

Instituto de Investigación

TERCERAS JORNADAS DE INVESTIGACIÓN EN DANZA 2009

Nuevas intervenciones
artísticas y académicas

 Movimiento

VERA MANTERO
XAVIER LE ROY
MÅRTEN SPÅNGBERG
HELENA KATZ

III JORNADAS DE INVESTIGACIÓN EN DANZA 2009

Nuevas intervenciones
artísticas y académicas

VERA MANTERO
XAVIER LE ROY
MÅRTEN SPÅNGBERG
HELENA KATZ



Instituto Universitario
Nacional del Arte

Staff Editorial

Directora Responsable: Susana Ana Tambutti

Editor y Secretario de Redacción: Alejandro Karasik

Comité de Redacción: Marina Tampini y Victoria D'hers

Corrector del Comité de Redacción: Ángeles Piqué

Asistentes del Comité de Redacción: Cecilia Musicco, Ivonne Lujano, Julia Fiorella Spinelli, Cecilia Mazza, Mónica Ayala, Caterina Mora y Jéssica Paula Josiowicz

Traductores: Cecilia Musicco (entrevista a Xavier Le Roy y Mårten Spångberg), Susana Tambutti y Alejandro Karasik (Guión y texto *Product of circumstances* y ¿Especificidad del medio expresivo o situación?)

Fotógrafos: Lisa Rastl (portada), Lucía Fernández Mouján (Conferencia de Vera Mantero), Bruno Carreira Cruz, Jorge Gonçalves, José Fabiao y Vincent Jeannot (obras de Vera Mantero), Laura Solari (*Project in Buenos Aires*), Katrin Schoof (*Product of circumstances*), Babette Mangolte Susan Titelman (referencias de *Powered by Emotion*)

Colaboraciones: Nicolás Bolívar, Rodolfo Prantte, Sandra Reggiani, Victoria Keriluk, Susana Szperling

PUBLICACIONES DEL DEPARTAMENTO DE ARTES DEL MOVIMIENTO

Consejo Editor: Diana Lelia Piazza, Rita Parissi, Marcelo Isse Moyano, María Joaquina Álvarez, Susana Goñi, Cristina Urritia, Claude Thibaud

Corrección: Eloísa dos Santos

Diseño Gráfico: Gastón Prioretti

III Jornadas de Investigación en Danza 2009: nuevas intervenciones artísticas y académicas / Susana Ana Tambutti... [et.al.]; con colaboración de Nicolás Bolívar... [et.al.]; dirigido por Susana Ana Tambutti; edición literaria a cargo de Alejandro Karasik. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional del Arte, 2013. 152 p. : 21x15 cm.

Traducido por: Susana Ana Tambutti ... [et.al.]

ISBN 978-987-27863-6-6

1. Danzas. 2. Actas de Congresos. I. Tambutti, Susana Ana II. Bolívar, Nicolás, colab. III. Tambutti, Susana Ana, dir. IV. Karasik, Alejandro, ed. lit. V. Tambutti, Susana Ana, trad. CDD 792.8

Indice

01. PRESENTACIÓN INSTITUCIONAL	<u>05</u>
Investigación en arte en la Universidad. Diana Piazza y Rita Parissi	<u>06</u>
02. VERA MANTERO	<u>11</u>
02.01. Conferencia sobre sus elecciones y procedimientos artísticos	<u>12</u>
02.02. Entrevista sobre la producción de obras	<u>20</u>
02.03. Diagrama sobre los modos de creación del taller El Cuerpo Pensante	<u>30</u>
03. XAVIER LE ROY Y MÅRTEN SPÅNGBERG	<u>39</u>
03.01. Charlas Abiertas:	
- Sobre <i>Project in Buenos Aires</i>	<u>40</u>
- Sobre el trabajo de Mårten Spångberg	<u>50</u>
03.02. Guión y texto de <i>Product of circumstances</i> de Xavier Le Roy	<u>56</u>
03.03. Comentario sobre <i>Powered by Emotion</i> por Bojana Cvejić	<u>78</u>
04. HELENA KATZ	<u>85</u>
04.01. Selecciones del Seminario Consecuencias de la Teoría Política <i>Corpomídia</i>	<u>86</u>
05. RESEÑAS	<u>105</u>
05.01. Por Susana Tambutti. <i>Olympia</i> , la Venus de Vera	<u>106</u>
05.02. Por Alejandro Karasik. Hacer sin saber: posibilidad/imposibilidad	<u>112</u>
05.03. Por Sandra Reggiani. Mantero y Katz, desvinculación del pensamiento binario	<u>120</u>
05.04. Por Nicolás Bolívar y Rodolfo Prantte. Transitando el juego desde la coreografía	<u>124</u>
05.05. Por Victoria Keriluk. De las artes <i>performáticas</i> y la educación: hacia una ampliación de territorio	<u>128</u>
05.06. Por Susana Szperling y Susana Tambutti. Dualidades	<u>132</u>

01 PRESENTACIÓN INSTITUCIONAL

.01 Investigación en arte en la Universidad
Diana Piazza y Rita Parissi

01.01 INVESTIGACIÓN EN ARTE EN LA UNIVERSIDAD

Esta tercera edición del proyecto vinculado a la *performance* en el seno del Instituto de Investigación del Departamento de Artes del Movimiento (IIDAM) reactualiza el debate acerca de la posibilidad de realizar investigación en arte en la universidad.

Este debate hace anclaje en distintas dimensiones que atraviesan la cuestión planteada: la dimensión de la epistemología (qué tipo de conocimiento y comprensión abarca la investigación artística), la dimensión de la metodología (qué métodos y técnicas son apropiados y en qué sentido difieren de los aplicados en las ciencias sociales y humanidades), la dimensión de la política pública (qué importancia se le asigna, simbólica y presupuestariamente) y la dimensión de la formación docente (qué competencias, habilidades y actitudes se requieren para construir un perfil indagador).

A partir de nuestro rol como gestoras, nos preguntamos acerca de las posibilidades y los límites referidos al desarrollo de la investigación artística dentro del marco de las políticas de estado para la educación superior.

Queremos señalar la importancia de poder reflexionar sobre la estrategia institucional de investigación en el IUNA tomando en cuenta que esta deberá desplegarse en los intersticios del entramado de la política estatal actual que comprende a todo el sistema universitario, en diálogo con la identidad propia de las disciplinas artísticas.

Vale decir, cómo podría el Departamento de Artes del Movimiento y el IUNA en general desarrollar investigación autónoma que contemple la potencia de las disciplinas artísticas y responder, asimismo, a las necesidades de la sociedad todo ello en el marco de los condicionamientos del sistema educativo externos a la propia universidad.

Nuestros investigadores son, además de docentes, artistas. Investigadores Docentes Artistas que crean, producen, interpretan, gestionan y analizan críticamente obras de arte. Todos ellos encuentran un posible punto de unión en su pertenencia institucional. Pero, a la vez, reconocen formaciones e intereses múltiples. Algunos fueron formados en las antiguas escuelas de los profesorados artísticos especializados en los que el imaginario institucional tomaba forma de mandatos, historias y mitos y expresaba una enciclopedia de sentidos que depositaba el lugar de la capacitación virtuosa en otros ámbitos como el Teatro Colón o el Teatro Municipal General San Martín. En estas últimas escuelas, enunciadas precedentemente, se formaron también muchos de los docentes que actualmente se desempeñan como profesores del DAM. Su entrenamiento en técnicas de danza implicaba espacios curriculares presenciales de alta densidad horaria con supervisión constante del docente y práctica repetida. Paulatinamente, el Departamento de Artes del Movimiento fue incorporando docentes profesionales que no reconocían en su formación ninguna de las instancias precedentes, esto es instituciones formadoras de profesores o instituciones formadoras de profesionales, intérpretes o compositores. Antes bien, por sus recorridos se convirtieron en profesionales de las más diversas disciplinas del movimiento y el cuerpo que, por circunstancias de su vida, ingresaban a una institución educativa a trabajar como profesores sin tener una preparación formal que los capacitara como docentes.

Tanto lo que portan todos ellos de su saber disciplinar, como lo que se cuece en el rescoldo de la olla institucional universitaria, genera un universo simbólico que constituye la identidad de la vida académica. Con esto queremos significar la coexistencia

dentro del Departamento de trayectorias docentes cuyo anclaje dentro del campo de la investigación tiene una mayor ligazón con aspectos referidos a las características profesionales que están orientadas a la aplicación práctica más que a la investigación académica, si es que aún se puede identificar de esta manera a la investigación científica pura o fundamental. Es así que el trabajo de estos investigadores artistas no siempre coincide con las reglas que legitiman su pervivencia en el ámbito académico. Es por esto que, en ocasiones, priorizan algún espacio de conocimiento sobre otros para ajustar sus desarrollos investigativos a las políticas estatales de asignación de recursos y puntuaciones para la promoción y consagración académicas.

La carrera por conseguir incentivos privilegia la actividad investigativa por sobre la de docencia o la de producción creativa. ¿Cómo impactan estas reglas en los productores de arte y docentes de arte que aún no encuentran su lugar en este universo diferenciado de saber? ¿Se eligen temas específicos para conseguir fondos que están disponibles únicamente para esos tópicos? Esta sujeción afecta la autonomía del profesor investigador artista que, además, no alcanza a ver cómo su experticia resulta pertinente socialmente, como no sea que se aborden cuestiones cercanas a la historia del arte, la educación artística, la salud por el arte, en detrimento de la producción artística como una zona válida de acercamiento a la realidad. Las convocatorias al programa de incentivos y la ritualización para encajar en estas prácticas, de alguna manera, han alertado a los administradores de esta universidad del arte en el sentido de reflexionar acerca de la recuperación de su misión institucional. A esto se suma el hecho de que el Estado pone el acento de la investigación en el campo de las ciencias y la técnica, y así refuerza la noción de que el espacio de las artes sería un ámbito improductivo y periférico.

¿Debería el IUNA profundizar su apego a estos condicionantes de política de Estado en materia de investigación? ¿Podría contrarrestarlos? El Instituto, tal vez, debería construir su propia lógica investigativa más en consonancia con su misión y con el ideario institucional.

Las Jornadas de Investigación en Danza, emanadas del área del Instituto de Investigación del DAM, se orientan en tal sentido y mandan señales que posibilitan repensar la producción de conocimiento en el campo de las artes. Es importante destacar dicho proyecto como el fruto de una política institucional que alberga, dentro de su horizonte de sentido, el planteo de temas que son objeto de investigación, el propio financiamiento a estos desarrollos, la colegialidad con otras organizaciones sociales y culturales, el fomento de la producción artística a través de concursos abiertos, el trabajo multidisciplinar y, a su vez, la reflexión acerca de todos estos procesos. El programa que, año a año, despliega el IIDAM tiene como objeto seguir construyendo un saber tendiente a formular criterios para poder respondernos en qué se distingue la investigación artística de la académica y cuáles deberían ser los requisitos que permitirían determinar la diferencia entre la práctica artística en sí y la práctica artística como investigación.

Diana Lelia Piazza
Decano Directora

Rita Parissi
Secretaria Académica

02 VERA MANTERO

- .01 Sobre sus elecciones y procedimientos artísticos
- .02 Entrevista sobre la producción de obras
- .03 Diagrama sobre los modos de creación

02.01 SOBRESUS ELECCIONES Y PROCEDIMIENTOS ARTÍSTICOS

A continuación se reproducen fragmentos editados de la conferencia brindada por la bailarina, coreógrafa y docente portuguesa Vera Mantero en el IUNA. En esta conferencia describe su formación y carrera artística en función de cómo ellas ayudaron a definir sus procesos creativos, la forma de presentar el cuerpo en escena y la incumbencia social del bailarín. En lo específico, propone tomar procedimientos de otras artes para la producción artística en la danza, refiere a la improvisación como herramienta imprescindible para la creación, se posiciona en contra del poder que se obtiene como consecuencia de recurrir al virtuosismo para bailar, sugiere *corporizar* la pérdida del poder en escena en lugar de *representarla*, plantea priorizar los materiales que surgen del proceso creativo respecto de las ideas previas al mismo, así como también la cohabitación de opuestos como el habla y la voz.

En los talleres¹, no acostumbro a hablar de mis propias elecciones porque no estoy interesada en imponer mi visión en ese ámbito. Esto se debe a que en ellos el objetivo es que los participantes trabajen en función de las necesidades y deseos que se desprenden de sus propias elecciones. Sin embargo, si se me invitan a Buenos Aires es porque interesa también saber en qué consiste mi búsqueda personal. Aprovecho esta conferencia, entonces, para hablar acerca de la misma. Las ideas que expondré a continuación

[1]
En relación con el taller El Cuerpo Pensante brindado en el contexto de la presente edición de las Jornadas de Investigación (NdelE).

[2]
Podemos inferir, a partir de la biografía de Vera Mantero, que hace referencia al Ballet Gulbenkian en donde trabajó entre los años 1984 y 1989. El Ballet Gulbenkian cerró en el año 2005. Los coreógrafos que contribuyeron al desempeño de la compañía fueron Carlos Trincêiras, Vasco Wellenkamp, Olga Roriz, Rui Horta y Paulo Ribeiro, entre otros (NdelE).

están en elaboración y, por lo tanto, no están aún concluidas.

Mi carrera artística comenzó a los dieciocho años cuando empecé a trabajar como bailarina en una compañía de danza que podía ser, según fuera la propuesta escénica, moderna, contemporánea o neoclásica². Permanecí allí hasta los veintitrés años. Lo primero que observé fue que mi cuerpo y mis deseos no estaban alineados con aquella propuesta. Hacíamos programas de tres coreografías por noche, diferentes entre sí y mi trabajo como bailarina consistía en transformarme según cada una.

Durante mi permanencia en dicha compañía me interesaba ver la manera en la cual cada rol me hacía trabajar corporalmente. Me preguntaba qué podía observar sobre el comportamiento de mi cuerpo y cómo todo esto ampliaba mi espectro artístico. Ese fue un primer paso.

Ya desde aquel momento, bailar, que era lo que siempre había aspirado a hacer, me pareció algo raro. No me resultaba natural *a priori* subir a un escenario y bailar. Esa intuición fue relevante en mi cuestionamiento acerca de cómo hacer las cosas. A partir de allí opté por no tomar el universo de la danza como dado, sino desconfiar de su normalidad.

Simultáneamente, me interesó cuestionar la situación teatral y las convenciones del espacio escénico. En la compañía donde trabajaba no se podían realizar acciones como mirar al público o tocar los telones. Me preguntaba qué podían provocar estas acciones que parecían inapropiadas para la escena. La separación del público y de los bailarines siempre me pareció extraña, poco evidente.

Después de trabajar en la compañía lisbonense me fui a Nueva York. Allí experimenté con propuestas de teatro físico, con el uso de la voz y con otras técnicas que me abrieron líneas de investigación escénica distintas a las que ya conocía. Recuerdo que fui a tomar sólo cuatro clases de técnica vocal con un profesor que utilizaba un método terapéutico proveniente de la teoría de Wilhem Reich³. Se trataba de una técnica que habilitaba y desbloqueaba todo el cuerpo, para luego trabajar la voz. Percibí cómo se transformó mi voz e intenté probar estos procedimientos en la danza.

Uno de los solos que se va a ver la semana que viene, *Quizás ella pudiera bailar primero y pensar después*⁴, está basado en dicha

(3) Wilhelm Reich (1897-1957) fue médico, psiquiatra y psicoanalista. Reich planteó que los bloqueos psíquicos corresponden a contracciones musculares crónicas y se dispuso a combatirlos a través de liberar las contracciones desde el trabajo con el cuerpo. www.wilhelmreichtrust.org (NdelE).

(4) *Quizás ella pudiera bailar primero y pensar después* es un solo estrenado en 1991 y creado para el Festival Europalia en Bélgica (dedicado aquel año a Portugal). La obra se presentó durante dos décadas hasta hoy. En nuestro medio, la obra se presentó en la Sala Solidaridad del Centro Cultural de la Cooperación dentro del marco de las Jornadas de Investigación (NdelE).

transpolación de la técnica vocal al trabajo con el cuerpo. Algunas consignas exploradas esta semana en el taller como “exponer, abrir, perderse para encontrarse, etc.” fueron utilizadas en la creación de la obra mencionada⁵.

Volví a Lisboa. Había adquirido tanta información en Nueva York que intenté realizar algunos trabajos en forma independiente, para luego darme cuenta de que no estaba preparada. Como consecuencia de ello comencé a bailar bajo la dirección de la coreógrafa francesa Catherine Diverrès⁶. Con ella, la improvisación se utilizaba desde el comienzo, se consideraba fundamental para la creación y ayudaba a resolver problemas de elecciones. La conjunción de la experiencia junto a Diverrès y la adquirida en Nueva York me permitió alcanzar una síntesis y, finalmente, pude comenzar a crear obras propias.

Siempre me interesó encontrar una forma de bailar que me conmoviera tanto como otras disciplinas artísticas. El cine, la literatura y la música me provocaban fuertes embates. La danza, aun siendo mi forma expresiva, no me producía este efecto con la misma frecuencia. Mi apatía no era consecuencia de cierta tendencia a la abstracción puesto que la música, que no es figurativa ni utiliza la palabra como otras artes, me resultaba atractiva.

Por ello tomé la decisión de *robar* (sic) procedimientos de otras artes en términos de composición y de estructura, como solución a la desconfianza generada por las convenciones arraigadas en la danza. Mis preguntas iniciales fueron: “¿Por qué este tipo de música me afecta tanto?, ¿qué tipo de construcción, de estructura se está desarrollando allí?, ¿puedo tomar este tipo de construcciones para la danza?”

Lo otro que decidí *robar* (sic), además de las estructuras, fueron instrumentos de otras artes como, por ejemplo, la voz. Desde muy joven me preguntaba por qué los bailarines son tan silenciosos, por qué andan como si no pudieran hacer ruido. Si somos *animales que hablan* ¿por qué no lo hacemos en escena? Entonces, más específicamente, comencé a utilizar la voz sin apelar al lenguaje. El rango de utilización de la voz es muy amplio, no se circunscribe únicamente a lo verbal, tal como sucede en la vida.

Una de mis *elecciones artísticas*⁷ más importante fue la de no adquirir fórmulas. Esto me resultó particularmente evidente en la

[5]

Para mayor referencia a los contenidos del taller ver en la presente edición *El Cuerpo Pensante. Apuntes de clase* [NdelE].

[6]

Catherine Diverrès (Francia, 1959) directora junto con Bernardo Montet del Centro Coreográfico Nacional de Rennes y Bretaña. Desde sus comienzos se diferenció de la *postmodern dance* estadounidense así como también del vocabulario clásico. www.compagnie-catherine-diverres.com [NdelE].

[7]

Para una definición sobre el sentido que se brinda a “elecciones artísticas” ver la referencia a *las cuestiones artísticas* en *Diagrama sobre los modos de creación* en la presente edición [NdelE].



1

(1,2,3) Conferencia. Fotos:
Lucía Fernández Mouján

(4) *uma misteriosa Coisa,*
disse o e. e. Cummings. Foto:
Jorge Gonçalves

(5) *Parades & changes,*
replays. Foto: Jérôme
Delatour y imagesdedanse



2



3



4



5

compañía en la que trabajaba de joven donde conocí numerosos coreógrafos que, habiendo encontrado ya un lenguaje y un modo de trabajar, se repetían permanentemente a sí mismos variando únicamente el vestuario y la música de las obras. Desarrollé una *alergia* a aquello y, por lo tanto, cuando hago algo, no suelo repetirlo.

Cuando hablo de *alergia* me refiero a dos situaciones: por un lado, lo que se siente por determinados recursos a los que se puede apelar, formas adquiridas que no se ponen en cuestionamiento y, por otro, a la sensación que me produce el virtuosismo, no solamente en un sentido técnico, sino también en lo que se refiere a las convenciones estéticas utilizadas reiteradamente en ciertas puestas en escena. La sola idea de demostrar que puedo hacer algo bien me resulta artísticamente reprochable.

No me interesa demostrar inteligencia en las obras de danza porque es una manera de obtener poder. Sostengo lo mismo sobre las búsquedas puramente formales. Por el contrario, me encuentro interesada en perder todo poder, aunque me produciría *alergia* representar dicha pérdida como idea.

Peter Pal Perbart⁸ me señaló una vez: “usted hace cosas donde pierde la potencia y eso hace a su fuerza”. Yo nunca lo había pensado así. A partir de su observación noté ciertas modificaciones en mi búsqueda artística que me hacían perder poder a nivel del cuerpo. Así, encuentro la diferencia entre *corporizar* en escena en lugar de *representar*.

En el planteo de esta profesión, considero relevante la sensación que nombro como *es-imposible-hacer* (sic). Por estos motivos, me resulta una tarea ardua poner en el escenario una danza y me resulta muy difícil, aún más hasta imposible, moverme. La presencia en mi trabajo escénico de la inmovilidad, o lo que se suele nombrar como la *no-danza* o la *menos-danza*, se encuentra vinculada a la comprensión de la danza como algo no evidente. Me parece relevante explicitarlo porque se confunde a veces la impotencia del cuerpo con cierta corriente de la danza que, desde el intelecto, no encuentra razones para bailar. En el taller que realizamos estos días nos propusimos hallar un estado de vulnerabilidad y desprotección como un medio para lograrlo.

El cuerpo expresa cosas que uno desconoce y pueden ser materia para la danza, posee un saber otorgado por la cultura y otro por la

(8)

Peter Pál Pelbart
[Hungria, 1956]. Lic. en filosofía, sus estudios abarcan experiencias en torno a la locura. Son sus temas el tiempo, la esquizofrenia y la biopolítica. Traductor de Deleuze al portugués. Coordina un grupo teatral integrado por psicóticos, donde él mismo participa además como actor. A partir de ambas experiencias, la filosófica y la esquizo-analítica, teoriza las subjetividades contemporáneas, especialmente las que oscilan entre el agotamiento y el nihilismo. www.educacion.flacso.org.ar/educacion/curriculums/peter-pal-pelbart [NdelE].

naturaleza. Este saber proviene de otros cuerpos y es el resultado de millones de ellos. Hay cosas que funcionan allí por sí solas, de maneras muy difíciles de conocer y sobre las cuales no tenemos injerencia. Me inclino por la danza que permite al cuerpo acceder a dichas cosas.

Suelo quejarme de los filósofos porque ellos describen muy bien la relación ejercida por el poder sobre las personas, la historia y el arte pero no proponen soluciones para *hacerse* un cuerpo que no vaya tras ese poder. A lo mejor, la función de los bailarines, poseedores de un saber especializado sobre el cuerpo, sea armar un pequeño laboratorio humano y social a partir de él.

No me resulta fructífero *tener ideas* (sic) cuando trabajo. Si tengo alguna, pienso que lo mejor es no seguirla. Solo el proceso, a través de la investigación, la multiplicidad de propuestas y la insistencia en ellas, va a crear el material y la estructura. Muchas veces veo trabajos en donde es evidente que se siguió una misma idea desde el primer ensayo hasta la función. En estos casos es posible ver que durante el proceso no se dio lugar a transformaciones. Si es así, en mi caso, si no hubo modificación alguna durante el proceso, abandono los materiales y las estructuras, aunque estos sean correctos para la escena (en más de una ocasión, la improvisación fue una herramienta para superar conflictos que me parecían insalvables respecto a estos materiales y estructuras).

Si en el proceso creativo atravesamos las *alergias* -la no aceptación de los hábitos- e insistimos en la exploración, va a haber un momento en que nosotros y los materiales entremos en lo que me gusta nombrar como “combustión”. Es posible que allí se encuentre algo que consideremos aceptable.

Cuando empecé a hacer mis obras tuve necesidad de pensar la danza, porque me había centrado en el cuerpo y no en la reflexión. Intentaba *pegar* las partes de un cuerpo que había sido cortado en pedazos por la danza clásica y por la cultura occidental. ¿Qué podía hacer con todas esas partes? Ahora, veinte años después, necesito que cohabiten todas ellas junto con el pensamiento y procuro que los polos opuestos de un mismo fenómeno encuentren una forma de trabajar en conjunto. En mis talleres, hay consignas de movimiento

referidas a la emisión verbal y no verbal, la acción consciente e inconsciente, entre otras dualidades.

Me apena vivir en una sociedad consumista y materialista, donde el cuerpo se encuentra privado de otras experiencias. Hay ciertas cosas que el cuerpo *nos pide hacer* (sic) pero por convenciones sociales no se realizan en público. Para no ser cuestionados en nuestra cordura, se requiere la protección de las salas de ensayo para los artistas, de los rituales para las tribus, etc. Allí se realizan prácticas que hubieran sido censurables en otras circunstancias.

La posibilidad de un cambio social está vinculada a una transformación que debe operarse en el cuerpo y en el pensamiento. Esto se asocia con *cuestiones de nuestra existencia*⁹, que incluyen preguntas sobre lo político en el cuerpo, sobre qué hago en mi trabajo, qué ayuda o qué va en detrimento de esta situación, así como también sobre las cosas que nos incomodan de nuestra sociedad y de nuestro hábitat.

[9]

Para una referencia acerca del sentido que se brinda a *cuestiones de nuestra existencia* ver "Diagrama sobre los modos de creación" en la presente edición [NdelE].

Intervenciones del público

Intervención: ¿Podría extenderse sobre el proceso en la composición de una coreografía?

Vera Mantero: Utilizo, por sobre otras, cosas la improvisación porque me permite crear materiales que después son fijados o se mantendrán improvisados según el caso. Una herramienta con la que acompaño este procedimiento es el registro en video porque me permite improvisar sin preocuparme simultáneamente por seleccionar y recordar los fragmentos que seguiré probando. No me propongo reelaborar siempre lo que hice en la improvisación, hay cosas que elijo mantenerlas tal cual han surgido.

Intervención: ¿Podría transmitirnos las relaciones entre la improvisación y la fijación de estructuras en el solo *Quizás ella pudiera bailar primero y pensar después?*

Vera Mantero: Este solo es completamente improvisado porque fijarlo se contradice con su propuesta. No trabajo allí dentro de

una estructura o a partir de pautas. Es una obra que para existir se mantuvo de esta manera. De todas formas, es un caso complejo. Trato de mantener cierto lenguaje de movimiento que es el que repito desde hace dos décadas. Existen otros casos de trabajos de improvisación en donde establecí previamente partes en las que, por ejemplo, tengo cierto comportamiento o utilizo cierta acción.

La conferencia tuvo lugar en el Departamento de Artes del Movimiento, IUNA. Aula "A" el 5 de septiembre de 2009.

02.02 **SOBRE LA PRODUCCIÓN DE OBRAS**

La bailarina y coreógrafa portuguesa diserta sobre la tendencia conceptual de la danza en Europa y la difundida conjetura acerca del fin de la historia de la danza, describe la organización *O rumo do fumo* de la cual es cofundadora y el apoyo estatal que recibe como integrante de la danza en Portugal, menciona su encuentro con Anna Halprin y la atracción que le produjo su noción de *corpo vibrátil*, plantea los cuestionamientos políticos involucrados en su obra *Vamos a sentir falta de todo aquello que no necesitamos* y explica los procesos que dieron origen a las tres obras presentadas en Buenos Aires: *una misteriosa Cosa, dijo e.e.cummings**, *Quizás ella pudiera bailar primero y pensar después* y *Olympia*. Por último, Vera Mantero expone las múltiples aristas de sus procesos creativos y los proyectos derivados de estas. A continuación se extractan segmentos escogidos de la entrevista.

En la danza europea actual casi todo lo que se produce guarda un aire familiar con los *ready-made* duchampianos. La consecuencia visible es cierta dificultad para proponer algo nuevo, pareciera ser que los bailarines no pueden moverse más. Utilizando algunos argumentos, muchas veces en un sentido diferente al que le asignan sus autores, se da a entender que se está en el fin de la historia del arte, es decir, que sólo se podría trabajar con lo que ya existe en dicha historia. No puedo trabajar en

[10]

André Lepecki menciona a La Ribot, Johnathan Burrows, Boris Charmatz, Xavier Le Roy, Mårten Spångberg, Vera Mantero, Thomas Lehmen, Meg Stuart y Juan Domínguez como relacionados con la tendencia conceptual, aunque muchos de éstos coreógrafos no aceptan esta denominación, al respecto dice Xavier Le Roy: "no me considero un artista conceptual y no conozco ningún coreógrafo que trabaje en la danza sin un concepto". Lepecki, A. (2008). *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. Galicia: Centro Coreográfico Galego y otros. [NdeE].

