida argentina. Pretende a través del arte y de una forma poética, colaborar con la concientización del cuidado del medio ambiente. La música original fue realizada por Ernesto Pombo.

Como bien dice Seymour Sarason en su libro *La enseñanza como arte de representación*: “El objeto de mayor interés innato para el Hombre es su propio yo y su suerte. En consecuencia, vemos que en cuanto una cosa se conecta con la suerte del yo, de inmediato se vuelve interesante”. Por ello, *Efímero Festín* apela al egoísmo humano como herramienta y principal detonador de la conciencia del cuidado del medio ambiente.



La historia que se pretende contar es la de una mujer, representante de nuestra humanidad y creadora de vida, que descubre que la creación puede conllevar la destrucción de otra cosa que ocupaba un lugar determinado. Apela a la posibilidad de destrucción del ser humano frente a la estabilidad de la naturaleza: otras especies vendrán detrás de nosotros. Así como se han extinguido los Dinosaurios, la especie humana podrá estar sólo por un breve espacio de tiempo en este planeta. Depende de nosotros permanecer la mayor cantidad de tiempo posible.

Efímero Festín forma parte del programa de cultura de la Dirección Nacional de la Antártida (DNA). El programa de Cultura de la DNA es dirigido por Andrea Juan, mentora de los proyectos artísticos en la Antártida, y busca estimular y promover la exploración de propuestas estéticas para desarrollar proyectos artísticos específicos en el continente Antártico. El Programa forma parte de la Campaña Antártica de Verano que se desarrolla entre los meses de noviembre y marzo de cada año, contemplando la posterior presentación de los trabajos dentro del ámbito nacional e internacional a través de exhibiciones temporarias e itinerantes, ponencias, seminarios e intercambios.



Podemos partir de diferentes disparadores tras el visionamiento del video

-El filmar en una situación extrema, pone al cuerpo en un estado específico.

- El trabajo de selección y reflexión conceptual que un artista debe hacer previo a la acción en situaciones de creación en contextos extremos. En este caso, lo extremo era el clima, pero ¿qué le sucede a un cuerpo cuando debe crear en situación de violencia o de censura?

-Puede un video danza disparar “conciencia social”?

Duración: Ocho minutos

Protestantes / Video instalación

Laura Kalauz



Desde principio de junio del año 2013, comenzaron en Turquía (primero en Estambul, luego en todas las principales ciudades del país) una serie de manifestaciones contra la política del gobierno de Erdogan que terminaron en el pedido de renuncia de dicho presidente.

Los ciudadanos comenzaron a practicar diferentes modos de protesta: desde el pararse en silencio hasta el acostarse en el suelo representando a los muertos víctimas de la violencia estatal, pasando por una serie de diversas acciones siempre simples y colectivas.

Consiguieron así algo de la atención que los medios de comunicación se negaban a darle a la protesta, pero sobre todo inauguraron un modo de ser del cuerpo social en protesta:

El cuerpo como protesta.

El cuerpo como discurso político de protesta.

El ser y el estar del cuerpo disconforme.
El cuerpo que ya no se siente representado.
El cuerpo hartado.
El cuerpo que habla con el que no quiere escuchar.
El cuerpo en silencio.
El silencio es el que dice, lo que no se quiere escuchar.
El silencio que se enfrenta a los usos de violencia que ejecuta el estado.
El cuerpo crítico.
Lo que no puede ser dicho con el lenguaje, es dicho con el acto.
Los cuerpos como sitios de protesta.

Pussy Riot es un colectivo ruso de punk-rock feminista, que pone en escena actuaciones extemporáneas de provocación política sobre temas como la situación de las mujeres en Rusia y, más recientemente, en contra de la campaña electoral del primer ministro Vladímir Putin a la presidencia de Rusia.

En marzo de 2012, durante un concierto improvisado y sin autorización en la Catedral de Cristo Salvador de Moscú, tres mujeres de la banda fueron arrestadas y acusadas de vandalismo. Su juicio se inició a finales de julio, y fueron condenadas a dos años de cárcel. El juicio ha sido comparado por algunos observadores extranjeros con un juicio-espectáculo.

La intervención de las Pussy Riot en el marco de la misa en la Catedral de Moscú, también puede ser pensada y sentida a partir de las categorías antes descritas. Modos de protesta del cuerpo en acción como intento de superar la racionalidad o hipocresía del discurso político dominante.

Otras manifestaciones masivas de protesta están sucediendo en distintas partes del mundo: en Corea del Sur, Brasil, Indonesia, Bulgaria, Chile...

En muchos de estos lugares es posible percibir una forma de hacer política que por su naturaleza y estrategia es artística, sin proponerselo. Quizá porque al distanciarse de la violencia, encuentra un lenguaje directo, democrático, inclusivo y poético.

