Hacer es saber

I Jornada Internacional de Investigación a través de la Práctica Artística (IPA)

Organizado por:
Secretaría de Investigación y Posgrado de la Facultad de Arte
Grupo de Investigación “Artefactos Escénicos”

FACULTAD DE ARTE

UNICEN
Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires

Hacer es saber

I Jornada Internacional de Investigación a través de la Práctica Artística (IPA)

Facultad de Arte, UNICEN.

Organizadas por:

Secretaría de Investigación y Posgrado - Facultad de Arte.

Proyecto de Investigación:

La investigación como creación y la creación como investigación: Artefactos Escénicos

Directora: Mag. Paula Fernández, Co-directora: Mag. Gabriela González

Integrantes: Lic. Belén Errendasoro, Ing. Sergio Sansosti, Prof. Juan Christian Roig, Prof. Lucía Salas, Prof. Valeria Guasone, Prof. Sol Rodríguez, Prof. Agustina Fittipaldi y Lic. Jerónimo Ruiz.

Errendasoro, María Belén
Hacer es saber : I Jornadas Internacionales de Investigación a través de la Práctica Artística / María Belén Errendasoro ; Paula Fernández ; María Gabriela González. - 1a ed . - Tandil : Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2017.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-950-658-414-6

1. Investigación. 2. Arte. 3. Actividades Académicas. I. Fernández, Paula II. González, María Gabriela III. Título
CDD 707

ISBN 978-950-658-414-6
9 789506 584146

Indice

Editorial..... **4**

Proceso de enunciación de la creación
Vida Midgelow y Susan Bacon. (Traducción: Gabriela González).....**6**

Mesa redonda: Proyecto Artefactos Escénicos..... **32**

Fases y "entre/s" en "La creación como investigación y la investigación como creación: artefactos escénicos". Análisis del proceso desde el modelo C.A.P.
Belén Errendasoro..... **33**

***Bicisitudes* de la investigación a través de la práctica**
Paula Fernández.....**46**

Calvario: Caer en el cuerpo / encontrar sus palabras. Investigación a través de la creación artística
Gabriela González.....**59**

Calcos. Producción artística e investigación como dos partes de un mismo proceso
Mariana Rosas y Agustina Crespo.....**69**

Experiencia de teatro laboratorio - UNICEN
Anabel Edith Paoletta.....**84**

***In between:* El artista investigador entre presencia y representación**
Denise Cobello y Carla Pessolano.....**94**

Relação entre teoria e prática no processo de aprendizagem do ator
Tiago Fortes.....**110**

Dramaturgia do silêncio. Reescritura cênica de Phèdre de Racine com extração dos diálogos das personagens
Cintia Alves.....**127**

La palabra destilada. Aplicación de procedimientos/prótesis en situaciones de ausencia de voluntad
Juan Santilli.....**145**

El revés del bordado. Bordes y sobrantes que emiten preguntas en la construcción de ideas políticas
Nilda Rosemberg.....**162**

Transformancer
Evaristo Florez Baratto, Jan Albrecht y Roger Muller.....**180**

Editorial

Hacer Arte es conocer los materiales con lo que se trabaja; también es conocer los pasos necesarios para hacer algo y los tiempos necesarios para que algo ocurra. Pero Hacer también es Saber, es conocer el mundo a través de una práctica y profundizar en la práctica al ponerla en relación con el mundo.

En el marco de las I Jornadas Internacionales sobre Investigación a través de la práctica artística realizadas en la Facultad de Arte (UNICEN), Tandil, mayo 2017, tuvimos oportunidad de compartir con un pedacito de mundo los trabajos que estamos realizando; las preguntas que nos estamos haciendo – ante todo preguntas- y los caminos que estamos tomando en busca de respuestas. Nos encontramos artistas; artistas – investigadores; artistas – docentes; artistas – docentes – investigadores con alumnos, otros investigadores no artistas; otros docentes; y en ese cachito de mundo compartimos un recorte de nuestras investigaciones, la mayoría académicas y artísticas y otras sólo artísticas.