[11]

Al momento de esta entrevista, septiembre de 2009, los integrantes de *O rumo do fumo* a los que refiere Vera Mantero son, además de ella misma, el coreógrafo Miguel Pereira y el artista plástico André Guedes [NdeE].

dicho paradigma, se me hace muy difícil. No niego la línea conceptual¹⁰, sino que trato de ver qué se puede hacer por fuera de ella. Para lo cual podemos referirnos al ejemplo de las artes visuales, las que ya trascendieron esta instancia. En esos campos artísticos aconteció mucho antes todo lo que sucede ahora en la danza.

O rumo do fumo es una estructura que fundé junto a un coreógrafo y un artista plástico¹¹, apoyados por un equipo de tres productores. Desde hace un año tenemos una sala de ensayo en un lugar muy cerca del río. El edificio está constituido por tres estudios juntos, dos de otra asociación y uno nuestro. La otra asociación se llama Forum Danza, que es similar a una escuela de danza contemporánea, con ellos tenemos relaciones muy próximas. La situación día a día es de mucho entrecruzamiento y de convivencia.

Recibimos un subsidio anual para mantener la infraestructura mientras que el financiamiento para las obras y nuestros ingresos lo aportan las funciones y los festivales que nos coproducen. No se utiliza lo que se recibe anualmente para las obras pues sin la estructura no se podría hacerlas.

Hoy en día existe en Portugal una cantidad significativa de asociaciones que pueden pagar sus espacios gracias a un subsidio anual, además se producen a sí mismas, así como también a otros artistas, organizan residencias y, si se interesan por un trabajo ajeno, lo apoyan ofreciendo su estructura gratuitamente. Es un apoyo que nosotros también damos. Sólo alquilamos el espacio si hay un interés verdadero en lo que se está realizando.

Recientemente participé como intérprete de una reconstrucción de la obra *Parades & Changes, replays*¹² de Anna Halprin¹³. Anna se hizo muy presente en el proceso de la reposición y me interesé en su trabajo. Especialmente en su noción de *cuerpo vibrátil*. Ella tomó este concepto de Lygia Clark¹⁴, que fue una artista plástica brasileña que realizó obras para sentir, no para ver. Clark quiso que la gente viviese las sensaciones que generaban su trabajo y entonces realizó objetos que eran puestos en el cuerpo para tal propósito¹⁵.

Por lo general dejo pasar dos o tres años entre obras y, como recientemente estrené una obra, no estoy pensando en ninguna obra en especial.

(12)

Parades & changes, replays (1965) es una obra recreada para la Biennale de Lyon. Dirección artística: Anne Collod en conversación con sus creadores Anna Halprin (coreografía) y Morton Subotnick (música). Reinterpretación: Boaz Barkan, Nuno Bizarro, Alain Buffard, Anne Collod, DD Dorvillier y Vera Mantero. Anna Halprin en esta obra utiliza el concepto de *tasks* (tareas -como acostarse, caminar, etc.) de su propia cuña para improvisar en torno a distintos scores (partituras): vestirse y desvestirse, inventar gestos, mover objetos, pintarse los cuerpos y desaparecer en rollos de papel madera. www.biennale-de-lyon.org/danse2008 (NdelE)

Tengo un proyecto junto a Peter Pal Perbart¹⁶ de quien hablé en la conferencia en el IUNA. Él me invitó a colaborar con su compañía brasilera integrada por personas que tienen capacidades cognitivas diferentes. De los pensadores que conozco, él es quien mejor reúne un trabajo teórico con una práctica; esto es visible en el trabajo corporal teatral que realiza con esta compañía. Para dicho proyecto, la compañía se trasladará por un mes a Francia. Así, sus integrantes, que por su condición están habituados a trabajar sólo dos veces por semana, en este proyecto van a hacerlo todos los días, van a vivir la experiencia de un viaje transatlántico y van a quedarse fuera de sus hogares por un largo período.

La última obra que estrené se llama *Vamos a sentir falta de todo aquello que no necesitamos*¹⁷. La frase de donde proviene el título pertenece a una joven que escribe sobre la crisis económica actual. Ella sostiene que se va a tener que cambiar inevitablemente la forma de vida de las personas, pues se han creado necesidades para vender una cantidad de cosas que no se precisan verdaderamente. Pero enfatiza que, aun así, se van a extrañar todas esas cosas, aunque no sean necesarias. La obra trata sobre esta idea y la forma de llevarla a cabo fue a través de unas cabezas de plástico vacías por dentro de donde se retiran una serie de objetos. El resultado, comparado con otros trabajos míos anteriores, es más explícitamente político. Sin embargo, opté por la obiedad para no correr el riesgo de quedar en el lugar opuesto. Debo admitir que estoy cada vez más satisfecha con el resultado.

Una de las intérpretes de esta obra, Marcela Levi, la bailarina que estuvo el domingo en el teatro¹⁸, propuso escribir un manual sobre cómo utilizar la cabeza y se le ocurrió copiar las instrucciones que vienen con los reproductores de música escritos en varios idiomas. En cierto momento de la obra se sacan pequeños papeles que se encuentran dentro de las cabezas, similares a *messages in a bottle*¹⁹. Entre ellos, Marcela sustrae este manual y al terminar de leerlo en varios idiomas, vuelve su mirada a la audiencia y comienza a decir *gracias, merci, obrigado*,

[13]

Anna Halprin (Estados Unidos, 1920) es una de las principales artistas performáticas del siglo XX asociada al movimiento cultural de la costa oeste norteamericana. En sus inicios como bailarina rechaza la Danza Moderna Americana. En la década del cincuenta crea el San Francisco Dancer's Workshop donde estudian Trisha Brown, Yvonne Rainer y Simone Forti entre otros, que luego formarán la Judson Church Group. Avanzada su carrera fue pionera del arte curativo, trabajando con enfermos terminales. www.annahalprin.org.

[14]

Lygia Clark (Brasil, 1920 - 1988) Artista vinculada al movimiento neoconcretista brasilero. www.lygiaclark.org.br [NdelE].



1



2

(1) *Quizás ella pudiera bailar primero y pensar después.*
Foto: José Fabiao

(2) *Olympia.* Foto: Jorge Gonçalves

(3) *Vamos a sentir falta de todo aquello que no necesitamos.* Foto: Bruno Carreira Cruz



3

etc. siguiendo el modelo que se había establecido con el manual pero en el vínculo con el público.

En 1996, la Culturgest de Lisboa me convocó para un programa en homenaje a Josephine Baker²⁰. El resultado de la convocatoria fue la creación de *una misteriosa Cosa, dijo e.e.cummings** (1996)

Comencé a buscar materiales sobre ella y sin quererlo, el primero que hallé fue una película de cuando tenía setenta años. Baker se encontraba en escena haciendo un *music hall* y se veía muy vieja para ello. Su maquillaje era excesivo y tenía colocado un arreglo de frutas tropicales en la cabeza, una cosa muy rara, a mi entender. El hallazgo fue sorprendente porque inconscientemente esperaba toparme con una película que la mostrase en su juventud. Luego vi películas de cuando Josephine tenía un cuerpo impresionante, potente, bello y provocador, en los años treinta, sin embargo, persistió el *shock* de la primera imagen y ésta fue crucial para abordar la propuesta.

Otro elemento relevante para establecer las premisas de la obra fue su biografía. Baker era afroamericana, había nacido a principios del siglo XX en un barrio donde había muchísima violencia racial, en una época en donde aún existían linchamientos. Siendo yo blanca, debía hallar una manera de hablar artísticamente de una negra perteneciente a aquel contexto histórico.

Respecto a dicho dilema, unos años antes, me encontré en una situación similar. Se me había encomendado realizar una obra sobre Nijinsky²¹, mi primer solo, y se me habían presentado las siguientes cuestiones: “¿Quién soy en el solo?”, “¿Debo “encarnar” a Nijinsky o sólo hablar de él?” En dicha obra resolví ser a veces él y a veces yo, hablando de lo que voy a hacer cada vez que sea él.

La inclusión de la cita a e.e.cummings “ella es una misteriosa cosa, ni civilizada ni salvaje, más allá del tiempo” en el programa como nota al pie del título sintetizó al personaje multifacético que construí a partir de Josephine Baker, su mística y yo misma: entre animal y humano, blanco y negro, viejo y joven, todo

(15)

En relación con Lygia Clark y la temática tratada en la entrevista dice Suely Rotnik (filósofa y curadora, prof. titular de la Universidade Católica de São Paulo), “Las prácticas experimentales de Lygia Clark suelen comprenderse como experiencias multisensoriales, cuya importancia habría radicado en desbordar la reducción de la investigación artística al ámbito de la mirada. Sin embargo, si bien la exploración del conjunto de los órganos de los sentidos era una cuestión de la época, de hecho compartida por Lygia Clark, los trabajos de esta artista fueron más lejos: (...) Me refiero a las capacidades de percepción y de sensación, que nos permiten aprehender la alteridad del mundo respectivamente como un mapa de formas sobre las cuales proyectamos representaciones o como un diagrama de fuerzas que afectan a todos los sentidos en su

ello junto. En dicho personaje integré todos los elementos antagónicos con los cuales me topé durante el proceso: por un lado, el maquillaje exacerbado, casi de travesti, siendo ella mayor y, por otro, su cuerpo poderoso siendo joven; los colores de su piel negra y el color blanco de mi propio cuerpo.

El texto que utilicé durante la obra²² surgió en un ensayo en el cual me encontraba bloqueada. Aquel día comencé a hablar en voz alta sobre la frustración que sentía por no estar logrando nada, el texto se convirtió en un cantito y finalmente lo grabé en video. Cuando lo volví a ver pensé que era el material más fuerte que había creado hasta el momento y entonces definí mi trabajo a partir de él.

Mi parlamento está compuesto por palabras sueltas -todas horribles y pesadas- que tratan sobre la imposibilidad, el disgusto, la tristeza, la no visión y la ceguera. Por un lado, reflejan la dificultad para la creación; por otro, el sufrimiento particular que tuvo en vida Josephine Baker. Ella había querido tener hijos pero no había podido. Como estaba siempre haciendo giras por el mundo adoptó doce niños de distintas etnias y religiones. A esta familia particular le puso el nombre "*rainbow tribe*"²³ y fue una suerte de pionera de las Angelina Jolie y de las Madonna de la actualidad, pero sin sus recursos económicos porque no siempre tenía dinero para alimentarlos. Sumado a ello sufrió muchas catástrofes amorosas. Las palabras tristes del texto y el hecho de interpretar un cuerpo a la vez negro y blanco es un reflejo de estos aspectos turbulentos de la vida de Baker y de mis propias dificultades para la creación.

También hay un análisis de André Lepecki²⁴ sobre el trabajo en términos de una melancolía poscolonial. Comprendo su mirada y me parece válida en los siguientes términos: no se puede abordar la historia de una mujer negra que nació hace más de 100 años como si nada, sobre todo considerando la relación histórica entre los negros y los blancos.

Quizás ella pudiera bailar primero y pensar después es una obra de improvisación que surge de pautas similares a las que realizamos en el taller propuesto para las Jornadas, en el IUNA²⁵.

vibratibilidad" Rotnik, S. (2007). *La memoria del cuerpo contamina el museo*. Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas - eipcp.net (NdelE).

(16)
Ver nota sobre Pal Perbart en la conferencia. Vera Mantero comenta que lo conoció a través del filósofo José Gil, de quien recomienda a los bailarines la lectura de sus trabajos *Metamorfosis del cuerpo* y *Micro-percepciones* (NdelE).

(17)
Traducido de *We are going to miss everything we don't need* (NdelE).

(18) Se refiere a Marcela Levi, *performer* y coreógrafa brasileña que se encontraba presentando un *work in progress* en el Espacio Ecléctico en Buenos Aires la misma semana de la entrevista a Vera Mantero (NdelE).

(19)
Trad. del inglés: mensajes dentro de una botella

La obra es representativa de una época en la cual sentía que algo me impedía bailar y me resultaba muy difícil llevar a cabo una danza que valiese la pena. En este caso, la inmovilidad, no había sido una decisión estética, sino el resultado de una lucha, de una dificultad extrema. El título surge de una idea robada a Beckett y evoca una esperanza, algo a intentar.

En aquel momento, mis sentimientos sobre la creación coincidían con algunas impresiones intercambiadas en un diálogo entre el dramaturgo Beckett y el escultor Giacometti aparecidas en un libro que había leído en 1993. Es poco lo que recuerdo, debería leerlo otra vez, pero ellos decían en forma continua “yo no sé escribir” y “yo no sé esculpir”, enfatizaban todo el tiempo “no puedo hacerlo” o “soy incapaz de hacerlo”. Parecía una conversación de locos o de obsesivos. Estos textos deshechos y estrafalarios me permitieron inferir el mundo interior de donde habían surgido las obras que crearon. Los artistas reflejaban en su forma de hablar la sensación de que escribir un texto o esculpir una escultura es imposible. Esta lectura fue importante porque sentía que era imposible o casi imposible hacer algo que valga la pena y que cumpla con la promesa de que una obra se ofrece a un público atento.

Olympia fue una obra pensada para integrar una maratón de obras de danza que se realizó en 1993 en un teatro de Lisboa. La finalidad del evento era exigir derechos para la danza pues en aquel entonces no contaba con ningún apoyo. Yo había estado leyendo *Asfixiante Cultura* de Jean Dubuffet²⁶, personaje que me había cautivado mucho. En dicho libro el autor escribe sobre la historia de la cultura en Francia, criticando la política cultural estatal. Su conclusión es: la cultura francesa está acabada debido a dicha intervención. Había pensado directamente en leerlo en vivo pero podía parecer arrogante. Por otra parte, quise restar a mi participación toda apariencia estable o sólida, resolví mostrar mi cuerpo desnudo para fragilizarme. Luego recordé el cuadro *Olympia*, de Manet y, aunque tuve mis dudas, decidí que no sólo iba a reproducir el cuadro, sino que iba a relacionar el cuadro con el texto de Dubuffet.

[20]
Josephine Baker (1906-1975) famosa vedette del Folies-Bergère. www.cmngww.com/stars/baker/about/biography. (NdelE)

[21]
Se infiere que se hace referencia a *Uma Rosa de Músculos* (1989) (NdelE).

[22]
« (...) Una pena / una imposibilidad / atroces, atroces / una imposibilidad / una pena / una tristeza / una imposibilidad / atroces, atroces / una mala voluntad / una imposibilidad / una pena / atroces, atroces /... / una caída / una imposibilidad / una ausencia / atroces, atroces [...]» Lepecki, A. (2008). Op. cit. (NdelE).

[23]
Trad. del inglés: tribu arcoiris (NdelE).

[24]
Lepecki, A. (2008). Op. cit (NdelE).

Me interesan mucho las cosas que me desestabilizan. Dichas cosas son muy difíciles de lograr en cualquier forma de arte. Cuando se toca algo que lo produce, podemos quedarnos en un estado de extrema desesperación, incluso podemos vernos imposibilitados de continuar... pero afirmar esto es realizar una apología de la necesidad del sufrimiento para ser artista y elijo no hacerla. En general, prefiero estar bien y trabajar de una manera que me de placer. Aun así, a veces paso por momentos de explosión y locura.

No sé cómo hacer exactamente para que las sensaciones de impotencia sean hallazgos artísticos y se formalicen en una obra, esto lo logro cuando una obra no termina siendo tal como la he pensado en un principio. Si es así, quiere decir que ha habido combustión²⁷ y también momentos en los que hubo cosas que no supe cómo resolverlas. Recientemente escribí: “la dificultad de entrar en contacto con algo que realmente haga sentido, que resulte pertinente o necesario, que te hace caer, es la impotencia que te hace potente”. He aquí una de las cosas más difíciles de explicar o enseñar, es similar a lo que dijo Peter Pal Perbart sobre la potencia de la impotencia y sobre la fuerza que existe en un estado de impotencia²⁸.

En algunos procesos realizo un pasaje a la acción de ciertas teorías que encuentro en mis lecturas. Para ello suelo reunir una serie de imágenes, textos escritos de mi autoría y conceptos arraigados en mi ideología que luego se reflejan de varias maneras en las obras: pueden ser encarnados en el cuerpo, permanecer como textos en sí mismos, volverse objetos o no vincularse directamente con lo que se hace. En el último caso hay un salto, un agujero en medio. Es muy interesante dicho salto porque es impredecible, no se puede pensar.

Una colaboradora que ha trabajado en mi última obra y con quien me sienta bien pensar -pues yo necesito alguien junto a quien pensar claramente-, va a realizar una compilación a partir de mis notas. Yo no podría realizar sola esa tarea porque son demasiados cuadernos escritos a través de muchos años y en su reelaboración me quedaría en cada frase y no podría salir de allí. Nuestra forma de trabajo se basa en el interés activo de esta colaboradora por mis procesos creativos.

(25)

Se hace referencia al taller El Cuerpo Pensante. Para más información sobre las pautas allí propuestas ver la reseña al final de la presente edición (NdelE).

(26)

Jean Dubuffet (1901, Francia) pintor y escultor francés que acuñó el término de *Art Brut* en referencia al arte producido por no profesionales y por fuera de la estética convencional. Comenzó estudios de pintura en la Academia Julien en París, que luego deja para estudiar de manera independiente. Publicó textos de poesía, literatura y crítica de arte (www.dubuffetfondation.com) (NdelE).

(27)

Se explica el sentido de la metáfora de la creación como proceso de combustión en la conferencia publicada en la presente edición (NdelE).

(28)

También en esta conferencia (NdelE).

A partir de dicho interés, me realiza preguntas sobre los mismos e intento explicarle cómo los llevo a cabo. Fruto de esta colaboración también diseñaremos un taller orientado a pensar acerca de cosas similares. También formaremos un grupo de investigación de apoyo a la creación desde las nociones de pertinencia y necesidad en una obra.

No se puede explicar cómo un trabajo se vuelve pertinente, pero en alguna parte de nuestra humanidad lo sentimos. Solo es necesario tener sensibilidad para detectarlo.

Las funciones de *Tres solos* de y por Vera Mantero (*una misteriosa Cosa, dijo e.e.cummings**, *Quizás ella pudiera bailar primero y pensar después, Olympia*) se realizaron en la Sala "Solidaridad" del CCC el 9 y 10 de septiembre de 2009 [NdelE].

Preguntas y redacción: Alejandro Karasik.



1



2

(1) Conferencia en el DAM-IUNA. Fotos: Lucía Fernández Mouján

(2) Josephine Baker

02.03 DIAGRAMA SOBRE LOS MODOS DE CREACIÓN

Dentro del marco del taller El Cuerpo Pensante, Vera Mantero presentó un diagrama para reflexionar sobre los criterios de “necesidad” de una obra y la pertinencia de sus componentes. El diagrama propuesto tiene la función de guía destinada al abordaje de la producción de materiales a partir de ejes intrínsecos al proceso, del contexto en el cual está inscripto el coreógrafo, de sus elecciones políticas y filosóficas y hasta de sus obsesiones y fijaciones. En esta guía se despliega, además, un listado de recursos encaminados a impulsar la emergencia, la profundización y el modo de combinar los materiales.

[29]

Para la descripción de estas propuestas léase en la presente edición taller El Cuerpo Pensante. Apuntes de clase (NdeLE).

[30]

La palabra obra debe ser entendida en el aspecto más amplio posible. En este caso obra refiera a: obras tradicionales, obras conceptuales, *performances*, arte vivo, instalaciones, entre otros fenómenos.

Presentación del diagrama

El taller El Cuerpo Pensante estuvo dedicado al enriquecimiento expresivo del intérprete a través del trabajo corporal²⁹. El último día del taller, Vera Mantero presentó el diagrama que se copia más adelante y especificó que esta presentación respondía a la intención de transmitir la potencialidad de las prácticas corporales transitadas los días previos y las ideas transmitidas junto con ellas para construir los materiales de una obra³⁰.

Según explicó Vera Mantero, el presente diagrama abre un panorama exhaustivo de posibilidades que están a disposición en

los procesos creativos aunque luego se haga con ellas una síntesis o una selección. A partir de la utilización de este diagrama se puede pensar en “qué se quiere decir, por qué y cómo”. Vera Mantero advirtió que no hay que atenerse estrictamente a este diagrama sin un acercamiento crítico. A modo de metáfora, ella observó que en la naturaleza el desorden es un orden suplementario que enriquece las estructuras. Es por ello que el diagrama no debe ser entendido como una racionalización de los procesos en términos de fórmulas para la creación o de pasos a seguir para realizar “una buena obra”, sino utilizarlo como una herramienta de diálogo, confrontación y complejización de ideas dinámicas y procesos vivos.

Descripción de los elementos del diagrama

El primer recuadro del diagrama está compuesto por las categorías objetivas que conforman toda obra de danza: los *performers* (o intérpretes), el espacio, el tiempo y el público. Estos compartimentos no son estancos ni absolutos, existen distintas intersecciones entre ellos y niveles de relevancia según sean las características del proyecto a las que nos estemos refiriendo.

El segundo recuadro está integrado por aspectos relacionados con la biografía del artista que definen su aquí y ahora en el mundo, más allá del proyecto en el que se encuentra. Cada quien que se acerque al cuadro deberá completar este ítem de acuerdo a sus propias elecciones vitales.

Las cuestiones fundamentales de la existencia representan las posiciones filosóficas, políticas e ideológicas de las personas. Según Vera Mantero, estas cuestiones son los “ejes del estar aquí en este mundo, cosas que sería importante decir, que constituyen la vida”.

Las cuestiones artísticas son, según las palabras de la coreógrafa, “lo que nos interesa artísticamente hoy: prácticas, tendencias, maneras de hacer y de trabajar, dificultades, fijaciones que queremos superar o no, alergia, el por qué y el para qué se hace algo”, donde “alergias” refiere a aquellas resoluciones artísticas de otros o propias que generan disgusto en uno sin necesidad de saber el porqué.



Paredes & changes, replays.
Foto: Vincent Jeannot



Las cuestiones del momento presente están integradas por el contexto cultural, social y político en el que se encuentra el artista. Puede ser tenido en cuenta el ámbito global (el mundo entero, otros países o ciudades lejanos o cercanos), local (el propio país, ciudad o entorno) o personal (algo que se encuentra cercano a la experiencia: el barrio, el club o la casa propia).

El tercer recuadro se encuentra integrado por *pulsiones, tendencias, obsesiones, intuiciones, fijaciones inconscientes y cosas que nos atraen y no sabemos por qué*. Son factores cuyas relaciones con las premisas del proyecto pueden ser muy fuertes, o bien no existir o no entenderse. En cualquiera de los últimos casos no deben ser descartados porque a la luz de los mismos se podrá obtener una nueva visión de los materiales en su elaboración, resolver decisiones conflictivas del proceso o redefinir la obra.

El cuarto recuadro está integrado por un listado de recursos que pueden ser utilizados en una obra y ordenados bajo las categorías *Material del performer, Material del espacio, Material del tiempo y Material del público*. Cada coreógrafo puede agregar los materiales que considere oportunos o integrarlos a otra categoría según la necesidad de determinado proyecto y tomar cualquier recurso para modificar un material o idea existente, así como para crear nuevos. La falta de exactitud, apertura de sentidos o redundancias en los términos escogidos en el diagrama responden a la intención de ampliar las aristas posibles de acercamiento a los materiales.

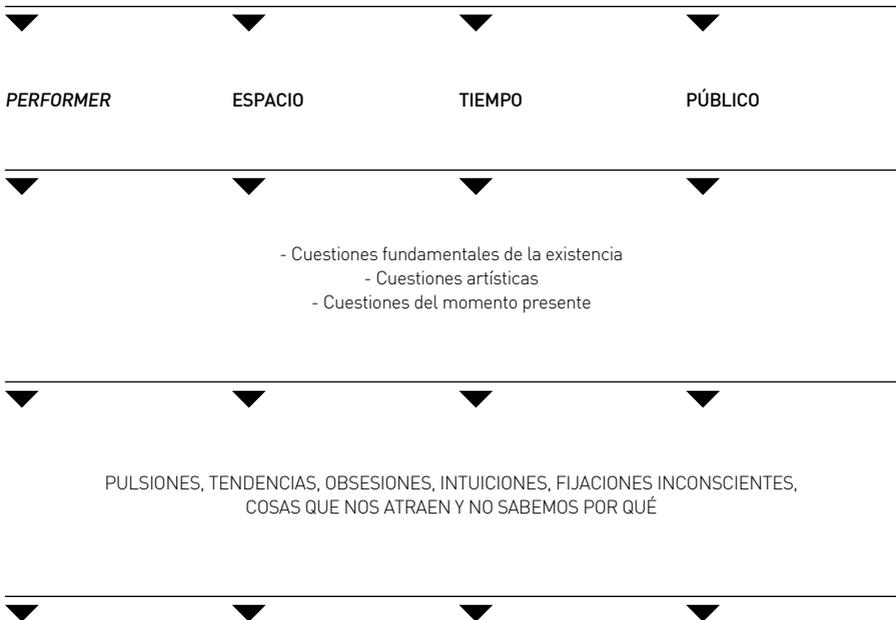
Se debe tener en cuenta que durante la clase se siguió completando este recuadro a modo de brainstorming con todos los integrantes del taller, propiciándose la posibilidad de expandirlo a partir de sus intereses, deseos o elecciones particulares.

A continuación de la presentación del diagrama, la coreógrafa mostró distintos modos de producir materiales, desarrollarlos, profundizarlos y combinarlos. Sobre los mismos se discutió y se siguió explorando otras posibilidades. Los materiales que surgen de este listado podrán ser conceptualizados, diseñados, validados, ampliados, sintetizados o redefinidos por medio de la utilización del diagrama.

Los elementos de los listados deben leerse bajo el mismo marco de aclaraciones que se hizo para explicar el diagrama y tener en cuenta que solo constituyen un inventario inacabado para la creación, no puede sintetizar la complejidad de asociaciones que se abren en los procesos creativos.

DIAGRAMA

Por Vera Mantero



MATERIAL DE PERFORMER/S

- cantidad de *performers*
- necesidades e intereses creativos
- tipos de vínculos entre ellos
- roles
- profesionales / no profesionales de la danza
- visión de la danza
- conceptos
- principios del movimiento
- tipos de energía: intensidades, matices, carácter, intención, cualidades
- movimientos de danza
- movimientos no reconocidos como danza
- contacto físico
- acciones, tareas
- inmovilidad, el no hacer
- interacción con objetos / personas
- anatomía / cuerpo: características particulares
- gestos, uso del rostro
- sonidos, ruidos hechos con el cuerpo
- bis con la voz: hablar, leer, cantar
- amplificación / no amplificación de estos sonidos
- estados
- imaginación, pensamiento, sensaciones, ideas
- historia, memoria, recuerdos, sueños
- escritura
- ropa, maquillaje, caracterización
- ...
- ...

MATERIAL DE ESPACIO/S

- punto, línea, plano, volumen
- principios del espacio
- concepto
- niveles
- direcciones
- diseño
- segmentación, partición / unión
- forma
- estructura
- encuadre
- foco
- perspectiva
- simetría / asimetría
- texturas
- colores
- centro / periferia
- imágenes (presentadas de distintas maneras: pinturas, fotos, proyecciones, etc.)
- texto
- luz / oscuridad (desde distintas fuentes)
- distancias
- objetos
- arquitectura
- desplazamientos
- recorridos
- sonido (desde distintas fuentes)
- voz en *off*
- piso
- olor
- espacio interior / exterior
- espacio escénico/no escénico
- virtual / real
- tensión
- sustancia
- ...
- ...

MATERIAL DE TIEMPO/S

- concepto
- velocidad
- ritmo (estacato, etc.) / lo arrítmico
- principios del tiempo
- fraseo
- contrapunto
- dinámica
- repetición
- simultaneidad
- ligado / cortado-segmentado
- compacto / extenso
- cíclico
- tiempo histórico: pasado-presente-futuro
- in-temporal
- tiempo real / ficcional
- tiempo psicológico
- pausa
- duración
- desfase
- tensión
- ...
- ...