Algunos ejes de reflexión y discusión que pudieran ser disparados por la video-instalación :

-Pensamos que el arte es político cuando muestra los estigmas de la dominación, o cuando pone en ridículo los íconos reinantes, o cuando sale de los lugares que le son propios para transformarse en práctica social. **Pero, podríamos pensar una práctica artística que es indistinguible de un acto político?**

-Estas prácticas también pueden pensarse como acceso para cuestionar qué es finalmente la política y qué es el arte, más allá de su “poder subversivo”.

-Cómo pensar y realizar prácticas de restauración de los lazos sociales?

-Cómo podemos encontrar desde el arte formas de dialogo y acción con las formas del poder económico e institucional?

Tiempo de duración: Loop de 10 min.

Requerimientos técnicos y espaciales:

(necesitarían ser aportados por el ECART)

Un proyector

Un reproductor de dvd

Un amplificador del sonido

Una pared para proyección

El video-instalación puede ser montado en un espacio tipo bar o en un pasillo o área de transito. Así los participantes del encuentro y el publico en general pueden familiarizarse con las imágenes durante el encuentro y generar las propias reflexiones.

Play with bubbles

Miguel Luiz Ambrizzi

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto – Portugal

Acción performativa que tiene como base el concepto “play” de Allan Kaprow en lo que se refiere a las relaciones entre arte y vida a partir de una manifestación artística que tiene su origen en las memorias de la infancia: los juegos con pompas de jabón. Esta propuesta piensa el jugar libre como estrategia de creación para el inicio del proceso creativo, un juego sin reglas que, a lo largo del tiempo, podrá constituir sus propias reglas y que, por su vez, podrán ser rompidas.

Lo que se pretende es iniciar el “juego” a partir de rememoraciones del pasado (como conductas restauradas – Richard Schechner), y verificar como esse “juego” puede ampliar y desarrollarse. La imitación aquí es pensada en la forma de un desplazamiento, de una transferencia de acciones en la forma de mimetizar comportamientos y juegos infantiles que tendrán nuevos contenidos.

Veo el acto de hacer las pompas como un acto prazeroso para quién lo ejecuta, sean niños o adultos, pues a través de un sopro o de un movimiento del brazo en el aire, surgen translucidas y brillantes pompas, y cuanto utilizados instrumentos más grandes que hacen pompas gigantes, estos movimientos se configuran como una especie de danza.

Estarán disponibles a los jugadores vários juguetes diferentes para que puedan participar del juego. Es un tiempo de cambiar recuerdos, memorias y de diversión, donde todos pueden volver a ser niños por un determinado tiempo.

La acción crea una pintura hecha con la adición de pigmentos en el jabón para que las borbuja sean impresas en el papel que delimita el espacio del juego quando se explotan. Así, el juego que es algo efímero dejará memórias en los jugadores y una memoria concreta. En esta acción de pintura performativa, se cambia el modo de hacer pintura, donde no se toca en el soporte, se pinta con tinta y aire, a través del contacto de la borbuja con la superficie, como un *dripping* de borbuja que se auto-representan en la tela.

En *Play with bubbles*, el acto de hacer borbuja es tomado como un acto de dibujo,

donde se puso pigmentos coloridos junto al jabón, para que, cuando la burbuja se explota sobre el papel, deja su rastro, su marca, una impresión. Desta forma hay un registro de una acción colectiva efimera. Pero, a partir de esta acción performativa, volvemos a una relación más directa con la memoria original, donde llegamos a los dibujos protocolarios y los actos fingidos.

Play with Bubbles tiene como origen la memoria de mi infancia donde jugaba con pompas de jabón con mis amigos en la calle de mi casa, y que la cantidad de burbujas que se explotaban en el coche de mi vecino dejaba marcas en la pintura y en los vidrios, dejandolo nervioso. A partir de eso, encontramos procesos de dibujo determinados por *transferências de uso* (Antony Howell) con otros domínios performativos, como la propia acción de hacer burbujas de jabón. Por *transferências de uso* comprendese mecanismos creativos y cognitivos mediante los cuales el dibujo presta o adopta padrones de otros procesos, sustituyéndolos en sus propios medios y soportes. Es decir, en la transferencia de uso hay un redireccionamiento que no implica la presencia del cuerpo. El coche no está presente, pero una reproducción en escala real lo sustituye.



Proyecto de acción *Play with Bubbles*

Con el objetivo de recordar un juego infantil, visto como una conducta restaurada asociada al dibujo en procesos artísticos, buscamos una reflexión sobre los dibujos procolarios, donde los actos performativos peligrosos, de má conducta o penosos, son dirigidos a la representación visual, como actos fingidos – cuyo objetivo no se cumple. Esta acción usa el dibujo del coche como sustituto del real, y el juego de la infancia

puede ser recordado. Las memorias que son base de estos dibujos de auto-ficción, buscan comprender el dibujo como sustituto de la acción, es decir, hay una parte de mí que experimenta la acción a través del dibujo. Desta forma, el dibujo asume una función performativa, es experimentado como lugar e inscripción de una acción que es como un performativo infeliz.