Investigar a través del quehacer artístico - generar conocimientos nuevos para sumar a los existentes en el mundo y que sirvan para el bien de todos- es lo que hacen los grandes artistas sin proponérselo explícitamente. La Universidad toma lo que ya ocurre en el mundo del arte y trata de sistematizarlo, profundizarlo y compartirlo; aquello que muchos artistas hacen sin ocuparse de explicar ni comunicar, los artistas académicos hacemos con la mayor conciencia posible y en pos de poner en palabras, articulando lo artístico con otros saberes; articulando diferentes artes, articulando miradas y discursos.

En pos de que las Jornadas reflejaran esa articulación entre práctica artística y discursos es que se invitó a quienes participaron a que aquello que trajeran para compartir estuviese compuesto no sólo de la arista teórica sino también de la artística. Que estuviesen presente tanto la práctica como la teoría; en diálogo. Cada participante eligió la manera que mejor reflejaba su trabajo. Es por ello que en esta publicación van a encontrar al comienzo de cada artículo una descripción de la práctica propuesta y también (no en todos los casos) un link al video de la presentación.

La publicación se abre con un artículo de la Dra. Vida Midgelow (Inglaterra) que estuvo abriendo las Jornadas y dictando un curso en el marco de las mismas. Ella marcó el

ritmo de los debates con su vasta experiencia en la investigación artística a través de la práctica aportando un marco internacional a intentos que parecen tener sólo significancia local o regional. Luego el grupo organizador presenta sus trabajos y creaciones “La bici” y “Calvario”, enmarcadas en el proyecto “La investigación como creación y la creación como investigación: Artefactos Escénicos” para dar lugar a la presentación del resto de los participantes. Es muy interesante el nivel de conexión que tienen los trabajos entre sí, aún viniendo de lugares y prácticas diferentes.

Los invitamos a degustar estas aproximaciones que exploran la práctica de investigar a través de la práctica artística. Hacer es saber.

Lic. Gabriela González Mag.

Fotografía: Sol Rodriguez

Proceso de enunciación de la creación[1]

Bacon J. y Midgelow V.[2]

Traducción del inglés: Gabriela González[3]

Video de la Conferencia de inicio de las Jornadas:

https://www.youtube.com/watch?v=n9Ln-U3r8_U&t=3s

Resumen

Este artículo delinea el Proceso de Enunciación de la Creación (*Creative Articulation Process* CAP en inglés) creado por Midgelow y Bacon ofreciendo maneras de conocer en/a través de/acerca de la propia práctica de danza. Este proceso, desarrollado por las autoras en el contexto de Laboratorio Coreográfico (Reino Unido), busca enriquecer

[1] Bacon, J. M y Midgelow V. L (2014) 'Creative Articulation Process (CAP)', Choreographic Practices 5:1, pp. 7-13, doi: 10.1386/chor.5.1.7_