MATERIAL DE PÚBLICO/S

- cantidad de espectadores
 - colocación y posición
 - cómodo / incómodo
 - iluminado / no iluminado
 - visible / no-visible
 - móvil / inmóvil
 - tipo de público
 - entrada gratuita / distintos precios
 - participante y / o espectador
 - actividades anteriores y posteriores a la obra
 - información dada antes y después de la obra
 - medio por el cual llega el espectáculo al público
 - contexto
 - lectura, devolución, crítica
 - ...
 - ...
-

CÓMO HACER SURGIR LOS MATERIALES

- Abrir interrogantes, por ejemplo: ¿con qué objeto puedo relacionarme para transmitir cierto estado?
- Realizar procesos automáticos
- Usar la traducción, por ejemplo: de un texto a gestos, de esos gestos a otro texto y así sucesivamente
- Utilizar el entrenamiento y los ejercicios como una forma de producir material, por ejemplo: producir mi opuesto
- Proponerse una tarea
- Recoger fuentes y explorar sobre ellas
- Teñir los materiales a través de distintas ideas, por ejemplo: bailar como si se estuviera realizando una tarea, bailar danzando u otras posibilidades
- Explorar un determinado estilo estético
- Adaptar un material ya existente
- Partir de un tema de investigación acerca de: el cuerpo, el movimiento, la interpretación, la escena, estructuras dramáticas u otros

CÓMO DESARROLLAR Y PROFUNDIZAR LOS MATERIALES

- Multiplicar
- Superponer
- Ampliar / reducir
- Hacer una nueva versión
- Despojar
- Incluir /excluir
- Modular intensidades
- Trabajar sobre los tonos
- Insertar, intervenir e interceptar
- Desviar
- Modificar la espacialidad
- Modificar la temporalidad
- Focalizar (*zoom in / out*)
- Intervenir desde el vestuario

CÓMO ORGANIZAR EL MATERIAL

Las estructuras pueden aparecer en el inicio del proceso. Estas instancias no son necesariamente consecutivas.

- Combinar
- Variar la cantidad
- Contrastar
- Usar la simultaneidad
- Separar
- Usar la idea de contrapunto
- Relacionar
- Asociar
- Articular
- Pegar
- Superponer
- Acumular
- Dar mayor espacio / condensar
- Alternar
- Repetir
- Usar la idea de simetría / asimetría
- Usar la idea de cambio, transformación o permanencia
- Plantear recorridos
- Sintetizar
- Usar sistemas lógicos o ilógicos
- Usar la idea de consonancia/disonancia
- Construir/deconstruir
- Usar formas de composición aleatoria
- Relevar el error o el accidente, aceptarlo como información para componer

El Cuerpo Pensante fue un taller de seis jornadas realizado en la sede de Artes del Movimiento del IUNA y en la Sala "Solidaridad" del CCC entre el 31 de agosto al 7 de septiembre de 2009 (NdelE).

Reseña explicativa: Alejandro Karasik

Diagrama y listados transcritos por: Valeria Martínez

03 XAVIER LE ROY Y MÅRTEN SPÅNGBERG

- .01 **Charlas abiertas**
Project in Buenos Aires
El trabajo de Mårten Spångberg
- .02 **Guión y texto de *Product of circumstances***
de Xavier Le Roy
- .03 **Comentario de Bojana Cvejić**
sobre *Powered by Emotion* de Mårten
Spångberg

03.01 **CHARLAS ABIERTAS**
Xavier Le Roy y Mårten Spångberg

PROJECT IN BUENOS AIRES

Xavier Le Roy y Mårten Spångberg conversan con estudiantes y docentes sobre *Project, performance* recreada en Buenos Aires con intérpretes locales. En esta charla exponen en detalle su concepción de coreografía, de trabajo en grupo y de relación entre *performer*, autor y público.

Xavier Le Roy: Algo que me interesa establecer -creo que Mårten (Spångberg) acuerda en esto-, es que vinimos con la propuesta de trabajar sobre algo que ya existe, *Project*. No vinimos a proponer un taller del cual podría derivar un trabajo escénico junto a la gente de aquí. Nos queremos dedicar, entonces, a trabajar sobre ciertos principios, podríamos decir sobre una ética de trabajo. Y este será el motor para producir algo. En otras oportunidades, como en Montpellier por ejemplo, propusimos una situación similar.

Es interesante trabajar sobre una obra ya existente y ver qué sucede cada vez. En cada oportunidad pasamos por lugares totalmente diferentes respecto de los anteriores. Aquí, el trabajo se desarrollará sobre aquello que surja de las circunstancias presentes. Pero se construye desde algo que ya está antes del evento, algo preexistente.

Llegamos con la propuesta de crear juegos que luego constituyan un juego mayor. En otras versiones de *Project*, por ejemplo la de

Montpellier, intervenían los puntajes ganados en los juegos, y esto funcionó en todas las versiones anteriores. En el caso de esta versión, no tenemos puntajes -lo cual lo hace más interesante-, sino algo más sofisticado: los comentarios sobre lo que va ocurriendo que, de alguna manera, puede asimilarse a la idea de puntaje. Un cambio de lo cuantitativo a lo cualitativo que nos interesa por lo que produce.

P.: ¿Cuáles serían los principios que subyacen al trabajo en todas sus versiones?

X.L.R.: Un primer principio es producir juegos que puedan generar coreografía. Entonces en vez de componer sobre movimientos, improvisar sobre un tema como el amor o escoger una música y traducirla al movimiento, pensaremos qué es un juego, qué son las reglas en un juego, cómo funcionan, qué implican, qué significa jugar ese juego enfrente de un público. El segundo principio es que este trabajo se hace con un grupo de gente donde investigamos el modo en que este grupo trabaja conjuntamente. A partir de un cierto grado de experiencia y conocimiento que queremos compartir, intentando escapar a modos establecidos de trabajo en grupo, esperamos que pase algo que responda a su propia configuración y contexto. Algo que quizás resulte inusual para los participantes (o quizás no). Para cada uno será una experiencia distinta. Estos han sido dos grandes principios con los que hemos trabajado y seguimos trabajando. Después existen otros principios que se desprenden como consecuencia, pero habría que hacer el taller para comprender esto cabalmente. Quizás Mårten no esté de acuerdo...

Mårten Spångberg: Es importante aclarar que cuando hablamos de juegos no es que buscamos materiales para coreografiar, sino que el juego es un medio en sí mismo para producir coreografía. Entonces, un principio para mí es que la coreografía no es algo que deba permanecer estático, algo ya dado para siempre. El primer principio sería que todo es negociable y que todo está a negociarse. Respecto al segundo principio referido a lo grupal, estamos trabajando muy enfáticamente en torno a la igualdad, y es importante decir que entendemos la igualdad como práctica.

Es decir, la igualdad no es un principio sino algo sobre lo que vamos trabajando.

P.: Cuando modifican el nivel de relación en la escena ¿se produce un cambio en el vínculo con el público? De hecho, esto se produjo en sus dos *performances*, porque no es habitual que el público pregunte y se quede allí sentado luego de la función como ha sucedido en las recientes funciones....

X.L.R.: No se cómo trabajar de un modo distinto... de eso se trata el trabajo: del deseo de cambio. No me interesa representar “el cambio” sino producir un cambio, entonces tengo que trabajar con vistas a que la recepción se modifique, o por lo menos a que le cree un interrogante al espectador.

M.S.: El proceso que Xavier y yo hacemos es exactamente el de no articular una idea y mostrarla. Tener una medalla y que ustedes vayan a admirarla resulta poco interesante. Si yo quisiera eso trabajaría en MTV o me convertiría en estrella de fútbol. La cuestión está en insistir: en seguir produciendo aunque no sepamos hacia dónde vamos. Estamos interesados en ir por un camino que nos lleve hacia donde no sabemos; y luego de la *performance*, que nuestra tarea conjunta sea encontrarle un nombre a esta nueva relación o transformación.

X.L.R.: (se dirige a M.Spångberg) ¿Te estás refiriendo a nosotros como a los espectadores o a nosotros como a los *performers*?

M.S.: Me estoy refiriendo a todos. Otra vez, las ideas son algo que se practica y si no son practicadas sino enunciadas, entonces, se convierten, por ejemplo, en principios.

P: ¿Uds. toman en consideración alguna teoría de la recepción?

M.S.: En teatro se habla mucho de audiencia, pero nosotros no queremos hablar de la audiencia como unidad, hablamos de diversos espectadores que ven esto o aquello. Mi ambición es que te emancipes a ti mismo, a tu modo, en tus propios términos. No puedo tener ambiciones pequeñas en esto. Pero, por otro lado, no soy responsable de quién está allí. Tenemos mucha diversidad entre la gente que viene a vernos, una de las evidencias es que es dificultoso hablar de *Project*. Un comentario usual es “Uds. sólo

juegan juegos”. O, en una perspectiva opuesta, *Project* es leído en términos filosóficos... pero es difícil hablar del proyecto en sí. Esto evidencia que algo ha cambiado en su transcurrir, que tenemos que producir un nuevo lenguaje.

X.L.R.: Esto es como dice Mårten, lo que hacemos interpela a los espectadores a trabajar para que puedan emanciparse, proponemos un tipo de trabajo que normalmente apunta en esa dirección pero, de todas maneras, no es algo que podamos imponer. Un problema reside en que los espectadores que vienen a ver la obra, cuando vienen, ya saben. Es el problema de la profesionalización del espectador en Europa: el que viene ya sabe. En realidad no sabe pero debe hacer de cuenta que sí, simular que ya sabe de qué se trata.

M.S.: Creo que es importante pensar, elaborar la relación entre estructuras y expresiones. La mayoría de los trabajos son elaborados en términos de expresiones. Por ejemplo, decimos que la obra se tratará sobre las montañas y la naturaleza, entonces hacemos una imagen donde se vean montañas para expresar la temática del trabajo. Vamos a la función y todo el mundo lee la imagen. El foco aquí está en la expresión. En cambio, nuestro proyecto no está interesado en eso sino en el tipo de estructuras que genera. Trabajamos desde los juegos: el foco está en la estructura, y la expresión puede ser cualquier cosa. Eso es lo importante, no estamos interesados en imponer políticas a alguien, que es lo que se hace cuando trabajas en los niveles de la expresión, sino en trabajar las estructuras.

Entonces, en este punto es posible leer una obra en términos de “lo que sea” que quieras leer. Pero en actuación, “lo que sea” no significa cualquier cosa. Se puede pensar este “lo que sea” de dos maneras diferentes: “lo que sea” en términos de, por ejemplo, le decís a tu novio: voy a salir con otros chicos, y la respuesta es: “que sea lo que sea”. “Lo que sea” aquí significa indiferencia. Pero en nuestro caso, “lo que sea”, significa, “lo que sea que hagas es siempre importante”.

Entonces desde aquí se parte para leer o entender una obra en términos de “lo que sea” que quieras leer.

Este nivel de experiencia es emancipatorio y no impuesto.

P: ¿Puede entenderse que al hablar sobre la igualdad en la práctica se tenga como meta una suerte de asamblea política?

X.L.R.: Sí

M.S.: No, absolutamente no.

X.L.R.: Claro, depende como entiendas lo político. En mi modo de entender la política, sí.

M.S.: En mi modo de ver la política, no. Pero podríamos discutirlo. ¿Se trata de una comunidad?, ¿se trata de una asamblea?, ¿es una asamblea abierta que produce la posibilidad de la política, y no reproduce la política ya dada? *Project* no es una *performance* política en los términos del teatro político, sino que se trata de una práctica que rechaza las políticas de su entorno, trabaja para sobrevivir y en pos de transformar la maraña actual en algo más, en otra cosa.

P: Entonces, en este contexto, ¿por qué coreografía?

M.S.: Una respuesta simple es que la coreografía es una porquería absoluta. Por lo tanto, es buena para trabajarla porque te va a ejercer resistencia. Nosotros no decimos “crear danzas” porque *Project* trabaja fundamentalmente al nivel de la estructura y no de la expresión.

X.L.R.: Eso me remonta nuevamente a la cuestión de la dirección. Decir “preferiría no hacerlo” (no dar directivas) es algo que yo uso mucho en *Project* desde 2003. Somos seres que necesitamos directivas, una dirección. Pero si no das una dirección conocida, quizás a partir de la negociación se construya una. Probablemente la dirección a la que arribes no sea nada nuevo; o quizás encuentres la dirección que es la mejor para este trabajo y que no se te hubiera ocurrido en un inicio. Entonces hay que decir “nosotros no sabemos”. Pero el modo en que nos referimos a no saber, no es aquel que por lo bajo sabe lo que le está pasando al *performer*, sino el que realmente debe descubrirlo. No es una relación en donde nosotros estamos arriba y el otro abajo. Lo que nos proponemos en un sentido amplio es un movimiento del no saber. Resulta más interesante tratar de no hacer y esperar que la dirección llegue.



[1] Xavier Le Roy y Mårten Spångberg.

[2, 3] Ensayo de *Project in Buenos Aires*. Fotos: Laura Solari

1



2



3

Luego de la Charla Abierta tuvo lugar la entrevista que se incluye a continuación. Las preguntas son de Alejandro Karasik, Marina Tampini, Francisco Edgardo Brandolino y Susana Sziperling (NdelE).

P.: Respecto de los inicios, ¿cómo se concibió el proyecto originalmente?

M.S.: ¿Desde el principio?

X.L.R.: Bueno, fue en 1998. Por ese entonces invité a veinte personas aproximadamente a trabajar de modo tal que, desde el primer día que nos encontramos, el proyecto estuviera abierto al público. Y así lo hicimos durante seis semanas. Trabajamos siete horas al día, cinco días a la semana: esto es un total de treinta horas semanales. Ese es el número de horas que debíamos estar frente a los espectadores, los cuales venían en cualquier momento del encuentro. Trabajamos en un espacio que no era ni un estudio de danza ni un teatro sino un gimnasio, que es un lugar que usualmente no es usado para espectáculos o funciones de teatro. La idea del proyecto era crear cosas que potencialmente ocurrieran al mismo tiempo: la experimentación y la *performance*. Siguiendo esta idea, probamos los juegos, que fueron usados desde la primera vez. El uso de juegos ayudó a concebir una situación donde potencialmente se podía estar experimentando y realizando una *performance*.

Por aquel entonces, durante la mayoría del tiempo, nosotros éramos más que los espectadores. Había gente que venía por todo el día, a veces venían dos personas por tres horas, y luego nadie por dos días. Sorpresivamente, treinta personas aparecían por media hora, y luego nadie, y así sucesivamente. Este ritmo produce un tipo particular de espectador, porque si hay dos personas mirando y son veinte en el grupo, es más fácil para aquellos dos ser parte de la historia.

Luego, agregué a los juegos que se habían desarrollado algunos nuevos y los propuse para realizar talleres. Lo hicimos por primera vez en San Sebastián, España, y lo que sucedió allí fue que les pedimos a tres personas que habían estado en el taller venir al siguiente. Entonces la próxima vez ya éramos cinco. Y la siguiente ya éramos ocho.

Al alcanzar estas ocho personas, una misma problemática volvía a aparecer en la investigación. Comenzamos a interesarnos por la

pregunta acerca del espectador, ver cómo podíamos exponer esto a otro tipo de espectador, generar otro tipo de público. Ver cómo esto podría ser expuesto a un público más general.

Lo intentamos por primera vez en un festival. Decidimos hacer una presentación del taller, cosa que no habíamos hecho antes. Lo hicimos en dos situaciones diferentes, una en un museo y otra en un teatro. Sin embargo vimos que, usando este tipo de juego, lo que producíamos era la exclusión de los espectadores. El intercambio con los espectadores era algo... abstracto.

M.S.: Hay que decir que esto fue como hace más de ocho años atrás, en el 2001 aproximadamente. El público en aquel momento era bastante diferente en Europa de lo que es hoy.

X.L.R.: Después nos tomamos un tiempo para trabajar específicamente en esto: en cómo podíamos compartir lo que hacíamos con los espectadores, en trabajar la discusión y decidir al final si debíamos continuar con los talleres e intercambios con el público de esta manera o si encontrábamos otra manera de hacerlo. La decisión fue, después de tres semanas de trabajo, que debíamos hacer una obra.

P.: **¿Cuál era la pregunta? Es decir, ¿acerca de qué estaban discutiendo?**

X.L.R.: Entendimos que si producíamos juegos, producíamos a la vez una manera de ver de los espectadores. Es decir, si hay reglas, se quiere entender las reglas. Porque si no se entiende la regla, no se puede ser parte de la situación. Si usábamos juegos que el público podía reconocer, de aquí en más podíamos tener un diálogo con el espectador.

P.: **¿Usaron algún tipo de bibliografía para estas discusiones?**

X.L.R.: Se charlaba lo que cada uno proponía.

M.S.: ...pero no era un grupo de estudio.

X.L.R.: ...en estas discusiones prefería estar fuera y, de esta manera, darle impulso a la discusión. No ser sólo yo quien decidiera. Algo importante dentro del grupo, en su constitución, fue que dos personas, en los comienzos, casi no hablaban inglés. Entonces había mucha traducción circulando. Esto hace que el desenvolvimiento

de las personas sea diferente. Por supuesto que en todos los grupos hay gente que habla más que otra pero lo del idioma influye. Algunas personas toman mucha acción en las discusiones, en los juegos, en proponer, así y todo, todo era bastante transversal.

M.S.: Eso es una idea importante, que la igualdad esté en la práctica, que no sea meramente un protocolo.

X.L.R.: Era muy fuerte trabajar como lo hacíamos: todo el tiempo negociar la situación.

M.S.: Eso fue en el 2001, en el 2002 tomamos la decisión de hacer un proyecto de *performance*.

X.L.R.: Dicho de esta manera suena bastante fácil y genial pero era muy trabado y difícil. No era simplemente que a alguien se le ocurría algo y listo. Sino que, como Márten dice, era un trabajo de igualdad, era una práctica, era algo en lo que teníamos que trabajar cada uno individualmente, y no era fácil, todo el mundo lo sabe.

Y luego, en el 2002, decidimos hacer una obra. En ese momento no tenía nada de dinero y era un grupo de veinte personas. No quería trabajar con gente si no les podía pagar, así que tuve que buscar dinero. Probé buscarlo en teatros, festivales. Lo conseguí. Decidimos involucrar, en la mayor parte de las situaciones posibles, la presencia de la audiencia. Estábamos trabajando ya entonces con los espectadores. El grupo fue incrementándose. La primera vez éramos probablemente veinte personas, luego diez más. Luego continuamos con un estreno en Lisboa... que fue una catástrofe. Toda esa energía del juego en la *performance* había muerto. Y creo que la cuestión fue que subestimamos mucho lo que es un estreno. Hacíamos nuestro trabajo todo el tiempo con público y pensábamos que el estreno iba a ser algo similar pero no lo fue. Un estreno es una estructura en función de los espectadores.

M.S.: No fue tan mal, no fue un desastre, nadie se suicidó. Sólo no fue un éxito. Pero no fue terrible. El error fue estrenar en Lisboa: es una audiencia conservadora. El auditorio era un espacio de concierto, era una situación muy exigente.

X.L.R.: De esta situación aprendimos algunas cosas. Luego, la obra continuó desarrollándose. La última vez fue presentada en Tallin, Estonia. Después la obra no volvió a hacerse más en

formato de *tour*. Se estaba haciendo un festival en Madrid, al que fuimos invitados, que pedía que se haga la obra con gente de allí. Pensamos, ¿por qué no lo intentamos? Fue interesante continuar esta experiencia en Madrid y luego aquí... Los participantes proponen un modo de entender lo que se propone. Al mismo tiempo nosotros aprendemos sobre el proyecto. El potencial del proyecto es que es un proyecto y continuará siéndolo. Nunca será “la obra”.

P.: Con relación al éxito, ¿Cuál fue el momento más exitoso en términos de recepción de *Project*? Y ¿cuál fue el momento más exitoso en términos del interés de Uds.?

X.L.R.: El momento más exitoso es este, ahora. Porque *Project* está viva y continúa existiendo. Todavía es posible estar animado por esta idea, y también aburrido. En términos de la obra... no lo sé, ver cómo crece... te referís en términos del *show*, o...

P.: En términos de recepción, porque mencionaron que en algún momento la recepción fue un desastre. ¿Esto cambió?

X.L.R.: Sí, hubo un giro. Creo que esto fue en Viena. Allí hubo algo con los espectadores que cambió, la gente comenzó a gritar, chiflar, a participar muy activamente en los juegos. Después de eso vimos que era posible que la gente reciba este tipo de trabajo.

P.: No sólo en tanto juego, sino en términos de lectura (del espectador), ¿cuáles son los parámetros teatrales o *performáticos* que se aproximan más a *Project*?

X.L.R.: El proyecto apuntaba justamente a esto, a la pregunta por: ¿cuándo se transforma esto en una coreografía y cuándo en un juego? ¿Qué es una coreografía? ¿Qué es un juego? Y ¿cuándo un juego es coreografía? La instrucción de la obra era transformar los parámetros habituales de hacer danza.

P.: ¿Cuánto tiempo se toman en considerar la graduación de todos estos elementos? O es sólo un: “¡experimentemos! y que sea lo que sea”.

X.L.R.: Cuidamos completamente este trabajo. Trabajamos para

compartirlo con los espectadores. No trabajamos para nosotros. La unidad de este proyecto es responsabilidad de todos y de cada uno. Es como los mosqueteros: uno para todos y todos para uno.

P.: ¿Cuánto hay de dirección en términos convencionales? Es decir, es importante para la audiencia sentarse allí y saber qué es lo que está pasando. Especialmente porque no es sólo un juego.

M.S.: Comenzando desde el inicio, toda situación está rodeada de un protocolo, hablando de una obra, o de la recepción de la obra. El protocolo para esta producción fue la renegociación de los términos de la negociación. No estamos interesados en cambiar cosas que no cambian nada, eso es sólo ponerse simplemente en el lado de la oposición. En otras palabras, no estamos interesados en cambiar cosas en los niveles de la variación. El proyecto debe parecer convencionalmente una obra, pero lo importante es que no es una variación de una obra, sino que encierra un nuevo modo de trabajo... y todo esto apunta a brindarle a la audiencia la posibilidad de emanciparse de la experiencia convencional del teatro.

Traducción consecutiva de la conferencia: Marina Tampini. El Taller/Montaje Escénico de *Project in Buenos Aires* duró catorce jornadas y fue realizado en la Sala "Solidaridad" del CCC entre el 27 de octubre al 11 de noviembre de 2009. La función de *Project in Buenos Aires* se realizó en la Sala "Solidaridad" del CCC el miércoles 11 de noviembre de 2009. La charla abierta brindada por Xavier Le Roy y Mårten Spångberg tuvo lugar en el Aula "A" del Departamento de Artes del Movimiento del IUNA el 7 de noviembre de 2009 [NdelE].

EL TRABAJO DE MÅRTEN SPÅNGBERG

En la segunda parte de la conferencia, Mårten Spångberg toma la palabra y se exhibe sobre sus propios proyectos. Por un lado, se enfoca en su concepción de la formación de coreógrafos en el medio universitario; por otro, en dos proyectos editoriales que considera "otros modos posibles de coreografía"

Sobre el Programa de Master en Coreografía de la University of Dance en Estocolmo

Voy a brindarles un ejemplo sobre un área en la que me desempeño. En el programa de Masters que dirijo en Estocolmo no enseño a los alumnos a ser coreógrafos de la manera conocida. Un programa de Masters tiene una orientación en investigación y entonces lo que a nosotros nos interesa es compartir nuestras experiencias y transmitir los conocimientos para transformar el modo de entender la coreografía.

No estamos hablando de coreografía de cuerpos o coreografía de movimiento de cuerpos como popularmente es conocida la tarea coreográfica. Compartimos nuestra comprensión de la coreografía en tanto organización más o menos inestable. Cada cual debería coreografiar lo que verifique como coreografía; pero lo que cada uno puede hacer, bueno o malo, depende en primera y última instancia de ellos. Esa no es mi tarea como educador. Sino, se reproduce una situación en la que yo sé más que el otro.

Cuando los estudiantes acaban de salir de la universidad, si yo los seduzco para ser buenos coreógrafos, lo único que hago es ponerlos en la fila para que procuren ocupar los lugares de la danza contemporánea nacional actual. Mi intención es educar coreógrafos de modo tal que, por ejemplo, los programadores los llamen y les digan, “¡Ey, por qué no estás parado acá en la cola para actuar en mi teatro!”, y que ellos respondan: “No, no necesito tus favores, yo tengo otras opciones”. Acá viene la oposición ideológica, nuestro trabajo no es insistir en lo que la danza ha sido, sino insistir en lo que la danza puede ser.

Sobre el INPEX

Abrí un espacio llamado INPEX (Espacio de Intercambio Internacional de *Performances*), una organización en red para la colaboración internacional. Cuando empezó el proyecto nos preguntamos qué enfatizar, lo inter o lo nacional. Y nos dimos cuenta de que comúnmente se enfatiza lo nacional en expresiones

como “desde el gobierno francés para la población argentina”, y esto propone un tipo de colonialismo, ¿no? Entonces desde INPEX se propuso trabajar en los intersticios, saltando embajadas, entre “ustedes y nosotros”. Por poner un ejemplo, consideramos inútil ir a presentar un show sin tener contacto con los practicantes locales porque, por ejemplo, justo hay un aniversario que justifica más plata para gastar. ¿Qué es interesante para los coreógrafos, los practicantes y los bailarines?, ¿podemos pensar otra forma de organizar encuentros internacionales, nosotros desde acá, junto a ustedes desde allá? Queremos sostener relaciones que no sólo se basen en “te envío mi trabajo y vos me envías el tuyo” sino, como si fuéramos chicos, en tocarnos y pasar tiempo juntos. No son importantes sólo las *performances*, sino las charlas, los almuerzos, todo lo que hacemos. Y así, si ustedes saben quién soy, y yo sé quiénes son y hay un problema en la danza argentina, yo voy a estar pensando en ustedes. Desde hace tres años en INPEX estamos tratando de trabajar con proyectos que expandan y transformen las posibilidades de colaboración internacional.

Intervención *performática* en el Impulstanz de Viena

Con respecto a la producción, nuestro dilema es ¿por qué debemos esperar siempre a que nos inviten? ¿por qué tenemos que escribir un *mail* a un director y decirle: “querido colega, tengo una *performance* para presentar, ¿podrías presentarla en tu espacio?”. Seguramente diga que no. Podríamos ir a un festival y empezar simplemente a hacer algo sin ser programados pero nos tacharían de oportunistas que quieren subirse al tren sin pagar. Así que decidimos hacer un diario (y no una revista) de danza internacional durante una semana en un festival en Austria. Allí había alrededor de 1.500 personas haciendo talleres. Ninguno tenía experiencia en la producción de diarios. Sólo decidimos que iba a tener ocho páginas, se iba a distribuir en forma gratuita e iba a tener cualquier información sobre danza. Los resultados fueron que unas 600 personas estuvieron leyendo durante una semana la publicación,

se habló de los artículos, se los llevaron a sus casas, solicitaron copias para sus amigos... Como no estábamos autorizados por el festival, teníamos la posibilidad de ser críticos. No publicamos historiadores, ni académicos, sino bailarines y coreógrafos. En Melbourne se hizo un proyecto semejante que ya sacó tres ediciones durante festivales. Y esto nos lleva a otro proyecto.

La historia de la danza sueca

El 29 de abril, día internacional de la danza, la Secretaría de Artes sueca le solicitó al INPEX que hiciera algo. Entonces nos preguntamos: “¿por qué celebrar el día de la danza bailando, si eso es lo que hacemos cada día?” y decidimos hacer un libro. Como ustedes ya deben entender, consideramos el INPEX en tanto coreografía. INPEX fue una coreografía que tuvo aspecto de diario y, del mismo modo, podía ser un libro. ¿Un libro puede ser entendido como coreografía?, claro que sí. Contactamos a todos los colectivos de danza de Estocolmo y armamos un grupo editorial de 30 personas que llamamos “el ensamble editorial” o “el cuerpo de ballet editorial”. Durante un día hicimos 1.000 páginas. Muchos se proponen hacer libros de 160 páginas o de 240, pero muy pocos son tan estúpidos para proponerse hacer uno de 1.000. Si aquella era nuestra aspiración a lograr, teníamos que re-pensar la calidad: “cualquier cosa es buena para este libro mientras sea escrito, editado o ensamblado por alguien de la danza”. 182 personas aportaron materiales. Mucho está escrito por coreógrafos y bailarines. Otro tanto son cosas que nos interesa leer sobre danza. Y hay otros materiales que tienen poca relación con la danza pero nos interesan igualmente. Finalmente le pusimos el título “La historia de la danza sueca”. No tiene nada que ver con la historia, pero es nuestra historia. Esto (señalando al libro) es historia de aquel día y, ahora, es parte de la historia de la danza sueca. Editamos 2.000 copias. El primer lanzamiento fue el 24 de mayo y traje las últimas 20 copias a Argentina. Mis brazos se han alargado porque las traje desde Estocolmo. Este año, este es el

libro de danza que más ha circulado por el mundo y está hecho por gente como nosotros, de hecho, ¡por nosotros! Sin ninguna ayuda de universidades y nadie nos autorizó. No hay una casa editorial que haya participado. Por supuesto que es totalmente ilegal y, si alguien nos quiere hacer un juicio, nos pone muy contentos porque es la primera vez que a la danza se le presta atención en el mundo. El plan ahora es editar 90 volúmenes más. Queremos entonces, invitarlos, con esta presentación, a editar 1.000 páginas por año, y en 20 años, 20.000 páginas. Y si participamos en la edición de esas 20.000 páginas, se va a convertir en algo que no va a pasar desapercibido por ninguna Secretaría de Arte y Cultura de Argentina. INPEX, de donde yo vengo, estaría muy contento de conectarse con el INPEX de Argentina (o el nombre que le quieran poner) de modo de producir mucho “inter” en lugar de mucho “nacional”. De modo de darnos poder como individuos y hacedores como pequeñas comunidades, sea cual sea la ciudad donde vivimos.