Por fin, con esta acción nos presenta una incapacidad (o la falta de coraje) dessas memorias se realizarem como performances reales sobre otros coches, sino como dibujos (yo dibujo para no actuar), tenemos lo que John L. Austin define como lo performativo infeliz, o sea, cuando su objetivo no se cumple. El performativo es infeliz cuando hay la imposibilidad de se concretizaren como performances o porque el autor finge llevar a cabo una acción que no pretende realmente realizarla. Por lo tanto, estas acciones quedan en un lugar virtual, pues el dibujo nos permite esta condición de experimentar una acción sin el compromiso y el confrontamiento con las consecuencias de la misma y queda como un ensayo.



Play with bubbles – Festival Micro-ondas Performa – Aveiro – Portugal, 2011



Play with Bubbles – Evento Desenha! – Faculdade de Artes Visuais – Universidade Federal de Goiás – Brasil, 2012

Acción abierta a la participación de todos.

Duración: 30 minutos o durante todo el evento, em los intervalos de las presentaciones.

Necesidades técnicas: un área abierta o cerrada, con cerca de 5 x 5 metros.



Paula Dreyer *playing with bubbles* en el III ECART

Dibujos maleables

Miguel Luiz Ambrizzi

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto – Portugal

Aquí lo que se propone es una performance abierta donde el performer empieza a manipular un objeto de tejido con todo su cuerpo y dibuja en el espacio. Es una acción en que se busca la descubierta del objeto, denominado “dibujos maleables”, en el cuerpo de los participantes, pero no solo de quién lo manipula, sino aquellos que están a mirar. El proponente empieza a manipular el objeto y a una cierta hora se acerca de alguien y empieza a jugar con este, en un improviso, hasta dejar por completo el objeto en el cuerpo del otro. Estarán disponibles dos objetos para que varias personas puedan jugar al mismo tiempo. Es una acción performativa de dibujo corporal en el espacio, a través de la manipulación de un objeto, donde la experiencia del participante queda en su cuerpo y en la memoria de los que están a mirarlos.

Estos objetos son parte de una investigación doctoral que reflexiona sobre las relaciones entre la memoria y el proceso de creación en el arte contemporáneo. Los “*dibujos maleables*” utilizados en esta acción fueron producidos en 2012 y 2013 en la ciudad de Porto – Portugal, y toman como principio las memorias procesuales, o sea, las que corresponden a las operaciones físicas y procesos necesarios para se realizar una acción, recuperados dentro de una memoria episódica que envuelve los recuerdos de eventos específicos vividos, que detienen detalles de la época (tiempo, lugar, emociones) y de la situación en las cuales fueron adquiridas.

A partir de estos dibujos en el espacio, el acto de dibujo es pensado como una forma de visualización de una realidad espacial compleja, donde la configuración de las líneas, y el juego estructural a que están sujetas, son pensadas como una tectónica, en un espacio tridimensional.

Cuando niño, aprendí a hacer llaveros con cordones de sapatillas, para venderlos o cambiarlos por otros objetos o juguetes. Quedaban siempre junto a la mano o dentro del bolsillo y casi siempre servían para guardar la llave del candado de las bicicletas. Hacerlos era, para mí, una oportunidad de interacción y contacto con nuevos amigos. Ellos tenían en

su cuerpo algo hecho por mí¹¹⁴.

En lo que se refiere al objeto, al regresar a esta práctica con la distancia con que la memoria cambia este acontecimiento episódico, los objetos tuvieron su escala aumentada, su material fué sustituido por feltros. No solo la confección de esta estructura es mirada como un proceso de dibujo, en un contexto espacial fuera del papel – un diagrama que establece las condiciones de donde emerge la figura. También la manipulación del maleable se experimenta como un acto de dibujo, mobilizando en su acción diversos aspectos visuales y hápticos de la percepción¹¹⁵.

La acción performativa con los *dibujos maleables* nos permite una dinámica de la línea y su duración en espacio y en el tiempo, a través de una integración completa entre el sujeto – cambiado en jugador – y la línea, donde él se convierte en un “descubridor de la obra”¹¹⁶, desentrañandola en cada parte.

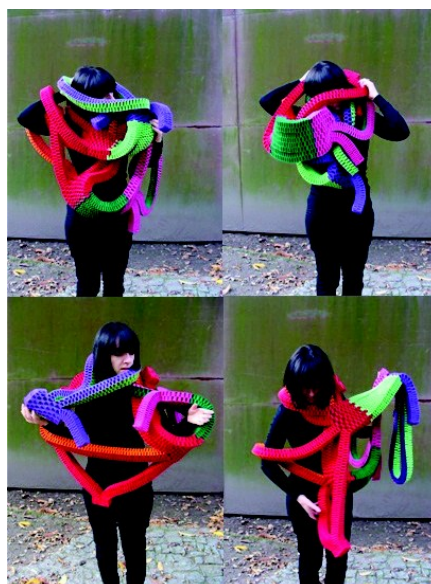
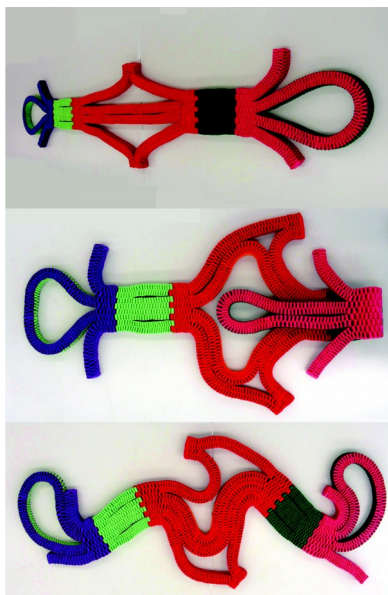