[2] Jane Bacon, Professor of Dance and Somatics, University of Chichester, UK, es especialista en Movimiento Auténtico, entrenadora en Focusing y Analista Jungiana. Artista visual de instalaciones. Su trabajo se centra en aproximaciones somáticas a la puesta en palabras de procesos de investigación guiados por la práctica y procesos creativos guiados por el movimiento; así como en la investigación y profundización de Movimiento Auténtico. Contacto: Dance and Theatre Departments, University of Chichester, Bishop Otter Campus, College Lane, Chichester, West Sussex, PO19 6PE, UK.
E-mail: j.bacon@chi.ac.uk
Vida L Midgelow, Professor in Dance and Choreographic Practices, Middlesex University, UK. Es improvisadora, realizadora de video instalaciones, mentora y docente. Su trabajo se centra en aproximaciones somáticas al entrenamiento en Danza, improvisación y en la puesta en palabras de procesos coreográficos. Sus últimas publicaciones incluyen: 'Nomadism and ethics in/as improvised movement practices' (Critical Studies in Improvisation, 2012) y 'Sensualities: Dancing/writing/experiencing' (New Writing, 2013). Se encuentra en proceso de edición de un extenso volumen sobre Improvisación en Danza a publicarse a la brevedad (Oxford University Press).
Contacto: Middlesex University, School of Media and Performing Arts, Town Hall Annex (TG56), The Burroughs, Hendon, London, UK.
E-mail: v.midgelow@mdx.ac.uk
Conjuntamente dirigen Choreographic Lab y editan de la revista académica Choreographic Practices https://www.intellectbooks.co.uk/journals/view-issue,id=3232/
[3]Gabriela González Profesora Asociada, Facultad de Arte, UNICEN. Co directora Proyecto "La creación como investigación y la investigación como creación: artefactos escénicos" (UNICEN, Tandil). Licenciada en Teatro (UNICEN). Realizó sus estudios de Postgrado en Inglaterra: Master en Labanotation and Somatic Studies (Surrey, UK) Master en Contemporary Theatre Practices (Lancaster, UK). E- mail: ggonzalez@arte.unicen.edu.ar

actividades de creación a través de la elaboración de conocimientos tácitos utilizando la práctica como investigación. Este artículo establece las bases del proceso propuesto introduciendo brevemente los trabajos tanto de Hincks, como el de Gendlin y Damasio, junto con otros. Seguidamente lleva al lector a través de las seis facetas que le dan forma al Modelo (CAP): Abriéndonos; Situándonos; Hurgándonos; Revisitándonos; Anatomizando y Saliendo. Este artículo se ha escrito para estimular una participación activa del artista/investigador, proveyendo estrategias e ideas.

Palabras claves: encarnado, danza, sentirse, lenguaje, experiencia, articulación, práctica como investigación.

Abriéndonos: *generar espacio y tiempo.*

Situándonos: *(qué es lo que sé hoy acerca de) lo que me trae aquí, dónde estoy hoy.*

Hurgándonos: *(me pregunto) qué es lo que me interesa.*

Revisitándonos: *trabajar para renovar aquello que tengo y/o aquello que hago.*

Anatomizando: *trabajar para expandir/ampliar/probar/clarificar mi práctica.*

Saliendo: *hacer que mis descubrimientos florezcan y prestar atención (tal vez), como la primera vez, a futuras direcciones/espacios/tiempos que me atraigan.*

Lo que sigue a continuación es un acercamiento a una manera posible de guiar y asesorar a artistas/practicantes/académicos en una exploración más profunda de sus procesos creativos. Este es un modelo, con estrategias que lo acompañan, para el desarrollo de una praxis o práctica reflexiva, y para generar maneras de "darle voz" a la práctica. Este modelo ha sido desarrollado por Midgelow y Bacon a lo largo de un período de cerca de diez años en el *Choreographic lab* (y antes como parte de nuestras clases a nivel universitario) a raíz de nuestro interés y compromiso con respecto a la importancia de saber hablar sobre nuestros propios procesos de creación de danzas, que de otra manera se mantienen ocultos o "perdidos", considerados como actividades meramente físicas, emocionales, intuitivas y hasta inefables. En particular entre los años

2005 y 2008 gracias al aporte del Consejo de Artes de Inglaterra[4] trabajamos en el desarrollo de estrategias específicas para acercar la danza y espectáculos basados en el movimiento al lenguaje, para así hacerlos más tangibles o visibles y que sean de esta manera conocidos desde un punto de vista diferente. El proceso de enunciación de la creación (CAP) descripto aquí puede ser de utilidad a quienes trabajen en danza y en procesos de creación de danzas y en otras prácticas artísticas. El modelo estimula una actitud de curiosidad y apertura para ayudar a la reflexión acerca de los procesos, buscando abrir en el artista nuevas maneras de trabajar y hacer. Se puede utilizar en cualquier momento dentro de un proceso creativo, puede por ejemplo ser una herramienta a utilizar ante una sensación de estancamiento. Se puede utilizar cuando la comprensión y sentido de orientación se sientan "bloqueados" o cuando estés investigando en busca de alguna respuesta, ya que el Proceso de Enunciación de la Creación ofrece una estructura contenedora que nos ayuda a profundizar la comprensión de nuestra propia práctica y a su vez invita desarrollos y alteraciones de nuestro propio hacer.