03.02 **GUIÓN Y TEXTO DE *PRODUCT OF CIRCUMSTANCES* DE XAVIER LE ROY**

Se reproduce a continuación la traducción al español del guión y texto³¹ de la obra *Product of circumstances* (*Producto de las circunstancias*) que se presentó en el Centro Cultural de la Cooperación en el marco de las Jornadas de Investigación. Aquí el coreógrafo transforma el dispositivo de una conferencia científica en una *performance*. De este modo, la exposición de su Tesis en Biología Celular y Molecular se alterna con un relato autobiográfico sobre las *circunstancias* que lo llevaron a renunciar a su trabajo como biólogo y a iniciar su carrera como coreógrafo, en el lapso de ocho años.

(31)
Términos seleccionados
como traducción de
score (partitura) (NdelE).

De Xavier Le Roy

Esta *performance* fue presentada originalmente en un teatro (Podewil Berlín) y se puede presentar en cualquier situación que permita una audiencia frente a un escenario y una pantalla para proyección de diapositivas [teatros, salas de conferencias, etc.]. La luz debe ser, en la medida de lo posible, la misma en el escenario y en el espacio del público. La intensidad debe bajar para la proyección de diapositivas, pero nunca ser negra. La luz permanece desde el principio hasta el final de la actuación y nunca se apaga. Dependiendo del espacio, se puede utilizar un micrófono, una mesa de conferencias, un

proyector de diapositivas, una silla, una almohada, o cualquier otro accesorio que se desee para transformar la *performance*. El texto está escrito por mi capacidad en este idioma, es parte de la presentación y debe ser leído con la mayor claridad posible. La *performance* debería, en la medida de lo posible, presentar cada elemento como una cuestión de hecho, tratando de no hacer hincapié en ninguno de los aspectos. Trate de actuar sin ironía, sarcasmo, romanticismo, o cualquier efecto que pueda transformar la realidad. La *performance* de cada elemento debe permanecer lo más cerca posible a la realidad.

(El *performer* lee el siguiente texto frente a un atril. Cada texto que no está en cursiva debe ser dicho o leído. Los textos en cursiva son las instrucciones para los movimientos, referencias sobre las diapositivas o instrucciones para el operador de cabina que son solicitadas en voz alta durante la *performance*.)

Buenas noches, damas y caballeros. Haré esta *performance* en inglés, si surgen preguntas, estaré encantado de responderlas después.

El título de este espectáculo es *Product of circumstances* (*Producto de las circunstancias*).

En 1987 comencé a trabajar en mi tesis para el doctorado en biología molecular y celular. Al mismo tiempo, empecé a tomar dos clases de danza a la semana.

Terminé mi maestría y recibí una beca del gobierno francés para escribir mi tesis. Ese mismo año, fui admitido para trabajar en un laboratorio especializado en la investigación sobre cáncer de mama y hormonas. Además, comencé a ver una gran cantidad de espectáculos de danza durante los festivales de verano en el sur de Francia donde vivía. En aquel tiempo, fue el final doloroso de una relación amorosa de tres largos años.

Yo todavía jugaba un montón al baloncesto y estaba tratando de lograr un mayor estiramiento para la musculatura de mi cuerpo.

1. Deja el papel y el micrófono, va tres pasos a un lado. Hace un ejercicio de estiramiento, se flexiona sobre su torso y trata de alcanzar

el suelo con las manos en 20 rebotes livianos. Sus manos no se acercan a más de 20 cm del suelo, como en 1987. Luego vuelve al micrófono.

(Indicación en voz alta)

Por favor, se puede encender el proyector de diapositivas y cambiar las luces. Gracias.

El título de la tesis que presenté en octubre de 1990 fue:

Proyector diapositiva # 1: Título de la tesis. Estudio de expresión de los oncogenes y regulamiento hormonal del cáncer de mama utilizando hibridación cuantitativa *in situ* (H.I.S.).

Cuando estaba en el laboratorio, mi tarea era estudiar en vivo la expresión de oncogenes en el cáncer de mama.

Los oncogenes son genes que, después de modificarse a nivel estructural o expresivo, tienen capacidad de transformarse y entonces forman parte de algunos mecanismos del cáncer.

Los oncogenes pueden alterarse por una mutación puntual, por un reordenamiento genético, amplificación o sobre-expresión de los oncogenes.

Las técnicas habituales utilizadas para estudiar el ARN o la expresión de proteínas no están bien adaptadas para detectar la expresión de genes en biopsias humanas.

Así que optamos por desarrollar la técnica de hibridación *in situ* (H.I.S.), ya que con esta técnica es posible detectar cantidades muy pequeñas de expresión de ARN y localizarlas en el tejido estudiado.

El H.I.S. revela la presencia de ARN mensajero (ARNm) en secciones de tejido utilizando una sonda de gen de prueba marcada con radioactividad. Después de la hibridación se observa la sección de tejido en un microscopio y la presencia de ARNm se hace visible como puntos negros o granos en las secciones de tejido.

Proyector diapositiva # 2: es una fotografía de una sección de tejido en el microscopio después de la hibridación *in situ* con el oncogén c-myc.

En esta diapositiva se puede ver una sección de una biopsia de carcinoma de mama ductal y los granos negros revelan la expresión del oncogén c-myc en las células cancerosas.

Proyector diapositiva # 3: es una fotografía de una sección de tejido en el microscopio después de la hibridación *in situ* con el oncogén c-erbB2.

En esta diapositiva se puede ver la expresión del oncogén c-erbB2 en el nivel de ARN en un carcinoma ductal invasivo de mama. Los genes diferentes siempre aparecen en negro, no hay diferencias de color.

Es fácil ver una diferencia en el número de granos en los dos ejemplos anteriores y también en el siguiente.

Proyector diapositiva # 4: es una fotografía de una sección de tejido en el microscopio después de la hibridación *in situ* con el oncogén c-myc.

En este ejemplo, también es claro ver que los granos son visibles en algunas zonas pero no en otras. Se muestra cómo esta técnica permite la localización de la expresión del gen de prueba. Se puede ver aquí la expresión en el tejido epitelial, pero no en el tejido estromal.

(Indicación solicitada en voz alta) ¿Se puede apagar por favor el proyector de diapositivas y cambiar las luces? Gracias.

Como se pudo ver, la técnica permite la localización de la expresión del gen de prueba y los diferentes ejemplos muestran una clara diferencia en la cantidad de granos.

Pero para obtener resultados prácticos en estos experimentos, tuvimos que ser capaces de traducirlos en números y así poder hacer estudios comparativos y cuantitativos de la expresión de ARN para asentarlos estadísticamente.

Por supuesto que era posible contar los granos visualmente uno por uno, pero se necesitan dos horas para contar los granos de cada campo elegido en el microscopio. Así que mi primera tarea fue desarrollar, en colaboración con científicos informáticos de la corporación IMSTAR, un método para contar mecánicamente el nivel de ARN detectado por el H.I.S. en secciones de tejido.

2. Va a una silla que está casi en el centro de la escena. Permaneciendo en un tercio del lado izquierdo, saca la almohada de la silla, la deja a un lado del escenario y se para en la parte superior de la silla para llevar a cabo los primeros cinco minutos de una obra que hizo en

1994, llamada Cosas que odio admitir. La danza se compone de movimientos en los que sus brazos están pegados (sin artificios, sólo en lo físico y mental) contra su torso desde la axila hasta el codo, que imagino son sus hombros. Luego vuelve al micrófono.

Para contar los puntos negros mecánicamente, se utiliza un microscopio conectado a una cámara y un ordenador con software desarrollado específicamente para esta tarea.

En primer lugar, se selecciona un campo en el microscopio de la sección de tejido a estudiar. Luego se toma una foto de este campo con una cámara de video que está en la parte superior del microscopio. Esta imagen pasa luego a una computadora, donde se digitaliza y las imágenes digitalizadas aparecen en un monitor de video donde se puede seguir el procesamiento de la cuenta.

Usar esta técnica con la ayuda de la computadora para contar un campo observado en el microscopio nos lleva diez minutos. Esto es mucho mejor que las dos horas necesarias para un conteo visual.

Estos resultados fueron publicados y fue la primera vez que participé en una publicación científica.

En ese momento, yo estaba tomando dos o tres clases de danza a la semana y tratando de aprender a hacer los siguientes tipos de ejercicios.

3. Deja sus papeles y el micrófono, hace varios pasos a un lado y hace el ejercicio en 6 (u otro) de Merce Cunningham. Después de eso, puedo hacer una diagonal con una combinación de triplets con port de bras y curvas desde el torso, que tienen que ser cambiados de acuerdo al espacio donde se realizan. Luego vuelve al micrófono.

Durante este período, pasé mucho tiempo observando secciones de tejidos humanos en el microscopio, tratando de aprender a reconocer las diferencias histológicas entre células normales y cancerosas, y también entre los diferentes tipos de cáncer. Recuerdo que, aun para el investigador con mucha experiencia, era difícil tomar una decisión clara y objetiva sobre dónde poner el tejido observado entre las numerosas categorías existentes. Pero las decisiones tenían que ser lo más objetivas posibles. Mirando a

través del microscopio, muy a menudo tenía la sensación de que estaba a la vez observando y transformando lo que observaba.

Tenía la sensación de que mis decisiones fueron hechas bajo algunas influencias. Pienso que cada decisión desafiaba mi “objetividad” y que no podía ser objetivo.

Me pregunté en ese momento, ¿qué tan objetivo tengo que ser para poder ser capaz de realizar una práctica científica, o más específicamente, una investigación biomédica?

Pero rápidamente me olvidé de estos pensamientos, a fin de poder continuar mi investigación en el laboratorio.

Después de que desarrollamos este método mecánico de cuantificación, lo primero que estudiamos fue la expresión de oncogenes dentro del grupo de factor de crecimiento de fibroblastos como genes.

Probamos seis genes y oncogenes diferentes en veinte biopsias de cáncer de mama.

El nivel de expresión de estos oncogenes fue muy bajo y en el límite de detección.

Este trabajo se convirtió en el primer tema de discordia con Henry Rochefort, mi director de laboratorio.

Discutimos mucho y rápidamente me enteré de que su experiencia y su posición social eran mucho más importantes que cualquier argumento científico. Los debates fueron pocas veces sobre problemas científicos o interrogantes, fueron sobre la carrera, el poder y la jerarquía.

Él quería publicar estos resultados y yo pensaba que no eran lo suficientemente pertinentes para ser publicados.

Yo estaba aprendiendo la importancia de publicar y que ella es la mejor manera para el científico de crear y proteger su posición en la sociedad. Como suelen decir los investigadores: “publicar o perecer”. Yo estaba aprendiendo que la investigación debía continuar y utilizar los métodos del capitalismo (o cualquier otro nombre que deseen dar al proceso que domina la historia actual).

Se me pidió que produzca ciencia, y no que busque. En ese momento tomaba al menos una clase de danza al día. Hacía un poco de yoga y empecé a visitar a un osteópata regularmente. Estas experiencias corporales sentaron las bases para la necesidad de una nueva corporeidad o de nuevas teorías sobre el cuerpo humano.

4. *Deja sus papeles y el micrófono y camina hasta el centro de la escena. Se acuesta sobre su espalda con las plantas de los pies en el piso y las rodillas hacia el techo. Se queda ahí por un minuto. Luego vuelve al micrófono.*

El siguiente paso de su trabajo en el laboratorio fue estudiar en vivo la regulación de los oncogenes con tamoxifeno.

El tamoxifeno es un producto químico utilizado para el tratamiento del cáncer de mama, ya que tiene la capacidad de inhibir el efecto de las hormonas esteroides que probablemente desempeñan algún papel en su desarrollo.

Se estudió el efecto del tamoxifeno sobre los niveles de ARN de cuatro diferentes oncogenes -el *c-myc*, el *c-erbB-2*, el *HST*, y el *int-2* - en diecinueve biopsias de cáncer de mama de pacientes tratados con tamoxifeno tres semanas antes de la cirugía. Luego, comparamos los resultados con un grupo de control de veintidós pacientes que no fueron tratados con tamoxifeno antes de la cirugía. Los niveles de ARN fueron medidos por hibridación *in situ* y con ayuda de computadoras de cuantificación, como se ha descrito previamente.

Se encontró que los cuatro oncogenes se expresaron en las células epiteliales de mama y que la expresión en el tejido estromal era insignificante. Voy a mostrar algunos ejemplos de ello.

(Indicación en voz alta) Por favor, se puede encender el proyector de diapositivas y cambiar las luces. Gracias.

Proyector diapositiva # 5: un ejemplo de *c-myc* (puede ser la misma que la diapositiva # 3).

Se puede ver aquí un ejemplo de una clara diferencia de la expresión del gen *c-myc* en el estroma y células epiteliales en un carcinoma ductal invasivo de mama.

Proyector diapositiva # 6: un ejemplo de *c-erbB-2* (puede ser la misma que la diapositiva # 4).

Esta es la misma zona del mismo cáncer probado con el gen *c-erbB-2*, que está claramente más expresado que el *c-myc*.



Xavier Le Roy en *Product of circumstances* © Katrin Schoof



Proyector diapositiva # 7: un gráfico con las diferencias de expresión de *c-myc* y *c-erbB-2* en dos poblaciones.

En esta figura se representa la expresión de *c-myc* y *c-erbB-2* en las dos poblaciones diferentes (una tratada con tamoxifeno y, la otra, el grupo de control). Para ambos genes, la expresión es elevada en la población de control (con un valor medio de 23,4 para el *c-myc* y 29,1 granos/célula para el gen *c-erbB-2*), y disminuyó significativamente en la población tratada con tamoxifeno (valor medio de 14,6 y de 7,4 granos/célula).

Los resultados de los genes *HST* e *int-2* fueron mucho menos espectaculares.

Proyector diapositiva # 8: es una fotografía de la sección de tejido al microscopio después de la hibridación *in situ* con los oncogenes *int-2* y *HST*.

Proyector diapositiva # 9: como se puede ver, en este ejemplo, el ARN del *int-2* y del *HST* muestra niveles muy bajos de expresión, con un promedio de 2 a 3 granos/célula. Este es un gráfico con la diferencia de expresión del *int-2* y *HST* entre las dos poblaciones. Los niveles de ARN de la *int-2* y *HST* no resultaron ser significativamente alterados por el tratamiento con tamoxifeno. Todos estos resultados se utilizaron para un análisis estadístico, para buscar posibles correlatos.

Proyector diapositiva # 10: es una tabla de correlación entre los oncogenes, la expresión de ARN y su amplificación de ADN en las poblaciones de control y tratadas por carcinomas de mama ductal.

El análisis estadístico mostró una correlación entre la amplificación del gen y la expresión de *c-erbB-2* (con un valor p. de 0,0005) y del *HST* (con un valor p. de 0,02) en la población de control. No se observó correlación en los oncogenes *int-2* y *c-myc* en ninguna de las poblaciones.

Proyector diapositiva # 11: cuadro 3, es un análisis estadístico, el estado de correlación con el receptor de estrógeno.

El efecto del tamoxifeno en la expresión del ARN en el carcinoma de mama ductal con o sin receptor de estrógeno demostró que

el tamoxifeno disminuyó significativamente la expresión del gen *c-myc* en la población del receptor-estrógeno-positivo ($p = 0,04$), mientras que, sorprendentemente, la elevada expresión de ARN del *c-erbB2* disminuyó más significativamente en la población del receptor-estrógeno-negativo de la población ($p = 0,02$).

(Indicación en voz alta) ¿Se puede por favor apagar el proyector de diapositivas y cambiar las luces? Gracias.

Así, como concluyo al final de mi tesis de doctorado:

Los resultados sugieren que el tamoxifeno en vivo reduce los niveles de ARN del *c-myc* y del *c-erbB2* en las células de cáncer de mama y no tiene ningún efecto sobre la expresión del *HST* y el *int-2*. Y parece que los mecanismos de regulación de estos dos oncogenes por anti-estrógenos son diferentes.

El tamoxifeno parece ser capaz de interferir en los niveles de ADN y de ARN, con o sin la interacción de los receptores del estrógeno.

Para estudiar estos diferentes mecanismos, el enfoque debería ser desarrollar un protocolo experimental, utilizando, por ejemplo, los diferentes linajes de células de cáncer de mama con diferentes estatus de receptores de estrógeno.

Obtuve de estos tres años de trabajo algunas otras conclusiones y preguntas, tales como, ¿por qué tratar de dar una imagen homogénea de los resultados cuando se ven tan heterogéneos? ¿Podemos confiar en las estadísticas? ¿Cuál es el significado de los resultados estadísticos?

En cuanto a las estadísticas, me gustaría citar algunos materiales acerca de los riesgos de cáncer de mama señalados por Yvonne Rainer en su película *ASESINATO y asesinato*. Ella dice que las lesbianas tienen un riesgo de dos a tres veces mayor de desarrollar cáncer de mama que las mujeres heterosexuales. Lo que significa, entre otras conclusiones que usted puede hacer sobre estas estadísticas, que cuando una mujer se vuelve lesbiana, está más expuesta al cáncer de mama de un día para otro al cambiar su relación hacia las mujeres.

Durante mi práctica científica, también me preguntaba ¿Cuál es el objetivo en volverse más y más específico? ¿Es esa una manera de entender el cuerpo humano?

Me parece muy extraño que los estudios sean mediante el aislamiento de micro-sistemas fuera de su contexto para un análisis en un entorno de laboratorio.

Este sistema experimental, como cualquier otra disposición técnico-científica, es responsable de sus resultados. Impone las respuestas a los problemas, que ya no son acerca de las preguntas originales, sino acerca de su transformación.

Pensé que tratar de entender la célula como un microcosmos de nuestro cuerpo podría ser un modelo muy interesante si no se describiese y se estudiase sólo mediante el uso de sistemas mecánicos que hacen un mito de ella.

El cuerpo humano no sólo se organiza en la forma en que la biología trata de organizarlo.

Todas estas observaciones pueden sonar bastante ingenuas, pero mi sensación era que la ciencia tenía por objeto la comprensión de problemas, creados para darnos la impresión y satisfacción de un control total de cuestiones como, por ejemplo, el cuerpo humano. Yo había tenido otro idealismo sobre la ciencia, y poco a poco perdí mi fe en ella. He perdido esta creencia muy distintiva y específica de la ciencia, que es la de presentarse con el derecho del acceso a la verdad y a un mundo diferente.

5. Deja el micrófono, va a la silla, se sienta casi en el centro del escenario, de espaldas a la audiencia y realiza una parte [el principio] de Burke [una obra creada en 1997]. Esta parte juega con movimientos que dan la ilusión, cuando dobla su antebrazo por detrás del resto de sus brazos, que sus brazos se cortan en el codo. Realiza esto pensando e imaginando que sus brazos terminan en su codo. Cuando acaba vuelve al micrófono.

Estos tres años de trabajo en el laboratorio me han enseñado que investigar es, un 50 por ciento del tiempo, hacer informes, redactar artículos para publicaciones, o demostrar que realmente se está trabajando en un tema productivo. El 30 por ciento de las veces se utiliza en pensar cómo podría ser productivo. El resto del tiempo es para los experimentos, observaciones y análisis.

Me di cuenta de que la investigación en biología se trata mucho sobre cuestiones de poder y “política” y rara vez sobre la comprensión del cuerpo humano que era, en realidad, mi centro de interés.

Como Guy Debord escribió en *Commentaire sur la société du spectacle* (Comentarios sobre la sociedad del espectáculo), publicado en 1988, “Nos damos cuenta muy rápidamente de que la medicina actual no está habilitada para defender la salud de la población contra un medio ambiente patógeno porque significaría que se opone al estado de la industria química. [?] No pedimos más que la ciencia entienda o mejore el mundo. Le pedimos que de inmediato justifique todo lo que está hecho. Con el fin de obedecer esta última petición es mejor no saber cómo pensar y tener una muy buena práctica en el discurso del espectáculo”³².

¿Tal vez mi experiencia se encuentra muy limitada a la investigación biomédica?

¿Tal vez hubiera sido diferente si hacía investigación en física fundamental, por ejemplo?

En 1990, después de que presenté mi tesis, renuncié a mi carrera como biólogo molecular. Me escapé. Decidí hacer algo más de danza.

Pensar se convirtió en una experiencia corporal.

Mi cuerpo se convirtió al mismo tiempo en activo y productivo, objeto y sujeto, analizador y analizado, producto y productor.

Fui a París, donde tomé más clases de danza. E hice algo de esto:

6. Deja el micrófono y repite la segunda parte de la 3 (los triplets). Entonces vuelve al micrófono y dice:

Durante aquel año en París hice audiciones. Recuerdo que una vez fui rechazado porque estaba demasiado flaco, pero la mayoría de las veces no fui aceptado debido a mi falta de técnica. Así que traté de practicar más de esto.

7. Deja el micrófono, da un paso al costado, y hace algunos ejercicios como développés de Cunningham, al frente costado y atrás con cada pierna, y luego vuelve al micrófono y continúa.

{32}
Tachado en el original
enviado por el artista
(NdeIT)

En realidad no ayudaba. Mi entusiasmo por la danza se mezcló con decepción y un sentimiento de exclusión. De alguna manera mi cuerpo se estaba resistiendo a las normas de la danza.

¿Tal vez era demasiado viejo?

¿Tal vez había algo malo con mi cuerpo?

¿Tal vez fue esto?

8. Deja el micrófono, va a una pared [o a la pantalla] al fondo y extiende sus brazos contra ella desde el suelo hasta el punto más alto que puedo alcanzar. Mantiene este punto con el dedo, se para contra la pared bajo el punto todavía marcado con el dedo. Marca con su mano la distancia entre la parte superior de la cabeza y el punto más alto. Luego muestra la distancia a la audiencia y vuelve al micrófono.

Después de un año de clases de danza y audiciones, me conseguí un trabajo como bailarín en una compañía llamada la Compañía del Alambique. Yo encajaba allí. Recuerdo que estábamos trabajando, usando el cuerpo, para producir metáforas. Improvisamos, bajo la dirección del coreógrafo Christian Bourigault, para producir movimientos. Estábamos tratando de expresar algo mediante la creación de secuencias de movimiento para responder a sus preguntas y deseos. También tuve que aprender movimientos compuestos por el coreógrafo o por los bailarines con vistas a ser parte de grupos de danzas. La mayoría de las veces esto era muy difícil para mí y ahora les mostraré un extracto de una de estas coreografías:

9. Deja el micrófono, va al frente del escenario a la izquierda y baila parte de La caresse (La caricia) de una obra titulada Matériau-Désir (Material-deseo) creada por Christian Bourigault en 1993. Luego regresa al micrófono.

En 1992 me trasladé a Berlín por razones de amor.

A excepción de uno o dos grupos, encontré que la escena de la danza no me entusiasmaba, pero empecé a practicar un poco de *contact improvisation* y también tomé algunas clases de técnica Alexander. Estas experiencias cambiaron mucho mi percepción sobre el cuerpo humano.

Después de un año en Berlín, empecé a trabajar con un grupo llamado Detektor. Este grupo multidisciplinario utilizaba video, teatro y danza, y todos mezclados para las *performances*. Al trabajar con ellos comencé a hacerme preguntas acerca de la definición de la danza. Al mismo tiempo me sentía más y más decepcionado por la mayoría de las *performances* que veía. Viendo muchas de ellas, de un montón de grupos diferentes de todos lados, pude imaginarme cada vez menos trabajar con alguno de estos grupos, compañías o coreógrafos.

Así, en 1993, empecé a trabajar solo. Mi cuerpo se convirtió en la práctica de una necesidad crítica.

Empecé a utilizar mi cuerpo para hacerme preguntas sobre imágenes del cuerpo, la identidad y las diferencias.

He trabajado en la creación de funciones y dis-funciones del cuerpo con un método bastante analítico, por no decir científico.

Las primeras coreografías fueron construidas por la creación de vínculos entre fragmentos de cuerpos voluntariamente desarmados, como haría un biólogo para analizarlos.

Realizar estos movimientos consistía en inscribir algo que podría ser descrito como una intermediación entre la mente y el cuerpo, como una entidad en movimiento.

Era una forma de redefinir la oposición mente/cuerpo y para trabajar la idea de que, así como la mente organiza el resto de los tejidos del cuerpo en un proceso vivo; las sensaciones y las percepciones, en gran medida, organizan la mente. Las sensaciones y percepciones no se limitan a dar material a la mente para organizar, sino que son en sí mismos un principio de organización importante.

Pero esto no quiere decir que la danza debería consistir sólo en sensaciones y percepciones. No creo que lo coreográfico se reduzca a manejar estas cuestiones. Por el contrario, creo que la coreografía tiene un campo mucho más amplio de acción.

Desde 1995 estas reflexiones han sido enriquecidas con la colaboración de Laurent Goldring, quien cuestiona la situación de las imágenes del cuerpo o de la figura humana en la historia de la fotografía. Produce videos tanto como textos.

Esta colaboración me ayudó a continuar mi investigación que, en ese momento, se centró en la deconstrucción y reconstrucción

de mi cuerpo para producir secuencias de movimiento.

Ya he mostrado dos ejemplos diferentes de ello: los extractos del *tríptico llamado Narcisse Flip*. Ahora voy a mostrar otro de *Burke*, la tercera parte del tríptico.

10. Partes de Burke: Va de lado a lado, los brazos lideran todo y cambian de dirección en tres ocasiones. Entonces mueve partes del cuerpo en todas las direcciones hasta que los brazos aceleran el movimiento, todo ello realizado como si sus brazos no fuesen suyos. Esto lo lleva de vuelta a la silla donde se sienta antes de una última secuencia de movimiento donde su cuerpo trata de deshacerse de sus brazos, como si no fueran suyos. Luego vuelve al micrófono.

La primera coreografía en que trabajé fue presentada durante los eventos privados llamados *Pressure Presents*. La primera fue a finales de 1993.

Fue Alexander Birntraum, un amigo músico y musicólogo, quien sugirió que podíamos intercambiar mutuamente música o danza, para forzarnos a encontrar una forma de poder presentarlas.

Era una manera de tomar las obras que surgían de una experiencia exclusivamente personal y hallar un intercambio directo, sin comprometer toda la dinámica organizativa de una presentación teatral.

La decisión sobre la presentación de una obra de danza, música, o cualquier otra cosa, podía llegar a ser muy rápida, y el intercambio era rico de todas formas.

Después de eso, fuimos invitados a presentar algunas obras que surgieron de esos *Pressure Presents* en un par de lugares.

En 1996 recibí el apoyo de algunas instituciones de la ciudad de Berlín, me invitaron a ser artista residente en el Podewil y comenzaron a invitarme a presentar diferentes obras en diferentes lugares de Europa.

Pero este pequeño éxito, reconocimiento y atención cambiaron ligeramente mi forma de pensar.

He perdido cierto tipo de independencia.

Poco a poco me di cuenta de que los sistemas de producción de danza crearon un formato que me influye y, a veces, en gran

medida, determina cómo debe ser una obra de danza. Creo que en una gran medida, los productores y programadores de la danza siguen esencialmente las reglas de la economía mundial.

Yo me había integrado a la dinámica económica de la producción de danza porque quería ser capaz de ganarme la vida con lo que había decidido hacer.

Pero, a pesar de que yo era muy cuidadoso en no ceder a esa lógica particular, y trataba de resistir, no siempre estuve completamente convencido de mis decisiones.

Me recordaban a algunas de mis experiencias tempranas y me hacían pensar sobre las razones utópicas e idealistas que me hicieron renunciar a la labor de investigación en biología médica.