Figura 1 – *Dibujo maleable 4* – 2012

Fig. 2 – *La artista*

portuguesa Teresa Luzio con

el Dibujo Maleable 4 – 2012

114 Estos llaveros eran hechos con una técnica manual de trenzar cuatro hilos y su estructura configura un objeto que se va constituyendo en forma de “cobra”, que cresce en su extensión, pero puede aumentar también su largura de acuerdo con el tamaño de los hilos. Posee una maleabilidad que permite torcer y distorcer, esticar y comprimir. La técnica envuelve dedicación, exige tiempo para su ejecución, es un acto repetitivo y uniforme.

115 Estos dibujos son pensados y propuestos en las relaciones con el espacio y con el cuerpo y sus movimientos, como juegos de apreciación y fruición visual y táctil, o en lo que Hélio Oiticica llamó de una “participación estética integral” (2009, p. 15). La interacción no es una condición impuesta, pero la experiencia vivida del espectador es importante. La condición maleable del objeto nos invita a continuar el acto de dibujo.

116 Las composiciones se dan en la medida en que las líneas entran en acción mediante el jugador, que vivencia una multiplicidad de experiencias referentes al dibujo: la táctil, fornecida por elementos de manipulación, la lúdica, en la descubierta del dibujo durante el acto, y la puramente visual de quién observa los movimientos y la incorporación de la obra en el cuerpo del otro.

Esta acción se propone como un juego: “jugar consiste en acciones y reacciones, que despiertan y/o expresan diferentes emociones y humores. En cualquiera situación dada de juego, se pueden tener jugadores y observadores”, estos últimos pueden estar “activamente envueltos en el juego – como ávidos seguidores o fans; o pueden ser testigos desinteresados” (2004, p. 85)¹¹⁷.

Los *Dibujos maleables* nos permiten reflexionar sobre las cuatro estructuras que Roger Caillois define en los juegos: *agôn*, *alea*, *mimicry* e *ilinx*, es decir, competición, acaso, mímica y vertigen.

Esta acción de hacer el objeto envuelve un proceso mimético en su origen – *mimicry* – pero es abierto y libre en su desarrollo experimental en la creación de una propuesta de acción corporal.

El *agôn* es pensado como una competición entre el jugador y el *dibujo maleable*, pero esta competición es libre e abierta, es más una exploración del objeto en actos de dibujo, y como *alea*, donde la duda acerca del resultado permanece hasta al fin, donde no hay un ganador, pero una actitud como “el juego terminó”. El jugador es invitado a interactuar con la línea, proyectarla en el espacio con y en todo su cuerpo: él “cuenta con todo, con lo más rápido indicio, con la mínima particularidad exterior, que él tiene luego como una señal o un aviso” (CAILLOIS, 1990, p. 27). Después de su movimiento, él tiene una respuesta física de la línea y sigue con el juego, tejiendo nuevas líneas, texturas y manchas en el espacio¹¹⁸.

Como hemos dicho, en este juego de percepciones y interacciones, no solo quién está en acto de dibujo que vive una experiencia estética, pero también quién está afuera mirando la otra persona dibujar en el espacio con el maleable, son “*multiexperiências*” (OITICICA, 2006, p. 229)¹¹⁹.

Otro aspecto que define el juego es el uso particular del tiempo (SCHECHNER, 2003). En esta acción no hay una determinación específica sobre la cantidad de

117 “Es algo que todos hacen en la misma hora en que todos miran a los otros hacerem” (ibid. p. 82).

118 De acuerdo con la actitud del jugador, se puede también haber juegos de *ilinx*, con el rodopio en alta velocidad o la sofocación, por ejemplo.

119 Mirar, en este caso es dibujar, es proyectar en su cuerpo la percepción de quién está a dibujar y divide el espacio de la acción. Silva afirma: “a través de la mirada, el cuerpo conquista el lugar, delimitalo, demárcalo. Lo inscribe en su lugar, en sí” y José Gil complementa: “[...] la mirada es capaz de arrebatar la imagen del otro y de absorberla en el cuerpo [...]” (GIL, 1997, p. 94). La mirada es performativa y, por lo tanto, el movimiento de quién está a dibujar con los maleables lo invita también a dibujar: “la mirada, más que un elemento perceptivo, es, así, un elemento de la acción, un elemento performativo. En esto contexto, la performance está, como sugere Alpert (1984), profundamente ligada a lo imaginario visual. El lugar visualizado pide al cuerpo para ser vivido, lo invita a una “pasaje al acto” (SILVA, 1999, p. 33-34).

tiempo, pues quién decide el inicio y el fin del juego son los jugadores. El tiempo es lo de la experiencia del jugador, un tiempo subjetivo, simbólico.