El Proceso de Articulaciones Creativas le surge a las autoras particularmente en relación al desarrollo de experiencias de la práctica como investigación e investigaciones doctorales en un contexto universitario, pero también ha sido aplicado por bailarines trabajando en diferentes campos[5]. Dentro del contexto de la investigación artística

---

[4] Choreographic Lab (www.choreographiclab.org) llevó adelante el proyecto Articulando Danza con el apoyo económico del Consejo de Artes de Inglaterra y la Universidad de Northampton entre el año 2005 y 2008. Bacon y Midgelow, directoras del Lab trabajaron como artistas y facilitadoras junto con Gill Clark, Anna Furse, Guy Dartnell, Yvonne Bonenfant, Simon Ellis, Sara Giddens, Robert Daniels, Karryn Wise. Investigando y articulando diferentes procesos para la puesta en palabras de "lo coreográfico".
El Lab, fundado en 1997, es un laboratorio artístico y discursivo para pensar, hablar y crear en el campo de la danza y más allá; el Lab es tierra fértil para artistas y teóricos que buscan compartir problemas y premisas. Este laboratorio tiene como objetivo generar trabajo artístico y curatorial de distintos formatos, para la presentación de trabajos artísticos, que resulten inspiradores e innovadores. En el laboratorio se cruzan distintas líneas de trabajo:

- Práctica creativa: creando y apoyando la realización de trabajos basados en el movimiento.
- Diálogos e intervenciones: creando redes con académicos, artistas y organizaciones artísticas y a través de convenios y consultorías, tutorías, desarrollando nuevas maneras de pensar, realizar y representar la danza.
- Haciendo la curaduría de eventos, talleres y discursos públicos acerca de prácticas de movimiento y danzas contemporáneas.
- Publicaciones: haciendo trabajo de curaduría y edición en el ámbito de la danza para apoyar y diseminar nuevas maneras de pensar acerca de las prácticas coreográficas. (www.choreographiclab.org)

[5] Bacon y Midgelow han desarrollado diferentes aproximaciones a la investigación guiada por la práctica en danza y en prácticas basadas en el movimiento durante más de veinte años.

(llevada a cabo ya sea dentro o fuera del contexto universitario) creemos que el investigar no es algo que ocurre antes o en paralelo con la práctica creativa (algo que se hace para contextualizar el trabajo práctico). Más bien el investigar para el artista de danza ocurre dentro de los procesos de danzar y crear. Es esta concepción de la investigación artística -como algo que tiene lugar dentro y a través del hacer- la que nos ha guiado en parte al desarrollo de procedimientos a través de los cuales el conocer y el poner en palabras surgen desde dentro mismo de los procesos (prácticos) de investigación encarnada. Esta práctica es a su vez enriquecida por las palabras encontradas, en la medida en que nosotros podemos ser más explícitos con respecto a ella.

Reflexionando acerca de uno de los debates recurrentes dentro de la práctica como investigación como lo es cuál es la naturaleza del conocimiento que la práctica de danza "contiene", los pasos del CAP buscan valorar y nutrirse de lo que podría ser descripto como conocimiento tácito (o para usar la frase de Marina Abramovic "conocimiento líquido" (citado en Nelson 2003:52) presente en procesos ya sean encarnados o intuitivos. Estas modalidades son las usadas generalmente en la práctica de danza así como, de manera general, en la práctica como investigación. Nosotras creemos en estas maneras de conocer y las empleamos a su vez como métodos a través de los cuales podemos desarrollar y articular en palabras prácticas artísticas. Buscamos 'quedarnos cerca' de la práctica creativa y lo somático, para conocer desde la práctica misma en lugar de usar discursos de otras áreas, tomando prestadas maneras de conocer que son alejadas de lo que es la experiencia creativa y corporal.