Mi punto de vista y mi posición en la sociedad cambiaron, y me encontré en un confuso campo de similitudes entre las organizaciones sociales y políticas de la ciencia y la danza. Me sentí como un fugitivo que nunca había escapado de lo que en realidad pensaba que era.

Había una necesidad de cambiar la manera de cambiar.

Tenía una necesidad de trabajar de manera más crítica y, al mismo tiempo, me di cuenta de que el contenido de una obra no era suficiente para tener una posición crítica.

Durante el mismo período, alrededor de 1996, tuve la suerte de ser invitado a unirme al Knust Albrecht Quatuor, una compañía de danza francesa que trabajaba en la recreación de obras de danza que jugaron un papel importante en nuestra modernidad.

El proyecto consistió en trabajar la re-creación de *Satisfyin' Lovers*, una obra de Steve Paxton y *Continuous Project- Altered Daily*, una obra de Yvonne Rainer creada en 1970.

Este proyecto fue muy importante para mí, y todavía tiene una gran influencia en mi trabajo.

Era más que una forma de acceder a la historia de la danza a través de la práctica, que ya era en sí una gran experiencia. Me presentó una cantidad muy grande de respuestas a mis preguntas, porque el proyecto hacía consciente muchos de los aspectos implicados en la producción de una obra de danza.

Por ejemplo, la práctica de las cuestiones de la danza, el cuerpo y el proceso de trabajo, así como los métodos de composición

y todo lo demás se relaciona con cuestiones críticas sociales o políticas. Como, por ejemplo, la responsabilidad individual y la conciencia grupal tomando el poder y las jerarquías durante el proceso de trabajo, así como durante la ejecución.

Fue muy divertido hacerlo. Ahora voy a mostrar dos partes de ellas, la primera se llama *Running*. La segunda parte se llama *Chair and Pillow Dance*.

11. Deja el micrófono, corre por el escenario [por un tiempo que cambia con cada actuación]. Luego toma una almohada y una silla, va a la posición de la silla donde estaba al inicio de la performance y hace The Chair y Pillow Dance de Project Continuous – Altered Daily.

(Estas experiencias tuvieron, por ejemplo, una gran influencia en un proyecto realizado en 1997 en colaboración con Alexander Birntraum (compositor y musicólogo). El proyecto se llamaba *Das To.Be. Projekt* y exploraba diferentes tipos de relaciones entre la danza y la música o entre el sonido y el movimiento. Todo el proyecto fue presentado como una serie de experimentos especulativos que trataban de dar diferentes formas de percepción para el público, donde la escucha era tan importante como el ver)³³.

Después de esta experiencia, se hizo más difícil que nunca pensar en términos de producción de una obra de danza. A veces llegué a pensar que era imposible llegar a hacer cualquier otra cosa.

Pero todavía tenía la sensación de que es un campo en el que las preguntas acerca de los cuerpos y sus representaciones se podían explorar.

Desde entonces, he tratado de trabajar en cuestiones como las siguientes:

- ¿Puede la producción de una obra de danza volverse el proceso y la producción en sí misma, sin convertirse en un producto en términos de *performance* y representación? ¿Qué tipo de organización para qué cuerpo? ¿Para qué proceso de trabajo? ¿Para qué *performance*?
- ¿Es posible trabajar todos estos parámetros al mismo tiempo?
- ¿Qué es la *performance*? ¿Qué es la representación?
- ¿Es el cuerpo humano una extensión del medio ambiente y/o

el medio ambiente una extensión del cuerpo?

Como Elizabeth Grosz sugiere en su libro *Cuerpos volátiles*, el cuerpo humano no es un sistema estable o una organización centrada ni en el nivel biológico, ni en el histórico, psicológico o cultural. También sugiere que cualquier imagen corporal es un proceso continuo de producción y transformación.

Teniendo en cuenta esto, una perspectiva del trabajo en el campo coreográfico podía ser buscar maneras de cambiar la organización predeterminada del cuerpo para transformar la forma de la *performance* y la representación.

Estoy buscando maneras de explorar la performance de cuerpos humanos y no humanos en un proceso de transformación y de mediación. Esta investigación se basa en ideas del cuerpo como multi-centrado, y capaz de ser cualquier cuerpo/ todos y no-cuerpo / nadie dentro de la diversidad de sus afectaciones³⁴.

{33}
Tachado en el original
enviado por el artista
(NdeLT)

12. Hace los sonidos y movimientos del principio de Self-unfinished, se aleja unos pasos del micrófono, se quiebra y vuelve.

Ese fue el comienzo de una obra llamada *Self-Unfinished* que estaba trabajando en 1998, cuando fui invitado por Mårten Spångberg, Christophe Wavelet y Hortensia Völckers para participar de un evento sobre la *performance* y la teoría llamada *Body Currency*. Fui invitado porque como bailarín o coreógrafo, mi capital (*currency*) en la “sociedad del espectáculo” es ser un bailarín atípico o un bailarín-biólogo.

Para este evento se me pidió que pensara acerca de las posibles vías teóricas entre la biología y la *performance*.

Fue un reto muy interesante tratar de sacar algo de esto.

Pero era imposible para mí llegar a un nivel abstracto y teórico. No podía generalizar o conceptualizar. Yo no podría escribir un “verdadero” trabajo, conferencia o debate.

Así que decidí quedarme en un nivel personal y dar alguna información sobre las posibilidades de cambio que he experimentado como un apoyo para diferentes pensamientos. Tuve miedo, pero tomé el riesgo de ser tal vez demasiado egocéntrico, con la esperanza de que podía llegar a provocar algunas preguntas.

Así es como llegué a producir lo que acabo de presentarles a ustedes esta noche.

Ahora, para poner fin a esta conferencia, me gustaría sugerir que esta *performance* trata sobre un cuerpo contaminado que está entretejido de niveles históricos, sociales, culturales y biológicos y constituye, a su vez, el lugar y el momento para un recorrido de diferentes pensamientos que no pueden transformarse en abstracciones o teoría.

Y tal vez la teoría es la biografía, presentarla es una conferencia y hacer una conferencia es una *performance*.

Gracias por su atención. Estaré encantado de contestar cualquier pregunta que puedan tener.

13. Va a la audiencia a responder sus preguntas y trata de cambiar su posición en relación con el público, para no estar delante de ellos sino entre ellos.

{34}
Tachado en el original
enviado por el artista
(NdelT)

A continuación se reproducen algunas de las preguntas realizadas por el público a Xavier Le Roy al final de su presentación.

Edgardo Mercado: Buenas noches, yo quería preguntarle a Xavier si lo que acaba de presentar no se ha convertido en un nuevo objeto del mercado cultural.

X.L.R.: Por supuesto, cuanto más lo presento más se convierte en un producto cultural. No se puede escapar de ello.

Pacha Brandolino: Buenas noches, quería preguntarle lo siguiente: ¿La decisión de relacionar cáncer con danza es sólo un producto de las circunstancias o tiene que ver con una postura política y cultural?

X.L.R.: Sí y no. He querido transmitir que las circunstancias son construidas por lo que haces y viceversa. ¿Quise volverme un investigador en el campo biomédico de la investigación? Puedo arriesgar que este resultado es mitad circunstancia y mitad decisión.

De estudiante era muy vago. Luego de obtener mi grado, no tenía la menor idea sobre qué hacer. Descartando opciones fui a

la Universidad de Ciencias. Estando allí, estudié un año, dos años, tres años, renové mi interés año a año... Era muy distendido ser estudiante y mientras tanto podía trabajar un poco. La libertad que tenía era fantástica. Y seguí así, casi dejándome llevar. Así es cómo construís las circunstancias.

Fue una decisión ir hacia las Ciencias, pero no fue mi decisión cómo me iba a insertar socialmente a través de ellas. Había elegido la Universidad por la libertad que me ofrecía, pero estoy seguro de que nunca elegí investigar sobre cáncer de mama, aquella fue una decisión por descarte. Respecto a la pregunta, entonces, la respuesta es sí y no.

En aquel momento quería investigar sobre SIDA. Era 1986 y el virus recién había sido detectado. Había dos laboratorios en Francia investigando sobre SIDA, uno en Marsella y otro en París. El proyecto que presenté correspondía con el programa de París por la manera en que yo estaba trabajando.

Fuí a París proviniendo del sur de Francia. Sólo tenía mi diploma. Toqué la puerta del jefe máximo del laboratorio y le dije que quería trabajar con él, que quería encontrar una solución.

No recuerdo lo que me dijo, casi ni habló conmigo, solo algo así como no tenemos más lugares.

Volví al sur de Francia, a la Universidad de la que me había ido. Me dirigí a un profesor con el que mantenía contacto. Mi valor era que tenía una beca en aquel entonces y me podían contratar sin costos. El único laboratorio allí estaba trabajando en cáncer de mama. Así que nuevamente la respuesta a la pregunta sigue siendo sí y no, se elige y no se elige.

De este modo llegué a la conclusión de que me escaparía de todo para ir hacia la danza.

Marcelo Isse Moyano: Hola, buenas noches, quería realizar dos preguntas. La primera: ¿Por qué para relatar algo autobiográfico elige un formato de *performance* que, desde lo formal, se encuentra tan ligado al desencantado campo de las ciencias como lo es la conferencia?

X.L.R.: Elegí este formato porque es el indicado para hablar sobre

esto. Aquí es el lugar donde normalmente opera el pensamiento. Hipotéticamente, si yo me moviese y ustedes piensan que bailo como metáfora de mi trabajo científico o algo similar, esa lectura iría en contra de mis intenciones. Creo que este formato asegura que el público va a ser transportado a esta área. Desde allí intento transformarlo en algo más para que el formato no se exprese a sí mismo linealmente.

Espero haber llegado a otro lugar.

Marcelo Isse Moyano: La segunda pregunta es: así como intentó salir del campo científico y reconociendo pertenecer al mercado del arte, en estos últimos diez años (desde 1998 que creó esta obra), ¿ha salido a otros formatos?

X.L.R.: Cada trabajo que hago es un intento de escapar de los anteriores. Esta es la única obra que he realizado en donde utilizo este formato y hablo de la manera en la que hablo. En todos los trabajos que hice desde entonces, excepto el último, no hablo. Es cierto, en la medida en que sigo presentando este trabajo a lo largo de los años, sigo cada vez más inscripto dentro del mercado del arte.

Lo que hice hoy no es exactamente lo que hice en la última presentación. Está cerrado pero no lo está. El texto me lo sé de memoria, aun así lo leo cada vez. Repito lo que se supone se iba a representar sólo una vez.

Cuando hice este trabajo, no tenía planeado presentarlo 10 años más tarde. El marco en el que fue presentado fue muy específico. Las devoluciones que obtuve de colegas fueron “esto se parece a una *performance* porque haces esto y aquello pero es muy difícil de catalogar”. Entonces decidí que lo iba a hacer una segunda vez y lo presenté en un festival de danza como obra de danza. Por supuesto que la recepción fue otra y luego me pidieron que la presente en una exhibición de artes visuales. Así sucedió, no lo decidí. Fue interesante seguir y ver que las circunstancias hicieron que el resultado sea cada vez distinto, cambiara cada vez. Esta no es la misma obra que presenté en 1998. El mercado ha cambiado en los últimos diez años y no tiene nada que ver con lo que solía

ser. Así que fueron cambiando las circunstancias. No creo que se encuentre cerrado.

Intervención: ¿Aun siendo una obra autobiográfica, la ha realizado otra persona?, ¿ha pensado que alguien más podría hacerla?

X.L.R.: Eres bienvenida a hacerlo. Me pides el texto y lo charlamos. Algunas personas usaron el texto. Estoy contento que hayan intentado hacerlo pero no he visto ninguna de esas experiencias. Una de las cosas que me doy cuenta es que cualquiera podría hacerla. Podría ser todo ficción lo que dije... Todo es posible.

Referencias

Debord, Guy. (1991). *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Trad. Malcolm Imrie: Verso Books.

Grosz, Elizabeth. (1994). *Cuerpos volátiles: Hacia un feminismo corporal*. Indiana University Press.

La función de *Product of circumstances* de y por Xavier Le Roy se realizó en la Sala "Solidaridad" del CCC el 4 de noviembre de 2009 [NdelE].

03.03 **COMENTARIO SOBRE *POWERED BY EMOTION*** Por Bojana Cvejić

En este artículo la teórica de la *performance* Bojana Cvejić, reflexiona en torno a la obra de Márten Spångberg, *Powered by Emotion*, estrenada en Berlín en 2003 en el marco del festival Tanz in August y presentada en Buenos Aires dentro del marco de las III Jornadas de Investigación del IUNA. Partiendo de la falta de lo que se considera una “formación rigurosa en danza” de Spångberg, la autora se pregunta ¿Cómo puede producir esta *performance* una especificidad diferenciada del médium expresivo “danza”?

¿Especificidad del medio expresivo o situación? (extracto)

“La manera de apropiarse de algo es joderlo entregándole tu cuerpo”

Algunas veces, hablar sobre una *performance* puede involucrar tantas obras, medios expresivos, soportes y géneros que, a pesar de no estar mezclados, se produce una *caósmosis*; o sea, un pasaje dinámico y un agitación del campo de las artes *performativas* en sentido amplio (en *large*) a través de un solo medio expresivo: la danza. *Powered by Emotion* (de ahora en más *PbE*) es una de las *performances* que provocan eso. Fue creada por Márten Spångberg sobre la idea de reconstruir una improvisación en danza de las *Variaciones Goldberg*, el film de Walter Verdin sobre una improvisación y *performance* de Steve Paxton con el mismo título. Aquí, por *caósmosis* me refiero

a la circulación de los registros heterogéneos de una problemática que se despliega en *PbE*:

¿Estamos tratando en este caso con un parásito (alimentándose de una obra maestra)? ¿Con un producto bastardo (la evidencia indeseable de la criticidad)? ¿Con un híbrido (cruza de obras y medios expresivos)? o, en términos jurídicos ¿Con una *performance* clandestina debido a su intrusión no autorizada en territorios ajenos? En otras palabras: ¿Cuál es el status de *PbE* como obra de arte?

Ante la falta de lo que se considera una “formación rigurosa en danza” (Spångberg no ha entrenado para bailar en términos convencionales, pero es un especialista en tanto crítico, teórico, dramaturgo y *performer* dentro del campo de la danza y la *performance*), ¿Cómo puede producir la *performance* una especificidad diferenciada del médium expresivo “danza”? ¿Acaso la misma acción de realizar una *performance* puede volverse un medio expresivo en sí mismo cuando opera a través de una mediación única e irrepetible, que deriva de la formación específica de Spångberg y que él toma para reconstruir la improvisación de Paxton para la situación mediática específica que crea su *performance*? En otras palabras, ¿la especificidad del medio expresivo sólo corresponde a una instancia única de una *performance*, concepto o proyecto?

(...) Debo a los lectores una pequeña historia.

En 1986, Steve Paxton -en este caso es relevante mencionar que fue el pionero del *contact improvisation*- comenzó un proyecto de improvisación de danza basado en dos famosas grabaciones de Glenn Gould de las *Variaciones Goldberg*. Una de ellas fue realizada en 1955 y la otra en 1982 y corresponden a la primera y última grabación de Gould. ¿Por qué llamarlo un proyecto? Paxton realizó las improvisaciones durante muchos años en distintos ámbitos: desde teatros y festivales hasta bosques naturales. Walter Verdin filmó una de aquellas instancias en 1992 y la llevó a un video de danza. La multiplicación fetichista de autores-íconos ya había comenzado con Paxton (desde Bach hasta Gould, desde Gould hasta Paxton) y fue continuada por Spångberg. Doce años más tarde, este musicólogo,

teórico de la *performance* y *performer*, Spångberg, reconstruye la primera parte del videofilm (Variaciones 1-15 de la versión de 1982 de Gould) realizando el movimiento de Paxton tal cual había quedado registrado. Como segunda parte de su *performance*, Spångberg canta sobre la parte instrumental de cuatro canciones de *Buena Vista Social Club*. El álbum, como es sabido, revive el son cubano pre-revolucionario (suprimido luego de la llegada de Fidel Castro) y se transforma en un éxito gracias a la iniciativa y post-producción de Ry Cooder (1996) y la película de Win Wenders (1999). Además, Spångberg reproduce un extracto del Köln Concert de Keith Jarrett debido a una coincidencia de fechas: un año después de la primera sesión de *contact improvisation*, Jarrett realiza su notable *Köln Concert* para piano, tocando durante una velada completa, un concierto sin partitura ni apoyo en el lenguaje tradicional del *jazz*.

Independientemente de que todas estas referencias estén al alcance del espectador, éste es expuesto a un proceso de heterogénesis en el que las actividades cognitivas y sensoriales se tornan cada vez más vertiginosas al entrelazar problemas estéticos y políticos a alta velocidad de combinatoria de medios expresivos, instrumentos, técnicas, autores y referencias sociales. Ellas son:

La composición de Bach del *Urtext*, la versión original no editada.

Dos grabaciones de Gould, la primera versión de estudio que, al igual que en la versión en vivo, registra una interpretación sin corte, en continuado desde el comienzo al fin y, la última, conformada por fragmentos de obras realizada con tecnología de avanzada.

La improvisación danzada de Paxton, capturada y editada por la cámara de Verdin.

La improvisación de músicos cubanos de la tradición del son de Cuba grabada en el estudio de producción Cooder y la reproducción del film de Wenders (que contribuyó a popularizar el álbum en el mundo).

O como lo sintetizara claramente Paxton: “Las *Variaciones Goldberg* de J. S. Bach, en la versión de Glenn Gould, improvisada por Steve Paxton, filmada por Walter Verdin, y reconstruida por Mårten Spångberg”.

Primero. Spångberg introduce un modo de reproducción comparable al karaoke en su trabajo sobre el video de Paxton, a



1

1. Glenn Gould

2. Mårten Spångberg, en
Powered by Emotion

3. Foto de la portada del
álbum *Buena Vista Social
Club*. Foto: Susan Titelman

2



3



pesar de que en la segunda parte de la *performance*, cuando canta un karaoke auténtico de *Buena Vista Social Club*, demuestra que éste está demasiado presente en nuestra vida cotidiana como para jugar un rol de transgresión sobre el escenario. Spångberg reconstruye los movimientos de Paxton llevando ese cuerpo ajeno al lugar del auténtico discurso del otro, al paisaje “Yo danzo la danza” de Paxton, o a algo más, como “Yo danzo el Paxtonismo”, semejante al reclamo de Pollock y Cage “Yo creo como la naturaleza” o “Yo soy naturaleza” o “Imitar la naturaleza en su forma de operar”. Reconstruir el movimiento de Paxton con un cuerpo no formado es como habitar un mundo expresivo y autónomo pero sin sus supuestos, creencias ni técnicas; algo similar a imitar el sonido de una lengua extranjera sin entenderla o sin ser capaz de mantener su estructura. Spångberg actúa la *sujeción*, se somete al discurso de un amo sin conocer su lenguaje. Cómo en la lógica del “*hacking*” (delincuencia informática), descubre el modo de subjetivación, un modo de apropiarse de algo repitiéndolo con una diferencia o rareza, o “bastardeándolo”. “La manera de apropiarse de algo es joderlo, entregándole tu cuerpo”, escribió el artista visual americano Mike Kelley. *PbE* no es un parásito de una obra maestra, pero sale de Paxton, bastarda y clandestinamente; un cuerpo extraño desautorizado tanto para la disciplina de la danza como para la música cubana. Este “bastardeo” no es una parodia porque su intención de realizar una reproducción literal trabaja sobre el efecto de doble aproximado: sí, es casi como Paxton, pero no lo es; lucha por lograr su expresividad o luchamos para que él la alcance y sostenemos su esfuerzo. Pero al mismo tiempo ¿quién es Spångberg? Alguien que no es ni un mediocre ni un *amateur*; un intérprete adecuado del idioma de algún otro, quizás. Pero nos paramos junto a este cuerpo que lucha, en tanto que es un alguien impersonal, deseando y tratando de alcanzar lo imposible.

Segundo. Spångberg desterritorializa el territorio de la improvisación; en otras palabras, traza una línea de fuga tanto desde la búsqueda de emancipación del *contact improvisation* como de la autenticidad de la música cubana. Su trabajo muestra que la improvisación, luego de muchos años de práctica, aún si fue guiada por la búsqueda libertaria en pos de un cuerpo libre del control racional, sedimenta las características

de una práctica *high art* modernista (estilo, técnica, virtuosismo, peculiaridad, autonomía específica del *medium* de movimiento atribuido a una firma de autor). Además, prestando su voz quebrada a las canciones de Ibrahim Ferrera, Spångberg elabora las opiniones por las cuales el álbum *Buena Vista Social Club* configura nuestro *sensorium*, nuestro ambiente escópico+sonoro cotidiano. Y estas opiniones son: “la música trasciende la política”, “reestablezcamos el vínculo con el pasado de Cuba que se ha perdido” o la expresada en el deseo de Wenders, luego al final de su película *Until the end of the world*, de buscar las auténticas “personas más grandes que la vida misma”.

Tercero y última línea de fuga. No deberíamos olvidar que *PbE* es un solo, y que un solo en la ética de la *performance* representa un lugar de auto-afirmación contestataria. Al sujetar las expresiones individuales (de Paxton o Ferrera) a un karaoke, Spångberg señala que la auto-expresión es hoy en día un medio para despolitizar el arte en la era del capitalismo global. Él no alcanza este objetivo negando la autenticidad o especialidad por medio de un cuerpo común -tal como ha sido en parte la crítica de la década del sesenta- ni convirtiéndolo en un cuerpo falsificado o parasitario. Con la pasión de una intrusión no-permitida -a primera vista literal, pero nada ingenua- está abriendo un espacio para la expresión de cualquier cuerpo, sea cual sea el sujeto. Un *quodlibet ens*, un “ser tal que siempre es importante”. La singularidad de su cuerpo no surge de una estética de la equivalencia entre el espectador y el *performer* (“lo que él puede, yo también puedo”), sino de liberarlo de todos los principios del individualismo: necesidad e inefabilidad interna, talento objetivo y méritos técnicos. Spångberg no emancipa al espectador prometiéndole una individualidad libre pero tampoco cancela la singularidad expresiva del solo. Con un cuerpo luchando por un imposible (“ser Steve Paxton”) y existiendo sin autoridad en un territorio extranjero, Spångberg expone sólo el deseo; el ser como tal; esto es “como *quieras ser*”.

La función de *Product of circumstances* de y por Xavier Le Roy se realizó en la Sala “Solidaridad” del CCC el 4 de noviembre de 2009 [NdeIE].

04 HELENA KATZ

.01 Seminario Consecuencias de la Teoría Política *Corpomía*

04.01 SEMINARIO CONSECUENCIAS DE LA TEORÍA POLÍTICA *CORPOMÍDIA*

Se presenta a continuación una transcripción editada y reducida del Seminario Consecuencias de la Teoría Política *Corpomídia* brindado por la teórica de origen brasilero, Helena Katz.

Día 1

La materialidad de lo artístico

Muchas gracias por estar aquí. Disculpen el atraso del vuelo y todos los cambios de fecha pero, finalmente, nos encontramos. La propuesta para esta tarde es hablar sobre qué es *Corpomídia*, la teoría que junto a Christine Greiner³⁵ desarrollamos desde hace muchos años en Brasil.

En primer lugar, hablemos de “lo” artístico, algo que fue aparejado en su momento al concepto de aura³⁶. No se suele hablar con propiedad de ello, se lo menciona como algo innombrable que, a pesar de ello, se lo reconoce igual. Lo artístico, en el decir común, no está exactamente en la materialidad del cuerpo. La materialidad del cuerpo presenta una emergencia de otra naturaleza. Si se sostiene esto, aun se piensa en términos cartesianos³⁷ y apoyados en una dualidad compuesta por una materialidad extensa y una *res pensante*.

Todo se correlaciona: talento, aura, lo innombrable, lo efímero. Si comprendemos a quién le interesa hoy mantener esta división

[35]

Christine Greiner es periodista y profesora del Departamento de Lenguajes del Cuerpo de la Pontificia Universidad Católica de San Pablo, Brasil. Profesora de grado de Comunicación de las Artes del Cuerpo y, en posgrado, en Comunicación y Semiótica. Dirige la colección de libros *Leituras do Corpo* en la editorial Annablume, desde 2003. Ha sido profesora e investigadora invitada de diversas instituciones en Brasil y en el exterior (Departamento de Danza de la Universidad de Paris VIII, Performance Studies Department of the New York University, International Research Center for Japanese Studies Nichibunken of Kyoto y Tokyo University). Véase <http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=inves&id=36>. Colabora en Artea (<http://arte-a.org/node/148>) [NdelE].

nos explicaríamos por qué la danza no suele ser entendida como algo material y por qué cuando se la menciona como algo material es una ofensa. Son las mismas personas quienes sostienen una y otra vez que la técnica es necesaria para ser superada: hay que someter la técnica a ese algo más, a ese aura, “sabemos todos que es así”. Así se habla en nuestro campo.

Una posibilidad de generar un discurso alternativo es partir de los conceptos de Lakoff y Johnson³⁸ en su libro *Philosophy in the flesh*. Lakoff y Johnson proponen una destitución de lo abstracto como distinto de lo concreto. Para ellos no hay nada que no haya pasado por el sensorio motor (nuestros sentidos en el sistema motor): los conceptos abstractos también pasan por él. Es entonces cuando se comprende que el cuerpo no tiene dos sistemas apartados para trabajar, uno con informaciones abstractas y otro con informaciones concretas; el cuerpo tiene solamente un único sistema que es el sensor-motor para trabajar con todas las expresiones y las percepciones.

Al sostener que sin las experiencias que pasamos por nuestro cuerpo no se pueden elaborar conceptos abstractos y que los conceptos abstractos necesitan de experiencias concretas para ser construidos, iniciamos el camino para enfrentarnos a lo que sucede con la separación práctica/técnica en las artes, especialmente en la danza.

Pues bien, la *res* pensante de la filosofía cartesiana existe junto a una materialidad. Si pensamos el mundo de esta forma, las cosas concretas como las sillas, que tienen peso y se pueden tocar, no tienen la misma existencia que el sentimiento de amor que no se lo puede observar, conocer su peso ni su forma.

Pero el amor, la alegría, el miedo no son abstractos, porque todos hacen algo en nuestro cuerpo, producen reacciones químicas que nos cambian. Dicen los que estudian las emociones que los sentimientos son residuos de emociones³⁹. El miedo, por ejemplo, es algo que se junta con otro algo que es la inseguridad. Y, ¿de dónde viene eso? De situaciones experimentadas de pequeños, cuando tuvimos esas emociones precursoras: la primera vez que cuando tuvimos esas emociones precursoras: la primera vez que caímos, que se produjo una inestabilidad, un descontrol completo; caímos porque alguien no nos sostuvo o situación similar... Por

[36]

Dentro del campo del arte, el *aura* refiere a la autenticidad y cierta experiencia de totalidad ligada a ella, es central desde su utilización por parte de Walter Benjamín en su clásico ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1936). En dicho escrito el autor manifiesta su preocupación por las consecuencias de la tecnificación e industrialización de la cultura, que resulta en la pérdida de la originalidad de la obra. Véase <http://csmt.uchicago.edu/glossary2004/aura.htm> y http://antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=1288 [NdelE].

[37]

El término *cartesiano* refiere al pensamiento desarrollado por el filósofo, matemático y físico francés René Descartes. Vivió entre 1596 y 1650, y fue central para la modernidad y el pensamiento racionalista. Su obra principal fue *El Discurso del Método*, de

otro lado, cuando se habla del amor se lo vincula a un sentimiento de plenitud, de disolución de los límites de un cuerpo con otro. Esto proviene de las primeras experiencias sensorio-motoras en la que no se supo el límite del cuerpo de uno con el de la madre. El amor es algo con una temperatura: no se habla de amor como algo frío; tiene una temperatura perfecta, adecuada, agradable y tiene proximidad.

Todo esto proviene de experiencias concretas sensorio-motoras que hemos tenido o no hemos tenido. Lakoff y Johnson desuniversalizan el abstracto: los sentimientos son completamente locales y culturales. Todos los que vivieron en algún lugar fuera de su propio país podrán dar cuenta rápidamente de que ni los sentimientos ni las representaciones de los mismos son universales.