Sobre la relación con el objeto, Schechner apunta que los objetos reciben una atención especial, muchas veces llegan a ser el centro de toda actividad. En los maleables la atención se vuelve al sentido estético. Estos dibujos son una composición abstracta y que pueden ganar, a través de su manipulación, un valor simbólico asignado por el jugador. Una línea libre puede ser una cobra, un órgano del cuerpo, un acesorio, etc, o simplemente continuar a ser una composición abstracta cuyo valor simbólico es vivenciado por quién lo manipula, como un concepto incorporado.

El dibujo ocurre durante el juego y, terminado el juego, la línea vuelve a su estado inicial y lo que queda es solamente la experiencia y la memoria del juego¹²⁰.

Los maleables están más cerca de los juegos de los niños – más libres y exploratorios – que de los adultos – limitados por reglas (*ibid*). Están en una vía de doble sentido entre el dibujo y la performance del juego: tiene su origen en una memoria actualizada como conducta restaurada, permeada por el juego, y se constituye como dibujos que se presentan como actos performativos.

Por estaren, los maleables, entre el dibujo y la performance, estos pueden ser entendidos como *hiperdrawing*s en el sentido de que la su manipulación es “donde es activado como un proceso de pensamiento vivo que ocurre apenas en el momento presente” (*ibid*). El cuerpo en movimiento realiza el dibujo en el tiempo y en el espacio, mas allá del dominio de dos dimensiones al grabar líneas invisibles a través de suelos más amplios.

Es una práctica inquieta, hiperativa, donde su “inquietación no describe apenas los meandros sin restricciones de una línea nómada que se mueve siempre para adelante”, pero es un “rebote entre varios puntos o posiciones, una performance sin fin, oscilando hacia atrás y adelante y hacia atrás...”¹²¹.

Por fin, creemos que hay una condición *trans* que se encuentra en esta frontera entre el objeto y la acción, entre la escultura y el dibujo, entre el tiempo presente del gesto y la memoria procesual que lo soporta.

120 Eso nos lleva a reflexionar sobre los juegos y la ausencia de la producción de bienes materiales dicho por Caillois: “en el fin del juego, todo puede y debe volver al punto de partida, sin que nada de nuevo tenga surgido: ni cultivos, ni objetos manufacturados, ni obra-prima, ni capital acrecido” (1990, p. 25).

121 En este sentido: la forma inquieta del dibujo – del *hiperdrawing* – envuelve, entonces, estar determinado a no caer muy rápidamente hacia la forma o al padrón de formas de juego: la su atención es dirigida en el sentido de mantener las cosas en abierto y mutables (COCKER, 2012, p. XIV).

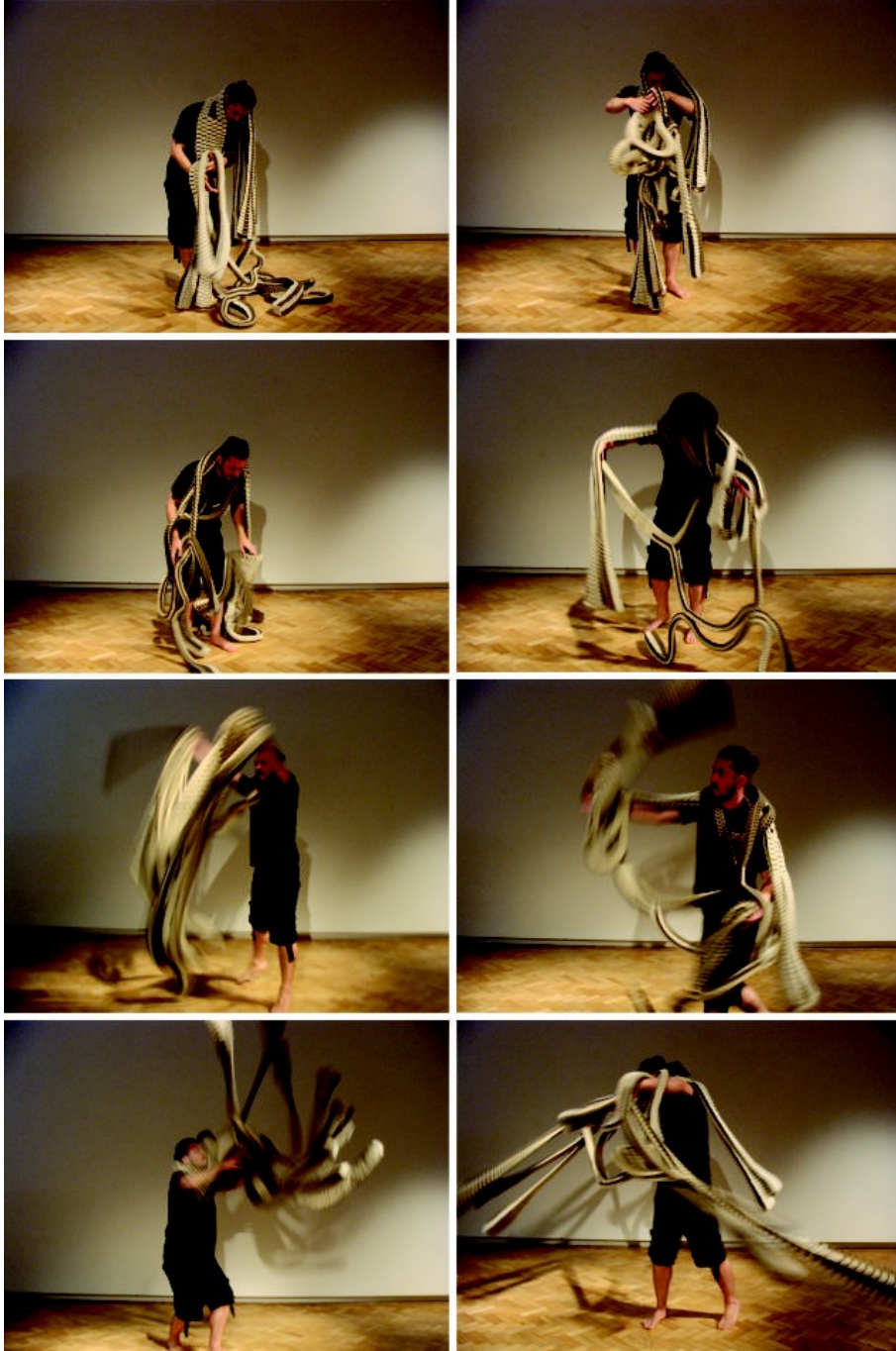
Acción abierta a la participación de todos