Lo que es único con respecto a este modelo es su intento de poner por delante al cuerpo vivo, de darle voz al conocimiento encarnado y de desarrollar una conciencia que penetre la maravilla del conocimiento que reside en nuestros cuerpos que danzan, practican, representan. Este sistema se sostiene en la creencia de que hay mucho que nosotros no sabemos ni decimos y que tal vez no sepamos articular en palabras, pero es ese *intento* el que nutre tanto a lo que sí sabemos cómo aquello que no conocemos. En otras palabras, es en los espacios *entre* en los cuales este modelo nos pide que nos detengamos para así permitir que algo más emerja.

¿En qué consiste este modelo?

CAP está compuesto de seis Fases o, mejor aún, facetas: Abriéndonos; Situándonos; Hurgándonos; Revisitándonos; Anatomizando y Saliendo. Cada una de ellas contiene estímulos para recuperar la importancia de la experiencia y del encarnar como el lugar desde el cual es posible revelar y hacer evidente la práctica creativa. Al enunciar cada fase como 'faceta' vinculamos este proceso con lo propuesto por Hincks (que se desarrollará más adelante) y sugerimos, implícitamente, que cada fase ilumina una cara distinta de una misma cosa, o un lado diferente del mismo tópico, como las distintas caras de una misma gema.

El nombre de cada una de las facetas contiene, de manera implícita, una acción. Pueden tomarse un momento para sentirlas en su cuerpo. ¿Cómo se siente estar trabajando *con, como* y *desde* Abriendo (y así con cada una de las facetas)? Estos procesos pueden están emparentados con el pescar, excavar u otras actividades que implican el ahondar en una misma cosa para así revelar/ encontrar más de lo descubierto originalmente. Esperamos que estas palabras resulten evocativas, emergentes, imaginativas y simbólicas.

Tanto las fases como el modelo son iterativos y cíclicos; cualquiera de las fases puede ser empleada de manera independiente (como un rápido momento de enunciación) o como una línea de investigación que requiere un proceso más largo de profundización dentro de la misma creación. En todo este modelo la práctica es algo implícito. En muchas de las tareas que propone este modelo se encontrarán escribiendo, pero esa escritura surge a partir de vuestra práctica. En otras palabras, vuestra práctica debería ser vuestra compañera de trabajo, a la vez profundamente vinculada con quienes son ustedes pero aún así algo ajeno, que será descubierto como algo nuevo y novedoso en cada una de las facetas y tareas. Más aún, hemos descubierto que la fase Abriendo se encuentra en realidad implícita en cada una de las otras facetas. Así que los instamos a que vuelvan una y otra vez a Abriendo antes de avanzar. Si se tratase de un poema, trabajo musical o danza, *Abriendo* sería como el coro que vuelve a reaparecer entre las otras fases y da forma a la totalidad.

...: : : : : Revisitándonos: : : : : ...

: A la vez que generamos espacio y tiempo empezamos a respirar, a instalarnos, y así generamos una sensación de apertura, expandiéndonos en el 'no- saber'.

: Aquí aparece un darse cuenta de lo que sí sabemos hoy respecto de las cosas que traemos con nosotros y de dónde estamos. Nos permitimos darnos cuenta y a la vez nombrar todo lo que podemos acerca de la situación en la que nos encontramos (sea lo que sea que conozcamos en este momento).

: Nos preguntamos (me cuestiono) qué me interesa? Permitiéndonos el estar abiertos a lo que nos puede estar interesando hoy. ¿Hacia qué posibilidades se sienten atraídos? Hacemos el esfuerzo de hacerlo sin juzgar y sin saber hacia dónde nos llevará.