Los sentimientos dependen de la experiencia sensorio-motora que ha tenido cada persona desde el primer día de vida, y para ser más rigurosos, desde antes. Por ejemplo, el embarazo no significa lo mismo en cada cultura. Su significado cambia si se proviene de una familia rica o una familia pobre, entre otros factores. También el sentimiento por la madre cambia de acuerdo a las distintas etapas de desarrollo en la vida: al principio la relación con la madre tiene una naturaleza que es completa, de única referencia y de dependencia. En la escuela, la profesora desplaza a la madre como única referencia. Luego los amigos, los novios o novias, etc. Todo se desplaza y finalmente se dice que se vuelve abstracto, pero permanentemente está vinculado a experiencias que acontecen en el plano físico y material.

Brevemente, expliquemos las distinciones y relaciones entre emociones, los sentimientos y las sensaciones. Por ejemplo, el miedo no se puede sentir por 24 horas porque es una emoción; pero la envidia, que es un sentimiento, puedes sentirla por 20 años. La emoción se siente por unos instantes, pero los sentimientos se quedan mucho tiempo. Ahora, la sensación es otra cosa, sensación es todo lo que se presenta en los sentidos, todo lo que los sentidos pueden encontrar en el mundo: el tacto, el olor, etc. Todo es sensorio-motor porque nuestras experiencias están asociadas con experiencias sensorio-motoras. No hay dos personas en el mundo que

1637, donde claramente establece lo que se conocerá como dualismo sustancial, dado que distingue entre alma -res cogitans, el pensamiento- y cuerpo -res extensa- (NdelE).

[38]

Lakoff, George; Johnson, Mark: *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. Basic Books, Nueva York, 1999. Los autores se enmarcan en los estudios de las Ciencias Cognitivas y Lingüística. Para más referencias ver georgelakoff.com

[39]

Scribano, Adrián (2012), "Sociología de los cuerpos/emociones", en *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*. Nº10. Año 4. Diciembre 2012-marzo de 2013. Argentina. ISSN: 1852-8759. pp. 91-111. Disponible en: www.relaces.com.ar/index.php/relaces/articulo/view/224/143 [NdelE].

sean iguales... Cada uno es singular, tenemos patrones compartidos, pero lo que compartimos culturalmente está en la historia personal. La representación de emociones y sentimientos, es compartida por toda la historia de las representaciones... pero todo esto es local. Si un artista se enojó con su novia, hace algo a partir de aquello y como espectador no sé nada de su vida... cuando veo el trabajo, su enojo con la novia para mi es indiferente, en cambio para él está completamente claro que esta obra es sobre su pelea.

De este modo, en la propuesta de Lakoff y Johnson no es posible apartar el sentimiento del movimiento, porque el movimiento acontece a partir de una materialidad, y lo abstracto y lo concreto están completamente unidos. No existe movimiento que se diga a sí mismo. El movimiento se auto-presenta en el cuerpo con todas las experiencias que antecedieron al instante de realizarlo. Y esas experiencias se relacionan con cada ambiente. Cada ambiente tiene sus patrones que están en el cuerpo. Cuando algo sucede, inmediatamente es emoción y su residuo es el sentimiento.

Entonces, el primer paso es dismantelar el mito de que los sentimientos y las emociones son abstractos y por lo tanto universales. Porque todo lo que está en la experiencia, cambia. No puede ser universal. Por eso se postula falsamente que emociones y sentimientos *tienen que ser* abstractos, es lo que garantiza que no se cambien, que estén fuera de la experiencia. Esa posición perime al plantear que están en la experiencia, pasan por el sensorio-motriz, no son abstractos. El segundo paso es pensar que no existe ese universal en sí mismo que es “el aura”.

Si estamos en el punto donde todas las cosas son materiales, entonces, ¿Qué es un *aura material*? ¿Es una sustancia que puedo describir porque la *identifico* como material? Observo dos bailarines y expreso: “este baila bien y este otro no”; “aquí hay una ‘artisticidad’, allá no la hay” ¿Qué me habilita a hablar así? Yo veo algo que se me presenta a la mirada y existe, no estoy soñando ni imaginando un cuento. Hay algo que se presenta a mis sentidos, fenoménicamente mis sentidos consiguen leerlo como fenómeno. Por supuesto, hay fenómenos que no conseguimos leer, por ejemplo frecuencias de ondas sonoras que el oído humano no capta... Pero lo que

los sentidos reconocen, lo reconocen porque son materialmente reconocibles. Eso que se llama aura o alma como algo no material, pero en cambio es *material*. Lo que se produce está en el cuerpo y es identificable.

La mirada sobre el arte

Para anclar la discusión, propongo una pregunta: ¿El significado está en la cosa o en lo que percibo de la cosa? Cuando proponemos una pregunta como esa ya damos algo como posible, una cosa en sí misma que “está en la obra o está en mi percepción”. En este sentido, ¿existe algo como una obra sin lectura?

En todas las manifestaciones del cuerpo hay maestrías distintas, pero ello no quiere decir que existe un aura. No se puede hablar de una híper maestría. Si se ven los campeones del mundo, no se dice “(Roger) Federer tiene aura cuando juega tenis”. Se trata de talento, se reconoce una habilidad material que es apreciable por los sentidos, enunciable e identificable. Nuevamente, si se quiere hablar en términos de algo universal, se debe decir siempre que es “talento para...” y no de talento sin una proposición.

Tomando la obra *Desmembramiento* de Gisia Amorim, bailarina brasilera autorizada por la Cunningham Dance Foundation para enseñar la Técnica Cunningham⁴⁰, reflexionemos sobre qué es posible leer materialmente en un cuerpo. Observando el “primer cuerpo”, se podría plantear que se muestra cierta aura en sentido clásico, inmaterial, teniendo en cuenta el currículo que se dio antes de ver la obra. Pero, ¿eso es un aura? ¿eso es inmaterial? Desde nuestro punto de vista, una proposición de la teoría *corpomídia*, es que lo que se ve en un cuerpo, no importa lo que sea, son -en forma de danza- ideas, conceptos, entendimientos. No obstante, estas cosas supuestamente abstractas son completamente concretas y toman la forma de movimiento. Cuando se mira un movimiento no se mira un significante, una forma en sí misma, esa forma es una manera de presentar una comprensión del mundo. Hay que mirar materialmente lo que sucede, los entendimientos del

[40]
Merce Cunningham
(1919-2009) fue un bailarín y coreógrafo de la vanguardia estadounidense. Para mayor información véase www.mercecunningham.org/merce-cunningham/Gicia_Amorim es bailarina y coreógrafa brasilera que coordina el Proyecto Cunningham en el Centro de Estudios del Cuerpo de la de la PUC-SP, coordinado por Helena Katz. Véase www4.pucsp.br/cos/cec/grupos/cvgicia.html; www4.pucsp.br/cos/cec/subpaginas/cunningham.html. [NdeE].

mundo, qué somos capaces de identificar con nuestra “colección de información” y mediados por nuestra percepción (que es parcial pues tenemos condiciones limitadoras, pero con ellas hay que lidiar, enfrentar).

Esto refiere a su vez a la intertextualidad, dado que siempre estamos “entre algo” que posiblemente es una obra. Sabemos parcialmente lo que es, porque percibimos y estamos condicionados y mediados por nuestra colección. Pero no sabemos nada de lo que está por fuera de nuestra percepción, sólo sabemos lo que percibimos. A su vez, dicha intertextualidad nos permite abrir la percepción. Concretamente en referencia a esta obra, si nunca hemos visto una obra de Cunningham sería imposible reconocerlo, porque no estaba en nuestra *colección*. Igualmente, siempre se presentarían otras intertextualidades.

[41]

Artista plástico inglés que vivió entre 1898 y 1986, conocido por sus esculturas en bronce. Para mayor información véase www.henry-moore.org/pg [NdelE].

Tomando un ejemplo que ustedes mismos identificaron, saber que los objetos que había en el escenario eran el negativo de obras de Henry Moore⁴¹, también da sentido a la obra y uno empieza inevitablemente a asociar. Pero sólo si sabes quién es Henry Moore... La información que uno tenga condiciona ese saber sobre la obra. Podemos ver el pasaje de una forma a la otra en el movimiento de la bailarina, donde no había una transición, aun en las repeticiones, sino que empezó a realizar una sintaxis a partir de la sumatoria de estas formas. Si bien el ejercicio es identificar cosas en la materialidad de lo que se presentó, que por familiaridad con la danza o cualquier otro tipo de familiaridad somos capaces de identificar, ¿cómo hablar de esto que se torna visible como pensamientos y proposiciones? ¿Qué se propone con este tipo de movimientos? ¿La presentación es a partir de cierta dinámica, con una determinada velocidad, etc.? ¿Qué pensamientos están en este modo de presentarse? Este es el ejercicio, identificar en una práctica una hipótesis teórica del artista, del creador. Primero, hay que identificar lo que el autor presenta, describir la materialidad de lo que se vio y, luego, hay que reconocer cómo estos significantes (sin tratarlos como tales) son materializaciones de pensamientos, algo que está siendo propuesto, no importa si lo aceptamos o lo rechazamos. Lo importante es desarrollar un talento en la lectura,

que es una habilidad a ser construida. Trabajamos con el concepto de talento como entrenamiento de una habilidad de leer.

Día 2

Siendo *Corpomídias*

Ayer hicimos una construcción de discurso. Nos posicionamos fuera del discurso universalizante de la danza, que está apoyado en una asociación entre talento, aura, entrenamiento, invisibilidad e in-enunciabilidad. En dicha danza invisible y efímera no hay discurso a ser construido porque menospreciaría un fenómeno que es mejor. Para esta posición sobre la danza, la danza no es lo que se presenta sino lo que se presenta con “algo más”. Este “algo más” es una emergencia de una sustancia no material que a su vez es de una sustancia distinta a lo que se presenta. Para salir del discurso universalizante, trabajamos con una hipótesis de Lakoff y Johnson. Terminamos con un ejercicio donde verificamos lo difícil que es identificar en algo material, ideas, conceptos, visiones de mundo que están en el movimiento.

Algunas veces conseguimos aproximarnos a lo que está materialmente allí, pero como una descripción de una escena. Decimos por ejemplo: hay una silla roja y negra. Es una descripción que identifica los “elementos” que están materialmente presentados. Pero para identificar la idea “arquitectónica” de esta silla, hay que entrenar una lectura. De la misma manera, no es sólo en el movimiento que las ideas están presentes materialmente, sino que todos los cuerpos existentes en el mundo son *corpomídias* de sí mismos: conceptos, ideas, tiempos históricos.

Los *corpomídias* son una fuga de la separación entre práctica y teoría, como el escape de una ruta o camino, para poder construir argumentos, proposiciones con fundamentación para unir práctica y teoría.

Hay que comprender que las cosas no están apartadas: las cosas abstractas y las cosas concretas están juntas y mutuamente contenidas. Significado junto con el significante. El significante, el diseño y la forma no existen sin todo lo que está dentro y todo

lo que contiene. Cuando se habla de danza, no hay nada en el cuerpo que no pase por lo sensorio-motriz. Abstracto, concreto, emociones, sentimientos, sensaciones, sueños, deseos. Todo lo que pasa por lo sensorio-motriz, es concreto y material. Pero además, si lo que es evidente es la materialización del movimiento, hay que comprender que hay algo que está materializado en forma de movimiento y que no es autoevidente.

¿Cómo? Con la búsqueda de *informaciones*, búsqueda de modos de leer, algo difícil para cada uno de nosotros porque estamos acostumbrados a contestar los interrogantes que surgen en forma automática.

Entonces, si una obra de arte te pregunta algo, tú contestas instantáneamente: es lindo, es horrible, es eso, es aquello. ¿Qué es? No lo sé, pero digo algo. Debemos abandonar la respuesta automática y aprender a pensar en términos de *no sé ahora*. Es necesario alfabetizarnos. Porque como todos los códigos, hay que descifrarlos, no son autoevidentes.

El talento para la lectura se construye día tras día, como en los ensayos. Hay que ensayar todos los días como en cualquier otro aprendizaje.

Día 3

Entretenimiento y nuevas tecnologías desde la Teoría Corpomidia

En relación con el aprendizaje al que hacíamos referencia en el encuentro de ayer, podemos reflexionar sobre el entretenimiento, dado que es muy importante analizarlo en un contexto de industrias culturales. Hay toda una parte de las “artes” dentro de la industria cultural: partes de la danza, del cine, de las artes visuales, etc. Pero la otra parte que no está, no es entretenimiento y está dirigida a un sector pequeño de la sociedad porque está fuera de la industria del entretenimiento. Una información que está dentro de una producción industrial de distribución masiva, tiene mucha más probabilidad de “contaminarnos”, porque estamos en contacto más directo y, si somos “cuerposmedios”, todo aquello con lo que

entramos repetidamente en contacto tiene más oportunidad de contaminarnos, de colonizarnos.

Vamos a acercarnos a la metáfora de la relación cuerpo-máquina, para adentrarnos en la relación danza-tecnología. En el siglo XVII conocer el cuerpo era dominar un organismo, sus partes y sus relaciones con el conocimiento. La noción de organismo se encontraba asociada a la idea de partes ordenadas que conforman un todo que las representa, entendiendo al cuerpo como una organización de partes. De allí la metáfora de cuerpo-máquina. Esto determinó muchas investigaciones del hombre a lo largo del tiempo. Pero este paradigma hegemónico fue destituido por Gilles Deleuze y Michel Foucault. Para ellos el concepto de organismo no es la mejor denominación para aquello que pasa en el cuerpo... la teoría general de sistemas permite abandonar dicho paradigma.

Nuestra propuesta en la teoría *corpomídia* va en contra del uso de la concepción de los sentidos como extensión del organismo. Filosóficamente hablando, este concepto contiene la idea de arreglo: algo que no es cuerpo pero que se arregla con el cuerpo. Con el concepto de flujo inestancable, de ambiente donde el intercambio está todo el tiempo promoviendo cambios, no es posible hablar de extensión sino de distensión.

El entendimiento de extensión implica llegar con una conexión, con un "cable" a algún lugar. En la teoría *corpomídia* el cuerpo está todo el tiempo distendiéndose, alargándose y ocupando más y más espacio. Todo está cambiado todo el tiempo por cuenta de los intercambios. No un límite con contenidos, ¿cuál es el límite posible de algo que está todo el tiempo intercambiando? Así, no era preciso utilizar el término extensión. Lo cambiamos por el término *distensión* para que se hiciese más claro. Un cuerpo sin límites está en un flujo permanente de cambios. Las informaciones no cesan. ¿Hacia dónde? No se sabe pero nunca hay una suspensión de intercambios.

La extensión trabaja espacialmente, la distensión temporalmente. No hay diseño espacial para una distensión. Esto tiene que ver con Pierce. Él habla de un movimiento continuo, en donde atrás, ahora y adelante están en acuerdo. El concepto de distensión propone

una localización del cuerpo en un flujo. Si estamos en un flujo continuo cotidiano con cualquier dispositivo que sea, nos estamos distendiendo. El cuerpo se distiende en su cama, casa, etc. Todo el tiempo estamos distendiéndonos en una estrategia adaptativa y negociando con el ambiente. El ambiente da o sugiere algo, yo doy o sugiero algo. Cuando cambio el ambiente, él me cambia.

El cuerpo está todo el tiempo manifestando, siendo “medio” de sí mismo. En nuestro cuerpo están todas las informaciones que se producen afuera. Las informaciones “externas” no están solamente afuera, sino que también están dentro.

Si retornamos a la noción de que el movimiento es una manifestación de ideas, es imposible que la danza no sea un lugar político. Es imposible plantear una pura fisicalidad o formalidad y es inescindible lo que aparece como contenido y la operacionalidad física. No se separa técnica/contenido.

Por otro lado, y siendo parte del mismo razonamiento, tenemos una forma de pensar las obras a partir de la expectativa de que siempre haya una respuesta, y así no se ven las preguntas. No nos permitimos mostrar una obra que sea proceso y que discuta sobre el proceso.

Día 4

Cuerposmedios como colección de información

Vamos a pasar al último tema, el concepto de *típico* de Slavoj Žizek⁴² en contraposición al concepto de *metonimia*, que es tomar la parte por el todo. Cuando se habla de *típico*, hay una operación de inversión con respecto a la metonimia pues se toma una parte y ésta pasa a ser el todo. No es una operación realmente metonímica, aunque se tiende a emparentarlas. Por ejemplo, se puede decir que los porteños son “A”, pero al atributo “A” no se lo toma como una parte de alguien, sino como “alguien”. Entonces en esta operación se universaliza, esencializa, o sea, se empequeñece y se retira la complejidad. La diferencia entre metonimia y típico es que la metonimia es una operación de representatividad: esta

[42]

Teórico y académico de origen esloveno. Filósofo, completó su tesis de grado en 1981 sobre el Idealismo alemán. Luego, entre 1981 y 1985 estudió en París bajo la dirección de Jacques Alain-Miller (el yerno de Jacques Lacan), doctorándose en psicoanálisis con una lectura lacaniana de Hegel, Marx y Kripke. Al día de hoy trabaja en el Instituto Birkbeck para las Humanidades, Birkbeck College, perteneciente a la Universidad de Londres (www.bbk.ac.uk/bih/aboutus/staff/zizek). Para mayores referencias, véase zizekstudies.org/index.php/ijzs/index (NdelE).

parte - que yo sé que es parte - está desplazando al todo, pero no es el todo. Cuando vemos *El lago de los cisnes* e ingresa una bailarina con plumas, se produce una metonimia pues ella no es un cisne, pero una parte del cisne está en su cuerpo. A la inversa de esto, el *típico* no se reconoce como parte, sino como una enunciación generalizante de conjunto. Esto conlleva como consecuencia una imposibilidad de permanecer investigando el objeto porque no hay más objeto, ya está descrito, ya está presentado.

Lo que nos hace elegir una parte y no otra excede el alcance de estas páginas, pero intentemos comprender la lógica a la que estamos subyugados cuando aceptamos, practicamos y reproducimos descripciones de *típico*.

Volvamos al ejemplo de las obras de Gícia Amorim. Cuando se interpone entre nosotros lo que está materialmente presentado, que es Merce Cunningham, estamos ya incapacitados de ver lo que presenta ella materialmente, porque Cunningham pasa a ser el *típico* de la danza de Gícia. Nos ubicamos como jueces ¿esta danza está más o menos aproximada a Merce? Entonces, ¿estoy hablando de Gícia? Es difícil trabajar con informaciones sin hacer de ellas conceptos de típicos, de partes que se interponen con el todo. Cuando se mira un cuerpo bailando, la operación inmediata, instantánea, es intentar reducirlo a un típico, a algo que se reconoce y se transforma gracias a esa operación metonímica. Porque es una operación que nos salva. Salva nuestra percepción, ¡no pone a resguardo! Si yo reconozco a Cunningham, estoy a salvo, comprendo la obra.

Tomando otro ejemplo, el coreógrafo Wagner Schwartz⁴³ realiza una propuesta que, entre 2005 y el 2007, era una práctica común entre artistas en Brasil; para emanciparse de una forma de producción ligada al consumismo, muchos coreógrafos realizaron bajo el mismo nombre distintas obras. Esto fue una manifestación en respuesta a un fenómeno que estaba siendo peligroso. Por aquel período se produjo un exceso de producción en Brasil amparado bajo las leyes de mecenazgo. Para conseguir financiamiento constante y así sobrevivir, esta ley imponía presentar dos obras cada año. Por un lado, era un “paraíso” por el financiamiento disponible

[43]

Coreógrafo brasilero marcado por su origen alemán, que apoya su trabajo en la idea de migración y religiosidad. Véase www.wagnerschwartz.com/webbook/biography.html [NdelE].

[44]

Así se denomina en la actualidad a una forma de financiar las actividades culturales, la cual consiste en un incentivo fiscal para quienes destinan aportes a dichas actividades. En la Ciudad de Buenos Aires se denomina Régimen de Promoción Cultural (www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/mecenazgo/). A través de este régimen, los contribuyentes que tributan en el Impuesto Sobre los Ingresos Brutos, pueden destinar parte del pago de los mismos a apoyar Proyectos Culturales. La Ley de Mecenazgo brasilera funcionó como modelo para los demás países de

pero, por otro, presentaba un peligro al equiparar la producción artística con la producción industrial. Wagner hace una crítica contra las exigencias de “ineditismo” de la Ley de Mecenazgo⁴⁴.

En “Organizador de carne”, Sheila Ribeiro se refiere a una situación que le ha acontecido, para tratar sobre todos los dispositivos de organización de nuestras vidas. Según cuenta la coreógrafa, la obra surge de un episodio ocurrido en una comisaría en San Pablo. Un policía la observa pasar por debajo de un organizador de filas, de madrugada y sin nadie delante de ella. Entonces, el policía abordándola a los gritos le dice “¿Es usted una persona o un animal?!”. Ribeiro se pregunta entonces qué es lo que organiza realmente un organizador de filas. A partir de allí comenzó a investigar otros dispositivos y mecanismos que existen para organizar nuestra vida y nuestros cuerpos, con sus funciones primarias y otras que emergen posteriormente. El “Organizador de Carne” es para nombrar situaciones en que ya estamos organizados. “Foucaultianamente” hablando, con o sin dispositivos, los cuerpos ya están disciplinados. En el lenguaje *corpomídia*, no hay necesidad de dispositivos en las situaciones en las que ya estamos distendidos.

El concepto de *influencia* identifica al autor como responsable de la influencia y al influenciado como un vehículo de la repetición de algo. El concepto de influencia es vectorial en tanto posee una única dirección y se conoce dónde comienza. En la teoría *corpomídia* no trabajamos con la terminología influencia, sostenemos que todo está en red. Nada se inicia en un punto cero porque ya se encuentra en devenir. No aceptamos que los procesos vivos sean descriptos bajo el concepto de influencia, no creemos en una autoría en sí misma. La autoría es un modo de organizar todo lo que ya está, de organizar apenas informaciones ya existentes.

En lugar del concepto de influencia proponemos el concepto de *contaminación*. La contaminación no implica algo vectorial. Basta con que te recuestes en algo para que te contamine; no es voluntario. No todos los que se acuestan serán contaminados, y los que lo hagan no lo harán en un mismo porcentaje. El virus puede llegar a tomar todo el cuerpo o una parte. Es un flujo de contaminaciones. El proceso de intercambio entre cuerpo y

América Latina. El citado ineditismo refiere a la demanda de originalidad para la obtención de dicho beneficio. Para una discusión más amplia véase de Antoine, Cristian, “Panorama Latinoamericano de Políticas Públicas para incentivar el mecenazgo cultural privado en el sector cultural”, en *Aportes para el debate*. Disponible en: www.asociacionag.org.ar/pdfaportes/23/10.pdf (NdelE).

ambiente es un proceso de posibilidad de contaminación y no de influencias.

Las posibilidades de contaminación están expuestas al azar. Algunas serán voluntarias, porque uno se ubica en un ambiente donde se busca la contaminación, pero hay otras tantas no voluntarias. Por ejemplo, no hay nadie en esta sala que sea capaz de relatar cuántos colores ha visto solamente el día de hoy. No desde que nació, sino desde que salió de su casa hasta llegar aquí ¿cuántas formas? ¿cuántos sonidos? No se sabe, no hay tiempo para realizar un registro de todo lo que existe en nuestra conciencia. Sí hay registro de todo ello en nuestro Inconsciente Cognitivo. El Inconsciente Cognitivo no es el inconsciente freudiano, pero tiene el mismo papel que el inconsciente en Freud. Lakoff y Johnson explican en su libro que todas las informaciones con las cuales nos encontramos están en nuestro cuerpo. Somos las informaciones, aún si no sabemos relatarlas. No hay tiempo cognitivo, porque todas las informaciones se encuentran en simultaneidad.

En el inconsciente freudiano y lacaniano se necesita del lenguaje para lidiar con ello. El Inconsciente Cognitivo se forma de imágenes de toda naturaleza: lenguajes, metáforas, símbolos, diagramas, colores, etc. Todo lo que sea operar con los sentidos del cuerpo es un estímulo para el Inconsciente Cognitivo. Con este concepto se trabaja en arte procesos de creación de manera distinta. No se mira una obra buscando de quién es el punto cero, de quién proviene la influencia, pero si en qué red y en cuál punto de ella se encuentra. En el Inconsciente Cognitivo no se sabe relatar, hay un estímulo que genera una asociación que emerge.

La información es el cuerpo. Entonces el verbo que se aplica no es “tener”, pues el cuerpo no tiene nada. Se trata solamente de un estado. No es siquiera un objeto. Es el estado de un objeto. Esto es el cuerpo...

Nosotros no utilizamos la terminología subjetividad porque se encuentra generalmente asociada a un exceso de carga psicológica y por los antecedentes del tratamiento de la subjetividad en Merleau-Ponty, Lacan, Antonio Negri, etc. que la volverían confuso.

El concepto subjetividad es substituido por el de *colección de*

información. Al trabajar con el concepto de *colección de información*, el propósito es que no se asocie cuerpo a sujeto, sino el cuerpo a sí mismo. El cuerpo se vuelve una construcción transitoria.

Una subjetividad transitoria, filosóficamente hablando, es una contradicción, porque ¿cómo hablar de una subjetividad que no está plena, reconocible, etc.? En nuestro entendimiento común, la subjetividad es algo que está por fuera del tiempo. Es la esencia de cada uno y una forma identitaria. En la teoría *corpomídia* realizamos muchas restricciones a las asociaciones identitarias en el cuerpo. Todo está transformándose y cambiando. No utilizamos dicho término para poner en claro un entendimiento de cuerpo “darwinianamente” hablando evolutivo, cambiante.

A Charles Darwin se lo suele conocer muy mal, porque poca gente lo ha leído realmente. En el área de ciencias humanas, donde estamos, Darwin es rechazado porque propone una visión del mundo determinista. Pero esto no es lo que propone. Darwin entiende que la manera en que el cambio ocurre en el mundo es por procesos de adaptación. Para que la adaptación ocurra es necesario un ajuste entre ambiente y cuerpo. Darwin nunca escribió que la evolución es una selección del mejor, sino que es una selección por adaptación y por acuerdo. Muchas especies que lograron adaptarse eran las peores, pero aun así lo lograron.

La teoría *corpomídia* es profundamente darwiniana en el siguiente sentido: todo lo que pasa entre cuerpo y ambiente es una búsqueda de adaptación. La danza es un proceso adaptativo entre movimiento y cuerpo, con ciertos modos de danza un cuerpo se adapta mejor y con otras peor.

Los cuerpos son *colecciones de informaciones* desde un principio. Estas colecciones son la condición de la adaptación. Si se estudia mucho una técnica de lo que sea, esta técnica está promoviendo en tu cuerpo condiciones adaptativas. No hay que equivocarse, no es sólo una técnica de danza lo que se está entrenando, es una condición adaptativa.

Si el concepto de *corpomídia* significa que todo el tiempo existe un intercambio entre ambiente y cuerpo en flujos inestancables. ¿Qué es el movimiento sino una manera de estar en el mundo?

En el Ballet, la proporcionalidad implica una comprensión de mundo armónico, sin luchas, sin injusticias y bien distribuido. El cuerpo es accionado en todas sus partes con la misma distribución cuantitativa de estímulos. Sus movimientos están cargados de un entendimiento de mundo. No son sólo movimientos preciosistas para bailar, son entendimientos preciosistas del mundo. Si se entiende que el movimiento es la forma de expresar una idea y nos habituamos a cierto movimiento, concordamos y nos habituamos a la expresión de esta idea. Esto es un posicionamiento hacia el mundo.

Comúnmente entendemos que adaptación es acomodación. Pero no se plantea esto en la idea de evolución. Adaptarse es intercambiar y accionar. Es no someterse a una situación en que el ambiente es hostil. Si el ambiente exige algo, yo me posiciono como un actor y acciono para promover una adaptación. La razón por la cual no se entiende la importancia del proceso adaptativo es porque es visto como un someterse, subyugarse, acomodarse, por lo tanto aceptar y no cambiar. Cuando decimos “el sueldo es bajo, no tengo fuerzas para exigir uno más alto, pero voy en busca de otra cosa para sobrevivir” se trata de un proceso adaptativo: enfrenas la situación de otra manera.

Si se acepta algo que no es posible de ser aceptado, una condición que no es buena, no se tiene posibilidades de sobrevivir, no se está adaptando. Simplemente se está extinguiendo.

Supervivencia, “darwinianamente” hablando, es mantenerse vivo sin cualificación. No hay alegría, tristeza, bondad, maldad, justicia o injusticia. Este es el grave problema de extrapolar el concepto de evolución de Darwin. En el plano social, la justicia e injusticia son muy valoradas y existen muchas críticas a lo que se denomina el darwinismo social. Por ejemplo, un cáncer que prolifera es un éxito porque está en el mundo para adaptarse y crecer a costa del cuerpo. Biológicamente es un proceso exitoso, pero eso no se transfiere sin reducción a lo social. Es importante no hacer un abordaje “pirata”, no podemos ser piratas de conceptos, hay que pasar por una “aduanas epistemológica”.