Duración: 30 minutos o durante todo el evento, en los intervalos de las presentaciones

Necesidades técnicas: un área abierta o cerrada, con cerca de 5 x 5 metros.



Desenho Maleável 4 – Museu FBAUP – Porto – Portugal



Desenho Maleável 5 – Museu FBAUP – Porto – Portugal

BIBLIOGRAFÍA

Baddeley, Alan; Anderson, Michael C.; Eysenck, Michael W. (2011) *Memória*. Porto

Alegre: Artmed.

Caillois, R. (1990) *Os Jogos E Os Homens*. Trad De J.G.Palha. Lisboa: Cotovia.

Cocker, Emma. (2012) *The Restless Line, Drawing*. In: Sawdon, Phil; Marshal, Russell. *Hyperdrawing – Beyond The Lines Of Contemporary Art*. New York: I.B Tauris & Co Ltd.

Gil, José. (1997) *Metamorfoses Do Corpo*. Lisboa: Relógio D'agua.

Oiticica, Hélio. (2006) *A Transição Da Cor Do Quadro Para O Espaço E O Sentido De Construtividade*. In: Ferreira, Glória; Cotrim, Cecília. *Escritos De Artistas: Anos 60/70*. Rio De Janeiro: Zahar.

Sawdon, Phil; Marshal, Russell. (2012) *Hyperdrawing – Beyond The Lines Of Contemporary Art*. New York: I.B Tauris & Co Ltd.

Schechner, Richard. (1985) *Between Theater And Anthropology*. Philadelphia: University Of Pennsylvania Press.

----- (2002) *Performance Studies: An Introduction*. New York And London: Roudledge.

----- (2003). *Performance Theory*. New York And London: Roudledge.

Silva, Paulo Cunha E. (1999) *O Lugar Do Corpo – Elementos Para Uma Cartografia Fractal*. Lisboa: Instituto Piaget.

Damisela disuelta en sus articulaciones

Performance

Diana Rogovsky

Escuela de Danzas Clásicas de La Plata



Damisela en el III ECART. Fotografía: Leonel Arance

Ideas-fuerza:

- Cuerpo/máquina
- Cuerpo vivo/cuerpo muerto
- *Frankenstein* de Mary Shelley, zombie de cualquier película clase B , Olimpia (la del *Hombre de arena*, cuento de Hoffman) intentando cobrar vida.
 - El pasado romántico y sus ideales en relación a la delicadeza femenina, traspuesto a la actualidad.
 - La muñeca, la marioneta, ¿viva o muerta?

La performance se plantea como un recorrido, caminata en línea recta tipo pasillo, de ser posible, avanzando entre el público, lentamente.

Se utiliza una cajita de música que acciona la intérprete, ese es el diseño del plano sonoro.

La iluminación es la existente, si es de día, luz natural; si no, que se orienten los artefactos disponibles, de ser posible.

No hay requisitos en cuanto a tipo de piso.

Idea e interpretación: Diana Rogovsky.

Vestuario: Edgar De Santo

De-capita

Colectivo Artístico El Cuerpo habla.