Revisitándonos: Trabajamos en renovar lo que tenemos (hecho) y /o lo que hacemos, considerando las cosas que tenemos desde muchos lugares y perspectivas diferentes. Describiendo con el mayor detalle posible, pero a la vez manteniendo una actitud de apertura, puede que descubramos aquello que es familiar pero de una manera diferente… como si encontráramos algo por primera vez… sin saber de qué se trata.

Anatomizando: Si en ***Revisitándonos*** trabajamos para re-descubrir 'las cosas que tenemos', aquí empezamos a ampliar / poner a prueba/ refinar nuestra práctica… explorando las diferentes posibilidades que empiezan a emerger. Esta faceta elabora y expande vuestra práctica, generando iteraciones, tangentes y potencialidades en la medida en la que hacemos que existan muchas diferentes versiones, muchas refracciones luminosas.

: Aquí comenzamos a hacer productivos nuestros descubrimientos y los compartimos con otros. Este es a la vez un momento de poner nombre y caratular así como un momento de ofrecerse a un contexto más público. Es una oportunidad tanto para trazar el proceso que se ha seguido como para darle nombre a la propia práctica / trabajo, enunciando y explicando de una manera más acabada. Nos movemos inevitablemente en el terreno de las futuras direcciones/espacios/ tiempos que habitaremos.

Un poco sobre el fundamento teórico

El modelo que aquí proponemos se basa en particular en el trabajo del filósofo y psicoterapeuta Eugene Gendlin *Focusing* (1978); el concepto relacionado de marcadores somáticos tal como fue desarrollado por el neurocientífico Antonio Damasio y el modelo inédito de proceso creativo desarrollado por el entrenador de *Focusing* Josías Hincks en su Proceso de Cinco Facetas (ver páginas 10 en este artículo).

Antonio Damasio (2000) sugiere que nuestro pensamiento requiere de nuestros sentimientos o estados corporales para juzgar e interpretar la información. Explora el papel del sentimiento, distinto de las emociones, en el funcionamiento del cerebro y afirma que el pensamiento no está simplemente localizado en la cabeza, independientemente del tipo de pensamiento, sino también en las muchas conexiones neuronales que atraviesan el cuerpo y que se activan durante los procesos de percepción y cognición. Sugiere que estos 'marcadores somáticos' (Damasio 2000) nos proporcionan información vital que ayuda a nuestros procesos de toma de decisiones. El psiquiatra Ian McGilchrist, autor de *El Maestro y su emisario,* sugiere que puede ser un peligro el asumir que estos 'marcadores somáticos' sólo existen como una herramienta para el razonamiento cognitivo (2009: 185). McGilchrist examina la estructura y función del cerebro a través de una exploración de 'todos los seres vivos: nuestros cuerpos, nosotros mismos y el mundo en el que vivimos' (2009: contratapa).

La concepción del psicólogo Eugene Gendlin (1978) de la "*sensación sentida*[6]" ofrece un enfoque diferente. La "*sensación sentida*" es similar a los "marcadores somáticos" de Damasio, pero difiere de maneras importantes. La *sensación sentida*, según Gendlin, está siempre presente y disponible para nosotros y puede ofrecer nuevas formas de experimentar si nos permitimos darnos el tiempo necesario para habitar la '*sensación sentida*' que viene antes de la interpretación o el significado. La sensación o experiencia de Gendlin ofrece un movimiento más allá de la preocupación de McGilchrist sobre la posible usurpación de "marcadores somáticos" "sólo" para el razonamiento cognitivo. Gendlin sugiere que la "*sensación sentida*" puede ser experimentada de manera similar a nuestra experiencia de sentimientos o, a veces, puede tener un tenor evaluativo o puede parecer intuición, proporcionándonos información a la que previamente no teníamos acceso, y por lo general contiene algo como la cognición (1996: 66).