Respecto a las ideas, si sobrevive en uno una idea, del tipo que sea, tiene posibilidad de reproducirse. Cuantos más sean los agentes transmisores de la idea, mejor. Desde el punto de vista de la idea,

1. Helena Katz

2.3. Seminario
Consecuencias de la Teoría
Política *Corpomidia*



1



2



3

si la fuerza distributiva es grande el proceso de adaptación de esta idea es poderoso.

La adaptación social no es aceptación de condiciones sin contestar, no es adaptarse sin hacer nada, resignándose; en Darwin, adaptarse es luchar para mantenerse.

Hablamos de estrategias, sin valoraciones, porque en la adaptación no hay mejores o peores valores. Son condiciones que permiten adaptaciones. La adaptación es ciega, sólo ve arreglos posibles sin valorar, no tiene propósitos. En cambio los seres humanos tenemos propósitos. Cuando se tienen propósitos se habla de valores, entonces en la teoría *corpomídia* hablamos de que el cuerpo es una colección de informaciones. Es un intercambio con el ambiente constante, nunca se finaliza. Estamos todo el tiempo en procesos adaptativos, porque estamos todo el tiempo nos situamos en diferentes ambientes.

No es una identidad, es una *identificación* con la colección. No se lo menciona como identidad porque es transitoria. Es un cuerpo que busca no estar cerrado a la descripción de un dueño de dicho cuerpo, a un fantasma que lo habita. El fantasma de la identidad o de la subjetividad. Nosotros no trabajamos con el concepto de identidad narrativa (utilizado por Paul Ricoeur), sino de *identidad compartida* de Toni Negri, que es una paradoja ¿Cómo puede ser que no sea única? Es compartida porque nosotros no estamos solos en el mundo, transitamos por lugares donde otros transitan y nuestros intercambios contienen cosas que otros intercambios contienen.

Se va en dirección diferente del entendimiento de identidad como una propiedad privada. Esto trabajamos en la teoría *corpomídia* como identidad. No es sólo una narrativa, sino un proceso de identificación, es una opción epistemológica que elegimos para una proyección social en la construcción de una identidad. Es poner en claro el entendimiento de sujeto fuera de la propiedad privada. El uso de *singularidad* nos parecía más adecuado que identidad. La singularidad, en términos matemáticos, es una ocurrencia única. La colección es compartida, mi colección no es exclusiva, mi colección contiene cosas de la tuya, de millones. Es singular porque se trata de una organización singular. La información es compartida pero los modos de organizarla no. Los modos de organizar tienen que

ver con mi historicidad, la historia de vida de cada uno. Nunca se termina la colección, no se cierra, todo el tiempo está siendo de maneras distintas.

Esto precipita desplazar esa exitosa asociación entre sujeto, propiedad privada e identidad y comprometernos unos con los otros ya de partida. Estamos con otros en todas las colecciones de informaciones, desde el vamos tenemos algo los unos con los otros. Se trata de subrayar una intencionalidad *de asociar lo personal con lo colectivo*, desde la partida.

Referencias

Antoine, Cristian. “Panorama Latinoamericano de Políticas Públicas para incentivar el mecenazgo cultural privado en el sector cultural” en *Aportes para el debate*. Disponible en: www.asociacionag.org.ar/pdfaportes/23/10.pdf.

Lakoff, George; Johnson, Mark. (1999). *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. Nueva York: Basic Books.

Scribano, Adrián. (2012). “Sociología de los cuerpos/emociones” en *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*. Nº10, Año 4, diciembre 2012-marzo de 2013. Argentina. ISSN: 1852-8759. pp. 91-111. Disponible en: www.relaces.com.ar/index.php/relaces/article/view/224/143

Algunas obras a la que hace referencia la autora se encuentran disponibles en la Biblioteca del Departamento de Artes del Movimiento - IUNA.

05 RESEÑAS

- .01 Olympia, La Venus de Vera**
Por Susana Tambutti
- .02 Hacer sin saber: posibilidad/imposibilidad**
Por Alejandro Karasik
- .03 Mantero y Katz, desvinculación del pensamiento binario**
Por Sandra Reggiani
- .04 Transitando el juego desde la coreografía**
Por Nicolás Bolívar y Rodolfo Prantte
- .05 De las artes *performáticas* y la educación: hacia una ampliación de territorio**
Por Victoria Keriluk
- .04 Dualidades**
Por Susana Szperling y Susana Tambutti

05.01 **OLYMPIA, LA VENUS DE VERA** POR SUSANA TAMBUTTI⁴⁵

En esta alusión estilística al *Olympia* de Manet, Vera Mantero se acerca a un pasado ya desvanecido que sólo se deja recuperar en términos estéticos. Su *Olympia* es una representación de una representación pero también la obra nos refiere a la tradición pictórica europea del desnudo como forma artística.

Vera se aleja por igual de aquellas representaciones de la “desnudez ideal” -que comenzaron con la *Venus de Cnido*⁴⁶, pasando por la *Venus dormida* de Giorgione, la *Venus de Urbino* de Tiziano, la *Venus del Espejo*, de Velázquez y tantas otras-, como de la Venus realista pintada por Manet.

La *Olympia* de Manet estaba inspirada en la *Venus de Urbino*, obra de Tiziano, realizada en 1538.

La Venus de Tiziano (también conocida como la *Venus del perrito*) es tímidamente sensual. La joven está recostada sobre un lujoso lecho en el interior de un palacete veneciano, consciente de su belleza y su desnudez. Nos mira de un modo cómplice, mientras su mano izquierda se apoya sobre el pubis. El gesto está en el centro de la composición. Las doncellas a su servicio están alejadas, revisando el contenido de un cofre. El perro, símbolo de la fidelidad, duerme plácidamente a sus pies.

El personaje central en la *Olympia* de Manet (también conocida como la *Venus del gato negro*), realizada en 1863, es una prostituta parisina acompañada por una sierva negra quien lleva un ramo de

(45)
Docente del
Departamento de Artes
del Movimiento - IUNA

(46)
Célebre escultura de
Praxíteles (siglo IV a-C)

flores, posiblemente obsequio de un cliente. El perro es reemplazado por un gato negro con su lomo erizado, signo de lujuria y relaciones promiscuas, el gato negro está asociado con la muerte, en este caso, el posible contagio de sífilis.

Mientras que la *Venus de Urbino* es la Venus romana diosa del Amor y la Belleza, la *Olympia* de Manet es una Venus prostituta que, con la mano colocada sobre su sexo, muestra todo el erotismo que ofrece o niega. Olympia tiene una orquídea en el pelo, un brazalet y una cinta negra en el cuello, símbolos de sensualidad y fecundidad. El lazo en su cuello indica un ofrecimiento del cuerpo como objeto para un posible comprador. Venus, diosa del Amor, es ahora una cortesana y su nombre es Olympia⁴⁷. Este nombre pasó a ser luego un pseudónimo de prostituta.

La *Venus de Urbino*, representante de la elite intelectual de los pintores humanistas florentinos mostraba la búsqueda de significados alegóricos, era Afrodita/Venus. La realista Olympia, era producto de la nueva sociedad urbana, consecuencia de la sociedad industrial burguesa. Cada una de estas obras nos habla de su “realidad”, del contexto desde el cual fueron producidas, aluden a “algo más allá de la obra misma, a un “contexto vital mayor” al cual remiten.

La *Olympia* de Vera nos observa desde su soledad pensativa, paradójicamente, nos ofrece una Venus/prostituta alejada de toda huella del Amor y de cualquier intercambio sexual. Su desnudo no es erótico. Es simplemente eso: un cuerpo sin ropa que suscita imágenes de indefensión e inseguridad. Vera expone su cuerpo pálido y delgado sobre un sofá/cama. No está recostada, no hay una fina sábana ni almohadas con encajes ni tela de terciopelo a su alrededor. Su mirada es directa, juega con el espectador. No hay una sonrisa inocente en su rostro. Su *Olympia* nos mira con un gesto de confrontación radical y al incorporar el humor, el espectador acepta su desnudo complacientemente.

Esta *Olympia*, no es la Venus Afrodita Celestial ni la *Venus Afrodita Naturalis* (la vulgar) producto del “desdoblamiento” del Amor, tal y como fue expuesto en un célebre pasaje del Banquete. Esta *Olympia* entra arrastrando dificultosamente su sofá mientras

(47)
En referencia a una amante de Armando Duval, protagonista de *La Dama de las Camelias* (1848), hijo de Alejandro Dumas.

lee un fragmento del texto “Asfixiante Cultura” de Jean Dubuffet. No tiene siervas ni flores, tampoco gato o perro, busca acomodarse en su cama, pero no encuentra el modo mientras nos mira cómplice y picarescamente.

“Quizás debería estar desnuda... dijo Vera, tengo que leer el Dubuffet desnuda. ¿Desnuda...?” Esta desnudez me hizo entonces pensar en la *Olympia* de Manet. “¿Y si fuese Olympia quien lee a Dubuffet?”

Pero este cuerpo desnudo decorado con los atributos de la *Olympia* de 1863, ¿a qué mundo responde? ¿Dentro de que fondo se inscribe? ¿Cuál es su contexto vital?

Aquellas Venus y Olympias-prostitutas, pericidas junto con sus mundos, ofrecen orientaciones históricas, referencias a un pasado. La *Olympia* del siglo XX nos ubica frente a lo que Jameson llama “un nuevo tipo de ausencia de profundidad”, es decir, la imposibilidad de pensar en un contexto, en un fondo que otorgue volumen a este cuerpo desnudo tendido en un diván. Esta Olympia nos niega su vida interior, clausura del antiguo modelo hermenéutico interior/exterior (Jameson, 1992:33) quedando fuera de juego la noción de *expresión*, clave en la danza de siglos anteriores. La imagen del artista capaz de *sentir* en su interior y expresar hacia el exterior queda derrumbada ante el juego de discursos que la obra plantea. Aquí no hay lugar ni para las emociones ni para sentimientos personales.

Cercano al ‘*live art*’, producto del intercambio entre las artes visuales y el teatro experimental, la obra se aleja de las herramientas de la danza, exponiendo el cuerpo propio como principal material o metáfora. Vera/Venus/*Olympia* se basa en ideas de concepto, en nociones de presencia y, aprovechando las posibilidades sediciosas del ‘*performance art*’, intenta un gesto contra-cultural, en el que se mezcla la desacreditación el “modelo hermenéutico del interior y exterior” así como también toda referencia a algún estado de angustia o de algunas patologías propias de las décadas del sesenta o setenta. El giro propuesto en esta obra puede definirse como “el desplazamiento de la alienación del sujeto hacia su fragmentación” (Jameson, 1992:37).



1



2

1. *Venus de Urbino*, Tiziano,
1538

2. *Olympia*, Manet, 1863

3. Vera Mantero en *Olympia*.
Foto: Jorge Gonçalves



3

El contexto de esta *Vera/Venus/Olympia* está ausente. La obra pone de relieve el fetichismo del cuerpo humano, esta vez en toda su presencia real, como una mercancía más de la sociedad contemporánea. Es ésta una *Olympia* tambaleante e inestable que, mediante la lectura del texto de Dubuffet, realiza desde su diván preguntas azarosas formales y conceptuales sobre la desconstrucción y reconstrucción de las formas escénicas, sobre la política, la cultura y el arte.

Vera/Venus/Olympia no encuentra una forma de acomodarse en ese sofá-diván psicoanalítico, se mueve de un lado a otro, se quita la orquídea del pelo, se levanta, camina en círculos, tambaleante, intenta una danza errática, finalmente, vuelve al sofá, nos da la espalda y se duerme para caerse detrás del sofá y desaparecer.

Esta *Olympia* de fines del siglo XX ha perdido toda capacidad de hacer proyecciones hacia un futuro, desintegrándose junto con un pasado imposible de articular, la lectura del texto-manifiesto de Dubuffet no alcanza para comprender el presente o imaginar el futuro. Ante la imposibilidad de ordenar y dar sentido a toda la secuencia de múltiples fragmentos, *Olympia* renuncia, plácidamente, al intento de encontrar *su* lugar, a la búsqueda de alguna dirección, o a algún modo de reconstruir el sentido.

Vera se duerme y se cae, sin angustia se entrega a un futuro cada vez más indeterminado. Esta *Olympia* lectora de Dubuffet, que intenta iniciar una danza confusa e inestable, perdida en un espacio sin contexto, que lee fragmentos de la “Cultura asfixiante”, nos revelan de un modo categórico la imposibilidad de encontrar un orden dentro esta mezcla incierta y fortuita de lo que el pasado nos legó.

Referencias

Jameson, Frederic. (1992). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Trad. Pardo Torio. Buenos Aires: Paidós.

Didi-Huberman. (2005). *Venus rajada. Desnudez, sueño, crueldad*. Trad. Juana Salabert. Buenos Aires: Editorial Losada.

Brown, Josefina. (2003-2005). "Jameson bajo la lupa o las encrucijadas para una cultura (política) crítica en el capitalismo tardío". Disponible en: perio.unlp.edu.ar/question/numeros_anteriores/numero_anterior12/nivel2/articulos/ensayos/brown_1_ensayos_12primavera06.htm [20-4-13]

05.02 **HACER SIN SABER: POSIBILIDAD/IMPOSIBILIDAD⁴⁸**
POR ALEJANDRO KARASIK⁴⁹

El Taller de Vera Mantero, El Cuerpo Pensante, tuvo como objetivo que los participantes se conecten con sus modos expresivos, tanto con los que les resulten evidentes como los ocultos. Parte del mismo se dedicó a señalar la necesidad de una permanente búsqueda de estos modos, de impulsar nuevas revisitaciones y redefiniciones para mantenerlos activos y a mostrar su parcialidad como descubrimientos, evitando las primeras respuestas vinculadas a los hábitos.

Metodológicamente, se recurrió a las experiencias que podían atravesar los cuerpos en la búsqueda de estos objetivos. Estas se promovieron a través de distintas formas de improvisación y de lo que se llamó “trabajo en automático”, ya sea desde la escritura, el garabato, la danza, el movimiento, el habla, la voz y el contacto físico. Se utilizaron estos recursos como medios para la comprensión de distintos modos de percepción y de manifestación de los impulsos para la acción.

Se transmitieron las propuestas a los participantes sin esperar una manera única de resolverlas, dejando que las particularidades emergentes redireccionaran los objetivos de las mismas.

Parte de las reflexiones tuvieron como eje la imposibilidad de una única definición expresiva de la forma escénica que habitualmente nombramos como “danza”. Sus aspectos son múltiples, por momentos extraños, pueden parecer ajenos e incluso contaminados, lo cual impide cualquier intento de definición. Sin embargo, aún dentro

[48]

El criterio adoptado para transmitir los contenidos del taller fue realizar una síntesis de los ejes temáticos y eludir las redundancias de una descripción lineal día a día. Para ello se han agrupado bajo un mismo título las propuestas que respondían a un mismo eje, aun cuando estas hayan sido brindadas en distintas clases. Es necesario aclarar que el presente recorrido de clase constituye sólo una versión posible y que cada participante del curso o su coordinadora podrían escribir uno diferente de acuerdo a su experiencia subjetiva, tránsitos e intereses.

[49]

Estudiante del
Departamento de Artes
del Movimiento - IUNA

de la imposibilidad, intentarlo sirvió como medio para enriquecer el trabajo del intérprete, para una nueva comprensión del esquema corporal y aportó elementos al trabajo escénico.

Escritura automática

Algunos encuentros comenzaron con prácticas de “escritura automática”. Para realizar esta actividad se solicitaba no aplicar hábitos. De los escritos resultantes se observaban:

- los sentidos figurados en: la utilización de sustantivos propios, adjetivos, oraciones enunciativas, imperativas, desiderativas, hipotéticas o interrogativas, por citar algunos ejemplos

- los contenidos formales en: distintas estructuras, juegos o patrones como repeticiones, aliteraciones, conmutaciones, ritmos o rimas, el modo de utilizar los sonidos, los signos de puntuación, la longitud de las frases

- los modos o estrategias posibles para enfrentar la propuesta: los niveles de intervención del pensamiento, si la mediación del pensamiento se producía en forma previa o posterior a la instancia de escritura, los tipos y niveles de filtros que participaban en la escritura, entre otras particularidades

- la actividad del cuerpo en la realización de la tarea: adaptaciones al espacio, la postura corporal, las fatigas o el tono muscular

Todos los elementos mencionados constituían para la mirada de Vera Mantero pequeñas elecciones artísticas, que estaban presentes en su enunciator y que quizás no eran del todo conscientes. Se enfatizaba, además, la relevancia de las observaciones sobre las estructuras, patrones y otros elementos asomados de la escritura para la comprensión de la propia danza.

Una finalidad sugerida para este trabajo fue descubrir cuestiones de interés personal, estructuras de origen no racional y acciones susceptibles de ser llevadas a la danza. Quizás del trabajo de escritura surgía, según la docente, alguna pequeña idea de estructura que podía transformarse en una idea de organicidad mayor. Para

esta transposición, Vera Mantero aclaró que si bien los términos “estructura” o “patrón” podían predisponer a entender racionalmente el trabajo, se podía pensar también en estos términos como arreglos con poco o ningún sentido.

En ciertas oportunidades propuso para el ejercicio de “escritura automática” volcar cuestiones fundamentales artísticas; en palabras de Vera Mantero: “lo que nos interesa artísticamente hoy está referido a prácticas, tendencias, maneras de hacer, de trabajar, dificultades, fijaciones que queremos o no queremos superar, alergias, el por qué y el para qué se hace algo” o cuestiones fundamentales de la existencia, “ejes del estar aquí en este mundo, cosas que serían importantes decir, que constituyen la vida”. Con ambos trabajos se podía pensar entonces para la coreógrafa en “qué quiero decir y cómo lo quiero decir”.

También se propuso escribir intentando “saber lo que pasa” y luego “sin saber lo que pasa”, para finalmente repetirlo intercalando un estado y otro en forma contigua, cada vez más rápido, hasta la confusión. Metodológicamente, para Vera Mantero, al trabajar dos consignas opuestas, ambas se potencian.

Las prácticas de “escritura automática” constituían un anticipo y ampliación en el medio escrito del trabajo posterior en el resto del cuerpo.

“Hacer-sin-saber”

“Hacer-sin-saber” consistía en manifestar con el cuerpo impulsos que surgían sin motivación alguna intentando no censurar ninguno de ellos. Según esta consigna el no-saber-qué-hacer, tiene muchas formas posibles de ser expresado. En la consigna “hablar-sin-saber”, las palabras eran pronunciadas automáticamente asociando libremente.

Dentro de esta consigna, se propuso explorar distintas categorías de movimiento (no excluyentes entre sí ni exhaustivas). Las mismas pueden resumirse en:

- Movimientos de técnicas
- Movimientos en modo cotidiano
- Movimientos no tan reconocibles como danza

Vera Mantero en *Vamos a sentir falta de todo aquello que no necesitamos*. Foto: Laurent Philippe



- Movimientos que son tareas
- Movimientos que son gestos o íconos⁵⁰

La unión del “hacer-sin-saber” con las categorías de movimientos determinadas arriba amplió el grado de dificultad y de contradicción en el cuerpo por la convivencia entre lo impulsivo y lo razonado. La división en distintos modos de “hacer-sin-saber” permitió a los participantes reconocer sus predisposiciones habituales e inconscientes en contraste con aquellas que les resultaban lejanas o ajenas. A continuación, se trató de recordar tanto las cosas que se habían hecho como las que se habían dejado-de-hacer, haciendo conscientes las acciones incorporadas de modo irreflexivo en convivencia con las adquiridas intencionalmente. En este interjuego aparecían situaciones de intercambio, por ejemplo, en el uso del sonido en conjunto con el movimiento se podía “hablar” con el cuerpo pero también éste se transformaba en un instrumento de “escucha”.

(50)
Un ejemplo de ícono es la *moonwalking* (caminata lunar) de Michael Jackson.

“Percibir” y “Manifestar”

Bajo esta consigna, se propuso trabajar en varias etapas. Un primer momento, llamado “Solo percibir”, estaba dirigido solo a la observación de estímulos e impulsos, sin llegar a la ejecución de estos últimos. En un segundo momento, denominado “Percibir-manifestar”, se elegían cuáles impulsos de los observados serían llevados a cabo. Por último, en un tercer momento, según la consigna ya enunciada de “hacer-sin-saber”, se ejecutaban los impulsos espontáneos, los cuales atravesaban al participante sin ningún filtro. La imagen aportada era dejar que los estímulos “vibren en el cuerpo”. En cada instancia el bailarín debía dar cuenta de qué hace y cómo lo afecta lo que sucede, pudiendo elegir entre poner el foco en todo el cuerpo, en partes como el rostro o los brazos, o en los sonidos, o la voz. Finalmente, se combinaron las consignas alternando y mezclando una con otra. Se llegó a dos conclusiones: en el “hacer-sin-saber” se produce mucho movimiento y en “percibiendo” se da mucha consistencia al mismo.

Lo característico y lo opuesto

Una de las propuestas principales del taller, cuya finalidad consistía en facilitar el hallazgo de elementos para constituir una poética personal, fue diferenciar el “movimiento característico” y su “opuesto”. La docente dividió al grupo en dos partes y propuso a una de ellas moverse con lo más característico de sí mismos, aquello que podía denominarse como “lo que se hace siempre”. Mientras, la otra mitad debía observar y anotar los elementos más evidentes consignando no sólo los aspectos formales del movimiento, sino también, en términos de Vera Mantero, dentro de qué “espíritu” se realizaron, por ejemplo, cómo fue dirigida la mirada, se utilizó el gesto, o bien, cómo fueron incluidas las emociones. Al finalizar estas tareas, ambos grupos intercambiaban sus experiencias, el observado debía enumerar y encolumnar todos los elementos característicos de sí mismo señalados por los observadores, sintetizando los más importantes y descartando lo irrelevante para construir un mapa de su “fisicalidad” y de su danza. Por último, ejerciendo su propio criterio, debía establecer los opuestos de los elementos de esa lista construyendo una columna paralela. A continuación, se propuso al participante moverse de acuerdo con los elementos volcados en la segunda columna (los “opuestos”).

En una segunda instancia, la consigna se complejizó al mezclar los elementos de ambas columnas bajo distintas formas. En una tercera instancia, se propuso utilizar intervalos de tiempo para trabajar en “modo característico” y en “modo opuesto”, intervalos que se volvieron cada vez más cortos hasta el punto tal en que no se podía distinguir cuándo se trabajaba en un modo u otro. Como resultado de lo anterior surgieron nuevas combinaciones con elementos de las categorías del movimiento ya mencionadas (movimientos de técnicas, en modo cotidiano, no tan reconocible como danza, que son tareas, que son gestos o íconos) incorporando el trabajo con la voz. Un ejemplo de las combinaciones fue “modo opuesto + voz + gestos” o “modo característico + palabra + movimientos de técnicas” hasta mezclar todo. Así, se construían distintos y nuevos modos de “fisicalidad” y de danza, por la alternancia entre

lo característico y lo opuesto, por su complejización con otras consignas y por el borramiento de los contornos.

En el diálogo posterior los participantes expresaron que los procedimientos les aportaron nuevas percepciones de sus cuerpos y formas de moverse. Algunas observaciones compartidas en esta instancia fueron “trabajé sin cuidado, con blandura y con sonido” (su “característico” era la rigidez), “experimenté no ser expansivo y para lograrlo me propuse reducir al mínimo la respiración”, “probé dejar el torso rígido sacudiendo los brazos”, “al moverse se lo vio de mucha más edad, ya no más como un niño, se movía pausado, tomándose su tiempo, sostenido y redondeado, como un bailarín”.

Cierre del taller

El último día de actividad fue dedicado a reflexionar sobre un diagrama que Vera Mantero usa de guía en los procesos creativos de sus obras. Mencionó que la utilización del mismo le permite pensar en distintas formas el *qué, por qué y cómo se dice aquello que se quiere decir*. Esta presentación respondió a la intención de transmitir la afinidad entre las prácticas transitadas y la elaboración de materiales para una obra⁵¹.

Agradezco a Valeria Martínez por el aporte de sus apuntes y a Eugenia Estévez por compartir su mirada acerca de estas consignas.

(51)

El diagrama y una explicación más detallada sobre el mismo se puede leer en un artículo previo de esta edición (NdelE)

05.03 **MANTERO Y KATZ, DESVINCULACIÓN
DEL PENSAMIENTO BINARIO**
POR SANDRA REGGIANI⁵²

A modo de breve descripción, la propuesta de Vera Mantero en el taller El Cuerpo Pensante abordó un tránsito exploratorio, de observación y análisis. Aplicando estos procedimientos en las percepciones corporales, la sonoridad de la palabra, la escritura automática, la organización espacial o la relación entre los integrantes y los elementos puestos en escena durante cada jornada.

Durante el Seminario Teoría Política del *Corpomídia* a cargo de Helena Katz, se nos invitó a reflexionar en torno a las características particulares del cuerpo como medio y como mensaje, evidenciando una relación de codependencia no jerárquica entre cuerpo y ambiente, legitimando la variabilidad como condición del cuerpo, característica que lo diferencia de modo ineludible de cualquier otro medio, validando al cuerpo como medio de sí mismo.

En ambos espacios, el interés por desplegar vectores de análisis o estrategias de abordaje a la exploración del movimiento que lo desvinculen del universo del pensamiento binario, en el que la danza estuvo sumergida durante una prolongada parte de su historia, fue notorio y efectivo. Si en otros momentos o contextos de las formaciones que se despliegan para la escena la repetición es la estrategia ineludible, en estos espacios la apuesta estuvo sostenida en explorar, reconocer, indagar, no categorizar, desplegar, describir. Desde el concepto de *corpomídia* desvincular al cuerpo del carácter pasivo que sobre sí mismo porta a través de las construcciones que heredamos y devolverle su

(52)
Docente del
Departamento de Artes
del Movimiento - IUNA

voluptuosidad, su imprevisibilidad, legalizando en esto la condición finita, impredecible, imperfecta, humana.

El protagonismo que cobra la improvisación en la danza actual es indiscutible. Implementar estas perspectivas en la construcción de la obra y en la construcción del conocimiento nos acerca a la improvisación en tanto estrategia metodológica desde donde se aborda la danza:

- en su composición
- en su inmediatez escénica
- en la posibilidad de concebir el rol del intérprete creador

El concepto de composición instantánea se abre lugar en el repertorio de dispositivos escénicos actuales.

Improvisar válida de modo categórico lo incompleto, lo impensado, lo azaroso, abre el juego a una instancia en donde las circunstancias dialogan con lo dado, en la interioridad de la obra, en la interioridad del improvisador y transforman, siendo transformados a su vez.

Puede esto remitirse y reducirse a un aspecto determinado, como las obras que modifican el ordenamiento de sus secuencias, pero mantienen secuencias que no se modifican, modalidad ampliamente desplegada por Merce Cunningham.

Puede desplegarse en obras que se constituyen en la matriz de modelos estéticos y no los modifican aun cuando realicen variaciones formales sobre los movimientos que se danzan. Esta perspectiva se ejemplifica en los modos de actualización de la cultura: la apropiación de lo dado supone la incorporación autónoma sobre las estructuras internas; los artistas logran un modo autónomo dentro del paradigma ya dado, no lo modifican pero tampoco lo repiten de modo automático.

Cabe también concebir el improvisar como manera de dar lugar y forma a la propia subjetividad, constituyéndose en un modo de formación en el conocimiento. Aquí el tratamiento de la subjetividad es protagónico y el diálogo improvisación-subjetividad, inevitable. Esta perspectiva sólo es factible sostenida en una concepción de hombre y de mundo sistémica, compleja; con un sujeto hacedor y transformador de la realidad, no sólo un coleccionista de informaciones al que, por efecto directo de la diferencia, le es dado cambiar. Dar valor en la construcción del movimiento, al universo que sostiene al artista, darle

poder a los fantasmas - parafraseando a Ghilotti - es volver un lugar de conocimiento necesario no sólo a las condiciones anatómicas y de rendimiento corporal sino a las condiciones subjetivas, el modo particular de definir, transitar la existencia, de imaginar y de configurar realidades, convirtiendo estas particularidades en obra.