Descripción

“El arte no debería ser diferente de la vida, sino una acción incluida en la vida. Como toda vida, con sus accidentes, sus casualidades y variedad y desorden.” “ El arte debe ocupar su puesto en el centro de la comunidad, el lugar que ocupa en la mayor parte de las sociedades tradicionales del planeta, sociedades donde las definiciones al uso tradicional y contemporáneo no son mutuamente excluyentes. Esto conlleva la sustitución de ciertos valores estéticos por valores éticos, la renuncia a la definición de una vanguardia internacional homogénea y el respeto y valoración en términos de igualdad de producciones que, desde fuera de lo accidental o de los circuitos priorizados por los sistemas, dan respuesta a la problemática de las comunidades en las que se inscriben.” (Sánchez, 1999. Páginas 132 y76)



“De capita” en el III ECART. Fotografía: Juan Trentin.

“**De-capita**” es una performance inspirada en todas estas reflexiones que proponen artistas y pensadores para exponernos desde otros escenarios; y desde las actividades cotidianas de nuestra sociedad, crear en un acto poético, los alcances de la resistencia,

fabulación, las posibilidades del arte y permitir que a través de una puesta en escena, se ritualicen las dinámicas de las poblaciones, se reconozcan esos personajes cotidianos, que no visibles, (como dice el director de teatro, Carmelo Bene, personajes menores) que hacen las historias y se reivindicuen, a la vez que se critiquen, se cuestionen y se transformen, las maneras como los cuerpos han dejado huella en la tierra.

El espacio como significación fundamental de la performance, invita a 4 performistas para a que se suspendan del techo por sus pies a través de unos dispositivos en los tobillos, que permitan que desde unas telas que guindan del techo, puedan sostenerse. Estarán vestidos con pedazos de gasa que se descuelgan desde sus vientres hasta arrastrarse en el piso, cubriendo la parte superior del cuerpo. El proyecto tendrá una estructura inicial, (un bosque de carne, en palabras de uno de los artistas) pero será la responsabilidad de cada uno de los artistas, abrir el código que permita una singularidad.

La acción está atravesada por un acontecimiento político que tiene que ver con las marcas que la violencia ha dejado en todos los cuerpos, tanto la exclusión sexual, racial, religiosa, pero también una posibilidad de a través del arte, lograr el cambio, buscar otros puntos de mira, de fuga, de incorporar la complejidad artística desde narrativas diferentes. Por ello, los artistas que se colgarán del techo serán anónimos, sus caras estarán tapadas y sólo se verán sus extremos inferiores, tratando de crear en el anonimato, una manifestación de la necesidad de reconocernos como seres humanos, a pesar de la diversidad. El blanco de las gasas se arrastrará por el piso y contrastará con los espacios llenos de historia, de memoria, con la piel de cada uno de los participantes y tendrá un nexo con los orígenes de las culturas en la que el blanco se refiere a la pureza, pero a su vez, será transgredido en un acto violento y poético, sereno y fuerte, casi abyecto.

Los performistas estarán suspendidos por un lapso de media a una hora, de acuerdo a las posibilidades de cada artista y buscando en este desprendimiento, percibir las diferencias en los cuerpos, el manejo de la postura corporal, la incomodidad y la resistencia. Cuando el artista ya no pueda mantenerse por más tiempo, un grupo de auxiliares, los ayudará a bajar y se quedarán en el piso, mientras los otros siguen suspendidos. Cuando todos hayan bajado, entonces se dará por terminada la performance.

Para lograr la serenidad de los cuerpos y una danza colectiva, se harán ensayos y talleres de entrenamiento con los convocados, en los que se trabajará sobre los tiempos

de aión, de cronos y de kairós¹²², técnicas de estiramiento, de meditación y ejercicios de relajación, permanencia, además de estrategias que los acerquen a los otros y se establezcan relaciones intersubjetivas.

Justificación (pertinencia del proyecto).

El arte contemporáneo entiende que la acción suplanta a la representación y es así como surgen las performances, acciones que mantienen una actitud claramente reivindicativa o directamente política. Acciones que reivindican demandas sociales que tienen su mejor forma de expresión a través del arte desde la reivindicación feminista de Mary Kelly, en los 70 y la reivindicación del cuerpo como territorio del arte de Carolee Schneemann que cubre su cuerpo con diversos materiales (Aguilar 2008, página 2)

La obra de arte, dice Deleuze “*hace un llamado a un pueblo que no existe todavía.*” Y en este caso, el colectivo artístico “El Cuerpo habla”, ha centrado toda su capacidad en realizar un trabajo académico, investigativo, pedagógico y artístico en el que sus integrantes sientan la necesidad de crear una pregunta por la comunidad en la que habitan que los lleven a una construcción ética, estética, una sustentación de su propuesta, que no sólo se haga desde la teoría y la academia, sino que parta de su cotidianidad, de las relaciones que se establecen con el espacio, con el otro, consigo mismo.

Inspirados en la invitación que hacen diferentes artistas que trabajan con el cuerpo Teresa Margolles, Maria Teresa Hincapié, Marina Abramovic, bailarines, actores, performistas y otros, de crear actos de resistencia y fabulación en un mundo tan convulsionado como el nuestro, que involucren la sociedad y, la necesidad de indagar por problemáticas de la ciudad, hace que se piensen en acciones con referencia a la actividad corporal, apoyados en la urgencia de crear propuestas que motiven la reflexión social, ritualicen los escenarios que han forjado las dinámicas sociales para hacer comunidad, fundar pueblos desde la ficción, generar una inquietud frente a lo que ha significado el cuerpo en la cultura, optar por un arte que nos permita ser responsables de la construcción de ciudad y evidenciar a través de puestas en escena, las marcas, las huellas y las consecuencias que los actos comunitarios producen en los cuerpos y ciudades, en las que por exceso u omisión, todos somos partícipes; vivir en una

122 “Kronos el eterno nacer y perecer. La duración. El espacio de tiempo que hay entre la vida y la muerte, el presente con su pasado y su futuro; Aión el tiempo pleno de la vida sin muerte, el eterno estar y retornar, lo que hay entre nacer y morir. Entre nada y nada. Lo pleno. Kairós el pliegue, el lugar donde se unen y donde podemos distinguir el tiempo de la supervivencia entre muerte y muerte; y el tiempo de la vida plena donde no hay muerte. Es el instante y el acontecimiento. NUÑEZ, Amanda Los pliegues del tiempo Kronos, Aión y Kairós.

alteridad en la que el otro es también parte mía como una continuidad y, el espacio, un escenario de lo poético, de la ciudad interrumpida, puesta al servicio de Dionisos, del no-tiempo; reconocer las historias de ciudad, sus imaginarios, reflexionar sobre sus territorios, cómo los habita, los transforma y poetiza, presentamos el proyecto **“DE-CAPITA”**

Este proyecto está sacudido por “actos de fabulación”, en el terreno de la (r)existencia, como actualización de una pregunta ancestral del cuidado de sí y de la disolvenencia de poderes en el propio cuerpo. Busca crear alianzas entre dos pueblos como Costa Rica y Colombia que tienen en común la vitalidad, la generosidad de sus gentes, de sus paisajes y de su tierra, dos océanos, el café, las montañas, una pregunta por el arte y su inserción social, para construir puentes y diálogos que permitan la interacción de saberes, el intercambio de prácticas artísticas y de la apertura del espacio del arte (museos, galerías) hacia lugares no convencionales, como territorios del azar, del riesgo, de la vida con lo que tiene de trágica y mágica. Busca una manera de valerse de la danza, el teatro y las artes plásticas, para integrarlas en un dispositivo como la performance y producir un acontecimiento que pueda provocar en dos países, reflexiones y cambios en los dispositivos artísticos.

Recoge los postulados del colectivo y los lleva más allá, aludiendo a la inversión de los sistemas, a través de la posición que asumen los performistas en una fabulación de su propia vida. De cabeza, se mira el mundo diferente, se alteran las coordenadas espacio-temporales y se asume un forzamiento del cuerpo, que atraviesa el dolor, para resistir como forma del permanecer; estar ahí, por encima de todas las desesperanzas, de las aniquilaciones, de las formas de olvido. Cuerpos que se resisten a la muerte, a la indiferencia, al despotismo, a la propia negación.

El tema escogido, tiene que ver con las tradiciones que han operado en los imaginarios de la comunidad y han establecido una manera de pensar, un movimiento y una corporalización o encarnación, en la que hombres y mujeres han sido excluidos de sus sensibilidades y multiplicidades y relegados hacia una única posibilidad de ser. También se inspira en las formas de tortura de los cuerpos de nuestras sociedades. Cuerpos mutilados, descabezados, irreconocibles. Cuerpos de hombres y mujeres que son abandonados, tirados, colgados en los puentes, en los árboles, en cualquier lugar, desposeídos de cualquier identidad y derecho. Fosas comunes, cuerpos mudos, que se encuentran en su so-

ledad. El proyecto quiere que en las carnes de sus performistas, se emulen las voces silenciadas y se reivindicquen en una poetización de su dolor, de su olvido, de su ignominia.



Duración: Una hora

Espacio requerido: Espacio cerrado en el que se puedan colgar del techo 5 telas que sostendrán 5 personas. El espacio debe tener una altura mínima de 5 metros.

El Cuerpo habla podrá llevar las telas, las tobilleras y las gasas.

Participantes: El proyecto está pensado para 30 personas, pero la muestra a realizarse, dependerá de los costos de viaje entre 4 o 5 personas.

ECART

*III Encuentro Platense de Investigadores
sobre Cuerpo en las Artes Escénicas y Performáticas*

*4, 5 y 6 de septiembre de 2013
Centro Cultural Islas Malvinas – La Plata*





ecart

4 . 5 . 6 . SEPTIEMBRE 2013

Centro Cultural Islas Malvinas

Calle 51 e/ 19 y 20

[Performances]

[Exposiciones orales]

[Talleres]

[Videos]

[Obras]