La Expresión Corporal, en sus valores fundacionales, habita estos contenidos como lugar de conocimiento y tránsito, diseña y habilita una plataforma metodológica desde donde abordar y profundizar la puesta en juego de la subjetividad y del universo imaginario en el movimiento y, en la escena, redefiniendo los modelos de enseñanza y de belleza.

Sin lugar a dudas, estamos transitando una etapa de profunda transformación, que nos involucra, en la concepción que sostenemos sobre la danza, la formación para la danza y la escena. Omitir los recorridos locales, pasar por alto aquellos hallazgos hasta tanto sean validados por el extranjero, nos corre de la posibilidad de la apropiación y nos invita a actualizar una vez más la necesidad de ser conquistados. Especialmente si pensamos una danza sostenida en el protagonismo de sus hacedores, que pueda serlo en un contexto en donde los requerimientos sean consecuencia de las necesidades propias y no de las prediseñadas por las hegemonías culturales.

Referencias bibliográficas

Freire, Paulo. (1975). *Acción cultural para la libertad*. Buenos Aires: Nueva Tierra.

Ghilotti, Román. (2006). *El poder a los fantasmas*. Segundo Congreso de Artes del Movimiento. Buenos Aires: IUNA.

Reggiani, Sandra. (2009). "La improvisación como herramienta". *Kiné, la revista de lo corporal*. N° 90. Buenos Aires.

Tambutti, Susana. (2007). "Herramientas de la creación coreográfica. ¿Una escalera sin peldaños?" en *Creación coreográfica*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

1. Helena Katz. Foto: Damcaenjogo

2. Vera Mantero. Foto: Lucía
Fernández Moujan



1



2

05.04 TRANSITANDO EL JUEGO DESDE LA COREOGRAFÍA POR RODOLFO PRANTTE⁵³ Y NICOLÁS BOLIVAR⁵⁴

El proceso de montaje de *Project in Buenos Aires, performance* de danza bajo la dirección de Xavier Le Roy y Mårten Spångberg, consistió en diez encuentros teórico-prácticos y cinco ensayos de preparación para los intérpretes.

Project, creada por Le Roy en 2003, parte de la diferencia entre las convenciones teatrales y las reglas de los juegos para proponer un cambio de foco sobre el hecho escénico. La pregunta que guía el proyecto es: ¿qué pasaría si el teatro se rigiera por reglas como las de los juegos? Para responderla, se desarrollaron actividades vinculadas a juegos tradicionales, que luego evidenciaron tener carácter escénico, y otras propiamente escénicas como dirigir la mirada de los participantes al público o utilizar un vestuario particular (“nada que usarías en la calle”). Los juegos se complejizaron paulatinamente en relación con los vínculos entre los participantes, al tramado espacial, a la dinámica o a la música hasta tornarse coreográficos.

En una segunda instancia, *Project* utiliza la palabra. Una vez finalizado un juego, se lo comenta. Los comentarios pasaron de directos a tangenciales, de dependientes del juego previo a autónomos, de convencionales a *performáticos*.

Entre estos dos universos, el de los juegos y el de los comentarios, se sucedieron los primeros encuentros.

La instancia de montaje incluyó visiones del autor sobre el hecho teatral. Un espacio vacío, un espacio con gente, un espacio iluminado

(53)
Docente del
Departamento de Artes
del Movimiento - IUNA

(54)
Docente del Centro
Cultural Rector Ricardo
Rojas - UBA

o el mismo espacio a oscuras. Todo lo que sucede en el escenario es escénico. “Si durante los primeros minutos del espectáculo la gente se ríe, entenderá que puede reírse durante todo el transcurso del mismo”. *Project in Buenos Aires* pone a los intérpretes a reír frente al público durante los primeros siete minutos.

Por otra parte, una obra es también lo que comunica. Le Roy y Spångberg se hacen cargo de que las imágenes de un espectáculo comunican. En uno de los encuentros se tomaron fotografías; luego se reprodujeron las imágenes fotográficas en el escenario. Durante esta reposición de las imágenes se usaron algunos recursos coreográficos: entrar a escena todos juntos, quedar hasta la siguiente situación, vaciar el espacio, desplazarse en una dinámica lenta, mirar a público, bailar al ritmo de la música y recurrir a apagones, entre otros.

Finalmente, el espectáculo se construyó sobre los dos universos que mencionamos anteriormente: juego-comentarios. Juego-comentarios como tema y, más adelante, variaciones. De este cóctel salió *Project in Buenos Aires*, una *performance* que habla del teatro, habla de hablar sobre el teatro y habla de hablar sobre hablar sobre el teatro.

Un ejemplo de comentario “a la manera” en que se improvisaban los relatos sobre los juegos en *Project in Buenos Aires*

Buenos Aires es el nombre de la capital de Argentina. Es la ciudad más poblada del país. Además de los nacidos en ella, también hay gran cantidad de gente de las provincias del interior que, por motivos laborales o de estudio, decide mudarse. Considerable es, por otra parte, la cantidad de extranjeros que recibe.

De manera permanente o transitoria, gente de todo el mundo hace de la ciudad un collage cosmopolita. Europeos amantes del exotismo latinoamericano sumaron a su recorrido que solía ser de Perú a Bolivia, este país y su particular capital. Ahora con el cambio a su favor, que antes había permitido a gran cantidad de porteños visitar el viejo continente. Las razones de los latinos que residen en Buenos Aires suelen vincularse más a lo educativo. En

lugar de pagar excesivas cuotas universitarias, el brasilero prefiere invertir en vivir en Buenos Aires y gozar de la educación pública. Algunos hasta de la privada, que aún suma menos reales que estudiar en el país “mais grande do mundo”. La inmigración de los países limítrofes, Uruguay, Chile, Bolivia, Paraguay e incluso Perú, es un clásico. Tanto son parte del paisaje porteño que, si no estuvieran aquí, Buenos Aires no sería la misma.

No deja de ser relevante la cantidad de porteños que luego de “probar suerte” en Miami o Ibiza como consecuencia de la crisis del 2001, ha decidido reinstalarse en su ciudad natal, tras convencerse de que la suerte es más conveniente probarla en el casino. Cada cosa en su lugar.

¿Cada cosa en su lugar? Eso puede ser parte de la letra de una canción para chicos que usamos para incentivar los hábitos del orden personal. O la traducción de un tema de Radiohead, esa banda melancólica que se hizo famosa durante la década del noventa y que proviene de otra ciudad cosmopolita. Muchos porteños, cuando el cambio estaba a su favor, pudieron ser testigos de la ascendente fama de este grupo musical. Lo cierto es que si las cosas fueran personas y el lugar fuera Buenos Aires, la frase sería falsa, ya que no todas las personas tienen lugar en esta ciudad. La ciudad le ganó terreno al río, y como no puede extenderse más horizontalmente, ahora lo hace verticalmente. Tiene que crecer hacia arriba porque no puede hacerlo más hacia los costados. Menudo karma le impusieron quienes la bautizaron con el nombre de Buenos Aires.

¿Cómo comprobar si son realmente buenos, los aires? En tierra, coches y transéuntes impiden la llegada del aire. ¿Podemos considerar que el aire que se respira en un rascacielos es el mismo que cientos de metros para abajo? Los espacios verdes que hay son pocos, pequeños y cada vez tienen más construcciones vanguardistas: rejas para cerrarlos durante la noche, caminos de cemento para ciclistas, patinadores y skaters. Estas modas, muy 2009, impiden el contacto con el aire de la ciudad.

¿Quién eligió este nombre para la ciudad? ¿Juan de Garay? ¿Serían buenos los aires en aquella época? ¿Son buenos los aires para un hombre del interior que detesta el federalismo de su

país por no ser tal? Y para una mujer de Misiones que se mudó a Buenos Aires hace años persiguiendo el sueño de ser bailarina y ahora es más porteña que un porteño, ¿cómo serán? ¿Y para un paraguayo criado en el campo que ahora trabaja como docente en una universidad? ¿Qué le parecerán estos aires del sur a una joven alemana que está por algunos meses en la ciudad y que le parece que dentro del exotismo latinoamericano no es tan poco europea, pese a sus problemas de logística? Un brasilero conoció a un argentino de su edad, en los tempranos noventa, cuando éste visitó Florianópolis con su familia, antes del boom del 1 a 1. Se hicieron muy amigos y con este impulso, decidió mudarse hace dos años a Buenos Aires para estudiar, pero todavía no habla perfecto castellano. Él, ¿qué opinará de los aires de esta ciudad? ¿comprenderá el nombre de la ciudad en la que reside? Las voces de todos ellos tendrán que ser escuchadas para consensuar un nombre acorde a la ciudad que hoy es.

05.05 DE LAS ARTES PERFORMÁTICAS Y LA EDUCACIÓN: HACIA UNA AMPLIACIÓN DE TERRITORIO

POR VICTORIA KERILUK⁵⁵

Project in Buenos Aires tuvo como objetivo la reactivación y transformación, debido al aporte de sus participantes, de la obra creada por Xavier Le Roy en el 2003, *Project*. Luego de dos semanas de montaje, se arribó al resultado final y la *performance* fue llevada a cabo, como se había previsto, dentro de los cronogramas de seminarios internacionales de las III Jornadas en Investigación del IUNA. Ahora bien, desde el interior del taller, el resultado final que teníamos por objetivo que, por lo general, es generador de suma atención y expectativas, pareció diluirse, pasar a segundo plano, perder fuerza y hasta no ser representativo de los procesos de intercambio de conocimiento, creación, investigación e incluso emocionales que tuvieron lugar tanto a nivel grupal, como individual.

Desde el primer día, la dinámica de grupo propuesta en gran medida por los coreógrafos Xavier Le Roy y Márten Spångberg, una dinámica de constante interacción entre el ámbito *performático* y el ámbito reflexivo y de diálogo, devino en la apertura de numerosos campos de acción y discusión que parecían no tener un orden ni conexión lineal o cíclica alguna sino que, al modo de una estructura rizomática (Deleuze, 1997), cualquier campo podía conectarse con cualquier otro. Aún más, como si nuestro campo de trabajo, las artes *performáticas*, sólo fuera susceptible de ser analizado a partir de su descentralización hacia otras áreas o dimensiones. Como afirma Deleuze (1997:3) acerca del análisis lingüístico “Un rizoma no

(55)
Estudiante del IUNA -
Departamento de Artes
del Movimiento

cesaría de conectar eslabones semióticos, organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias, las luchas sociales”. Y fue así que los procesos y discusiones que tuvieron lugar durante el taller, conectaban de manera casi caótica, las artes *performáticas*, nociones coreográficas, jerarquías, organizaciones e instituciones de poder, convenciones sociales, roles y/o toma de posición dentro de un espectáculo *performático* y dentro de la sociedad misma, políticas de acción, movimientos sociales y políticos, entre otras cosas.

Así, comenzaron a expandirse hacia la periferia, sin dirección clara o lineal alguna, ni tampoco en vistas de nuestro resultado a obtener, preguntas y problemas en las distintas áreas que abrían más preguntas y problemas en otras áreas, abarcando cada vez un territorio más amplio que, lejos de conducirnos a soluciones homogéneas y compartidas por el grupo, creaban líneas de pensamiento completamente heterogéneas, disonantes y generadoras de extensas discusiones, a la vez que propiciaban la aparición de potencialidades individuales a nivel tanto artístico como social y político. Proceso que, a su vez, llevaba a una ampliación de nuestro territorio, las artes *performáticas*, por desterritorialización y reterritorialización⁵⁶.

De esta manera, mediante una dinámica de grupo a la que podríamos atribuirle el carácter de rizomática, llegamos a nuestro resultado final casi sin anticiparlo. Construimos la *performance* sin tomarla como objetivo principal. Más bien, fuimos ampliando territorio, hasta que abarcamos, entre muchas otras cosas, lo que el público vio como resultado final del proceso y que, a mi modo de ver, no adquirió ni mayor ni menor relevancia que cualquier otro proceso, construcción o aprendizaje durante el montaje. Eso sumado a que, nuevamente a mi entender, el resultado no fue representativo de los procesos internos al taller ni a nivel grupal ni individual.

Sin ánimos en absoluto de desmerecer la *performance* realizada al final del taller, simplemente traigo a consideración que, incluso dentro de un marco educativo convencional altamente institucionalizado, organizado y jerarquizado, existió un cambio de perspectiva, una toma de posición distinta, respecto de la educación. Y quizás fue

{56}

A propósito de los procesos de desterritorialización y reterritorialización, Deleuze afirma: “Todo rizoma comprende líneas de segmentaridad según las cuales está estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuido, etc.; pero también líneas de desterritorialización según las cuales se escapa sin cesar. Hay ruptura en el rizoma cada vez que de las líneas segmentarias surge bruscamente una línea de fuga, que también forma parte del rizoma. [...] Se produce una ruptura, se traza una línea de fuga, pero siempre existe el riesgo de que reaparezcan en ellas organizaciones que re-estratifican el conjunto [...]” (Deleuze, 1997: 4).

precisamente una ruptura lo que produjo una desterritorialización, una ampliación de territorio por la extensión de una línea de fuga, dentro del marco educativo. Desde mi experiencia, fui testigo del intento de promover una educación que apueste a los medios antes que a los fines y a los procesos antes que los resultados. Una educación que antes que mantener su validez y su legado mediante la homogeneización, apuesta por la heterogeneidad y produce así conocimiento singular, polémico y abierto a discusión, trayendo consigo la generación de campos de problemas sobre los cuales operar, más que soluciones a las que arribar. Y finalmente una educación que rompe con la estructura de jerarquías convencionales, para ponerlas ahora en relación con el grado de intensidad en el compromiso de los participantes.

Durante las dos semanas de duración del taller, algunos de estos intentos llegaron a un nivel práctico y se hicieron concretos, otros quedaron relegados a un nivel puramente teórico, pero cabe destacar que el momento del cambio quizás ya haya sido iniciado, no sólo al nivel de las artes *performáticas*, sino también a un nivel educativo.

“The time of change always appears prior to its needs. The moment when a call for change is experienced implies that irreversible transformations are already set in motion”⁵⁷ (Spångberg, 2006/2009: 4).

[57]

“El momento del cambio siempre aparece como previo a sus necesidades. Cuando la necesidad del cambio es experimentada implica irreversiblemente que las transformaciones ya han sido puestas en marcha”.

Referencias

Deleuze, Gilles. (1997). *Rizoma: Introducción*. Disponible en www.fen-om.com/spanishtheory/theory104.pdf- (26/11/09)

Spångberg, Mårten. (Comp.). (2009). *Some paragraphs on Education*. En: *The Swedish Dance History*. INPEX.

Spångberg, Mårten. (2006/2009). *Immaterial Performance: Knowledge, Everything, Frames, Change*. Disponible en: martenspangberg.org/node/7 (18/11/09)

05.06

DUALIDADES

SUSANA SZPERLING EN DIÁLOGO CON SUSANA TAMBUTTI⁵⁸

Xavier Le Roy, un biólogo con inquietudes de artista, o bien, un artista con formación de biólogo, aborda en su obra *Product of circumstances* la relación entre la ciencia y el arte. Ciencia y arte, dos aproximaciones a la realidad, dos métodos y lenguajes con objetivos aparentemente diferentes, dialogan en la obra de este artista y biólogo.

Mårten Spångberg, un teórico y crítico de la danza, o bien, un artista con formación académica universitaria, en *Powered by Emotion*, propone una obra que teoriza o una teoría danzada. Su discurso crítico asedia la idea de originalidad, apropiación, muerte del autor y otros valores artísticos heredados del Romanticismo.

Ninguno de los artistas nombrados procede del ámbito de la danza y la formación específica les es ajena. Desde su situación particular expusieron una renovada visión dentro de este arte.

En su obra *Product of circumstances*, Le Roy elige el formato autobiográfico/testimonial para hablar de su historia como científico y de su historia como bailarín. Parte de un juego en donde intercala un lenguaje científico mediante el cual expone su tesis de doctorado sobre el cáncer de mama con otro lenguaje de carácter práctico en el cual narra su desarrollo como bailarín. Esta doble narración genera un espacio donde se dirime una suerte de dialéctica entre Arte y Ciencia. Mientras que el lenguaje de la tesis doctoral está constituido desde la estricta mirada de la Ciencia, el lenguaje

(58)
Docentes del IUNA -
Departamento de Artes
del Movimiento

práctico es un reflejo de los sucesos de su vida como bailarín. De este modo, Le Roy, plantea un interesante doble juego en donde, paulatinamente, el *biólogo* se transforma en *bailarín*.

La obra cuestiona el comportamiento de la investigación como un aspecto particular de la más amplia problemática que significa la relación entre ética y ciencia. También se refiere a los diversos aspectos de la sociedad médica y sus valores a la hora de establecer las bases sobre las que se construyen las carreras profesionales.

La crítica alcanza también la tarea del artista, quien tiene el deber de generar una reflexión cuestionadora revisando los valores de su labor. En esta doble confrontación de valores que constituyen el núcleo central del planteo ético de Le Roy, la ideología cobra un papel importante.

Esta simultaneidad textual se ve además complementada por el comportamiento escénico que alterna entre un Le Roy conferencista y un Le Roy bailarín demostrando que, a lo largo de la historia de las artes, nunca los diferentes sistemas expresivos se han comportado como compartimentos estancos sino que cada uno de los lenguajes, con sus propios distintivos formales y sus intereses individuales, propone una dinámica múltiple y enriquecedora.

El campo de sentido es creado dentro del diálogo entre ciencia y arte y, a medida que su doble relato avanza, se genera en el espectador una intensa curiosidad por ver cómo se resuelve este sorprendente entramado simbólico.

Interesa destacar, bajo la mirada de la investigación en curso *Aproximaciones a los nuevos dispositivos coreográficos diseñados en interacción social* (34/0087), radicado en IUNA⁵⁹, cómo el desarrollo textual de su tesis da sustancia a la *performance* siendo aquella, aparentemente, una realidad totalmente ajena al mundo poético de la danza. Esta creación basada en dos mundos comprendidos generalmente como paralelos y autónomos deja mucho para reflexionar acerca de ambos. La obra propone también extender los límites ya borrosos entre términos actualmente imprecisos de *performance* y danza, pero este ya es otro tema.

Mårten Spångberg, en su obra *Powered by Emotion* cuestiona el término “copia”. Esta obra es una reproducción de las *Variaciones*

{59} Investigación que codirige la autora de esta reflexión que aborda el problema de la construcción de dispositivos interdisciplinarios o híbridos para la creación coreográfica (NdetE).

Goldberg de Steve Paxton. El doble aspecto, teoría y praxis artística, se pone de manifiesto en mostrar la “apropiación” como una propuesta desmitificadora.

El hecho de “apropiarse” de la obra de Paxton, quizás para algunos de una manera un tanto impúdica, tuvo sus antecesores en, por ejemplo, Mike Bidlo quien se “apropió” de trabajos de artistas tan diversos como Piero della Francesca, Pablo Picasso o Andy Warhol.

El teórico y *performer* se muestran unidos en este, entre gracioso e inquietante, constructo mental ideado por Spångberg. Contra las apreciaciones simplistas o apresuradas, habría que decir que no se trata de una interpretación dancística y escénica “deficiente” o de un “chiste de un intérprete sin trayectoria” dirigido a desconcertar a los críticos y enojar al espectador. No funciona como una negación o un acto subversivo, es un acto crítico sobre el trabajo artístico que, sustrayéndose de toda regla estética, pone en problemas nuestras nociones establecidas sobre las “reglas” del arte.

La *performance* se completa con otra apropiación: Mårten Spångberg interpreta canciones de Buena Vista Social Club insistiendo y redoblando su actitud an-estética, quizás uno de los puntos más difíciles para el espectador. Spångberg sabotea desde todos los ángulos la noción de gusto y propone una deriva conceptual a partir de su impulso apropiacionista. La obra, en su doble aspecto, teoría danzante o danza que teoriza, se inscribe dentro del campo del pensamiento verbal.

Powered by Emotion. Mini-cronología de las variaciones **Por Petra Sabisch**

En 1725, Anna Magdalena Bach copió un aria sin título en el Libro II de su “Clavierbüchlein de Anna Magdalena Bach”. En 1741, Johann Sebastian Bach publicó una composición, titulada: *Clavierübung* (literalmente, “ejercicios para teclado”) consistente en un:

Aria con Diversas Variaciones para el Clavicémbalo con

Dos Manuales Compuestos para que los Amantes de la Música Refresquen sus Espíritus⁶⁰.

(Aria con variaciones diversas para clave con dos teclados). Esta obra (BWV 988) fue conocida más tarde como las *Variaciones Goldberg* las cuales abren con un Aria, que, según se dice, es una copia del *Clavierbüchlein* de Anna Magdalena.

En 1955, Glenn Gould, a la edad de 23 años, grabó su interpretación en piano de las *Variaciones Goldberg* con una duración de 38'40", en mono. Veintisiete años después, en 1982, grabó otra versión para piano con otra interpretación de las *Variaciones Goldberg*, con una duración de 51'14" y en estéreo. El 24 de enero de 1975, Keith Jarrett improvisó sobre esta obra en el Concierto de Colonia extendiéndola a 61'19". En 1992, Steve Paxton realizó una improvisación sobre las *Variaciones Goldberg*. Desde la primera y hasta la quinceava utilizó la grabación de 1982, desde la dieciseisava hasta la treintava utilizó el registro de Glenn Gould realizado en el año 1955 .

Cuatro años más tarde, en 1996, los músicos Compay Segundo, Eliades Ochoa, Ibrahim Ferrer, Ry Cooder y Ruben González grabaron la Buena Vista Social Club en Egrem Studios, en La Habana, Cuba.

En agosto del 2003, Mårten Spångberg realizó la *performance Powered by Emotion*, la que años más tarde hizo historia con el título:

Un ejercicio corporal de interpretación con diversas variaciones para el cuerpo, la voz y una remera negra con la inscripción Coca-Cola, compuesta para refrescar los espíritus de los amantes de la danza, la *performance* y otros amantes.

Para esta obra, comúnmente conocida como *Variaciones Spångberg*, utilizó las improvisaciones grabadas de Steve Paxton (un film de Walter Verdin), el Concierto de Colonia ejecutado por Keith Jarrett, las *Variaciones Goldberg* de Glenn Gould y los arreglos instrumentales del *Buena Vista Social Club*, realizados por Robert Gober y Jürgen Reichartz.

Más exactamente: Spångberg bailó su interpretación de la reconstrucción de las improvisaciones de Steve Paxton sobre las *Variaciones Goldberg* e interpretó una versión *karaoke* de una

(60)
Aria con Diversas
Variaciones para el
Clavicémbalo con Dos
Manuales Compuestos
para que los Amantes
de la Música Refresquen
sus Espíritus (NdelT).
Yo Tomita: The
"Goldberg" Variations.
[13/5/2005] www.mu.qub.
ac.uk/~tomita/essay/
cu4.html

grabación instrumental del *Buena Vista Social Club*. Su obra es una interpretación coreográfica de la reconstrucción de una improvisación y una interpretación vocal de una grabación de una interpretación musical instrumental.

Referencia

Sabisch, Petra. (2006). *Powered by Emotion. The 'Spangberg Variations' on technology*. Frakcija, Performing Arts Journal, Summer, Nr. 39/40. pp. 85-92.

06 III JORNADAS DE INVESTIGACIÓN EN DANZA 2009

.01 Cronograma de eventos

06.01 CRONOGRAMA DE EVENTOS

VERA MANTERO

Taller "El Cuerpo Pensante"

Del 31 de agosto al 7 de septiembre
ARTES DEL MOVIMIENTO, IUNA Y SALA
"SOLIDARIDAD", CCC

Conferencia

5 DE SEPTIEMBRE
ARTES DEL MOVIMIENTO, IUNA

Funciones

*Tres Solos. una misteriosa Cosa, dijo
e.e.cummings* Quizás ella pudiera
bailar primero y pensar después Olympia*
9 Y 10 DE SEPTIEMBRE
SALA "SOLIDARIDAD", CCC

XAVIER LE ROY Y MÅRTEN SPÅNGBERG

Taller/Montaje Escénico

Project in Buenos Aires
DEL 27 DE OCTUBRE AL 11 DE NOVIEMBRE
SALA "SOLIDARIDAD", CCC

Funciones

- *Product of circumstances*
4 DE NOVIEMBRE
SALA "SOLIDARIDAD", CCC
- *Powered by Emotion*
5 DE NOVIEMBRE
SALA "SOLIDARIDAD", CCC

Muestras

- *Project in Buenos Aires*
de Xavier Le Roy y Mårten Spångberg

Intérpretes: Gabily Anadón, Mariano Balloni, María Alejandra Barnes, Salomé Bajarano, Nicolás Bolívar, Valeria Cuesta, Silvina Duna, Gabriela Gobbi, Mará José Goldín, Alejandro Karasik, Victoria Keriluk, Rosalie Lanka, Mario Lescano, Silvina Linzuain, Gustavo Long, Guilherme Morais, Rodolfo Prantte, Rocío Rubio Antúnez, Mariela Ruggeri y Delfina Thiel
11 DE NOVIEMBRE
SALA "SOLIDARIDAD", CCC

Charla abierta dictada por Xavier Le Roy y Mårten Spångberg

7 DE NOVIEMBRE
ARTES DEL MOVIMIENTO, IUNA

HELENA KATZ

Seminario Consecuencias de la Teoría Política *Corpomía*

DEL 16 AL 19 DE NOVIEMBRE
SALA "MEYER DUBROVSKY", CCC

CONCURSO COREOGRÁFICO

Dirigido a estudiantes y graduados del Departamento de Artes del Movimiento del IUNA junto a docentes que ofician de tutores.

Convocatoria: del 18 de agosto al 27 de septiembre.

Dictamen: 22 de octubre

Jurado: Profesores Marcelo Isse Moyano, Edgardo Mercado y Pablo Rotemberg

Obras estrenadas ganadoras

- *Voy viniendo...en mí*, de la coreógrafa-estudiante Aimé Schwieters
Tutoría: Silvina Duna
- *Básico* de la coreógrafa-estudiante Natasha Visconti
Tutoría: Gerardo Litvak

Obras no estrenadas ganadoras

- *Yegua* de la coreógrafa-estudiante Catalina Valencia
Tutoría: Silvina Grinberg

Premios

- Las estudiantes Aimé Schwieters y Natasha Visconti fueron becadas para el American Dance Festival 2010 (Carolina del Norte, Estados Unidos).
- La estudiante Catalina Valencia fue becada para el Festival Danzalborde (Valparaíso, Chile).
- Los docentes tutores Silvina Duna y Gerardo Litvak recibieron una beca para asistir a los Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis 2010 (París, Francia).
- La docente tutora Silvina Grinberg recibió una beca para asistir al Festival Tanz im August 2010 (Berlín, Alemania) y participó como intérprete de la obra *Human Writes* dirigida por William Forsythe como parte de la misma.

FORO DE CIERRE

Encuentro dirigido a todos los participantes de los seminarios.

Coordinación: Román Ghilotti.

21 DE NOVIEMBRE
ARTES DEL MOVIMIENTO, IUNA

El Instituto Universitario Nacional de Arte, a través del Instituto de Investigación del Departamento de Artes del Movimiento, con la colaboración del Departamento de Artes Dramáticas y con el apoyo de Cultures France, Embajada de Francia en Argentina, Alianza Francesa, Instituto Camões, Danshögskolan University College of Dance, INPEX-International Performance Exchange, Centro Cultural de la Cooperación y el Centro Cultural Rojas, realizó, entre agosto y noviembre del 2009, las III Jornadas de Investigación “Nuevas intervenciones artísticas y académicas” que consistieron en seminarios, funciones, conferencias y un taller de montaje dictados por artistas y teóricos reconocidos internacionalmente.

Los convocados en esta edición fueron Helena Katz (Brasil), Vera Mantero (Portugal), Xavier Le Roy (Francia) y Mårten Spångberg (Suecia). Los seminarios y talleres estuvieron dirigidos a docentes, alumnos y graduados de los Departamentos del IUNA mencionados, Área de Danza del Centro Cultural de la Cooperación y del Centro Cultural Rector Ricardo Rojas. Las funciones, conferencias y seminarios teóricos estuvieron abiertos a toda la comunidad.

Las III Jornadas de Investigación tuvieron como objetivo promover el intercambio entre la Universidad, instituciones culturales locales y del exterior, artistas y teóricos de reconocida trayectoria y la comunidad, transitando junto a ellos diversas experiencias en el terreno pedagógico, artístico y reflexivo.

Las actividades tuvieron lugar en el Centro Cultural de la Cooperación y en el Departamento de Artes del Movimiento del IUNA.