Es significativo que estos términos describan algo que está inicialmente más allá de nuestra *conciencia consciente* pero que se encuentra siempre presente. Responde al esfuerzo de tratar de encontrar ese momento previo al de saber lo que se quiere decir. En lugar de decir 'estoy nervioso', hablamos desde la '*sensación sentida'*. Tal vez 'mi corazón late fuerte', entonces tomo un respiro. Entonces espero y observo qué sigue. Qué más llega. Esta "*sensación sentida*" se vuelve increíble y singularmente específica

[6] *Felt Sense:* "el sentido que se siente".

para el individuo y puede ser llevada a la conciencia, ralentizando, tomando tiempo para notar nuestro mundo interno y permitir que lo que observamos tome forma en imagen y en lenguaje.

Otra influencia es la del trabajo de Janet Adler, fundadora del Movimiento Auténtico, sobre la *conciencia testigo* que, a su vez, se desarrolló a partir de las ideas de CG Jung sobre la "imaginación activa" y su comprensión de los estudios místicos (1995). En Movimiento Auténtico trabajamos con lo que no sabemos y permitimos el movimiento en este espacio/lugar. Esta práctica es relacional por el hecho de que trabajamos con un testigo pero también porque estamos trabajando para desarrollar nuestro testigo interior. Esta conciencia encarnada, o reflexividad, es similar a todos los enfoques mencionados anteriormente, pero también incluye lo que podríamos llamar el 'inconsciente', lo 'místico', 'creativo', 'intuitivo' o cualquier otro aspecto de la experiencia que nos resulte difícil de explicar y racionalizar.

Pero existe el peligro de usar la ciencia, o conceptos científicamente fundamentados, para ayudarnos a definir nuestro modelo. Es precisamente lo que no queremos hacer. Estas teorías son útiles en cuanto ubican el modelo en un amplio campo de investigación explorando la relación cuerpo-mente y esta investigación se extiende a través de los más amplios alcances de las Humanidades y Ciencias en general.

Sin embargo, para nosotras, la preocupación central ha sido desarrollar procesos que nos permitan trabajar el sentido corporal de nuestro proceso creativo para llevarlo a la conciencia. Reconocemos que esta investigación encarnada es un lugar de paradoja. Es un lugar que a menudo elude lo racional. Grosz escribe que *los conocimientos son producto de una pulsión corporal por vivir y conquistar. Pueden reconocerse a sí mismos incorrectamente como interiores, meramente ideas, pensamientos y conceptos, olvidando o reprimiendo sus propias genealogías corpóreas y procesos de producción. (1995: 37)*

Siguiendo esta idea acogemos y abrazamos lo no-racional, lo inconsciente. Queremos reconocer que cada paso hacia una mayor conciencia en y alrededor de nuestro proceso creativo generará también su opuesto. Queremos reconocer que la conciencia está encarnada y que la conciencia encarnada tiene su propia claridad, la cual se puede articular de nuevas y resonantes maneras dados el tiempo, el espacio y la práctica.

Más cerca del campo de la danza hay similitudes entre este proceso y el *'Critical Response Process'* – Proceso de Respuesta Crítica - de Liz Lerman y el ciclo *RSVP* de Lawrence y Anna Halprin (1970). Lerman describe cómo su "proceso de respuesta crítica" surgió de contextos coreográficos, de tutoría y de enseñanza, y afirma que funciona a partir de principios que "transforman el malestar en investigación. Cuando comienza la actitud defensiva, el aprendizaje se detiene. Si usted respeta a la gente, harán un mejor trabajo. A través de la secuencia, preparación y paciencia, cualquier cosa que necesite ser dicha, se puede decir" (2002). Considerando que provee un modelo gradual y estructurado a través del cual se da y recibe retroalimentación, el proceso de Lerman es ritualista y **-** similar a ***CAP*** **-** valora la importancia de tomarse el tiempo y crear el espacio para encuadrar preguntas "neutrales" en relación con la coreografía en general, para evitar el deseo del observador de proporcionar "soluciones". Nosotras también evitamos ofrecer soluciones, abriendo en su lugar caminos por los que puedan llegar a sus propias ideas y encontrar sus propios recorridos dentro de un mismo momento. En el modelo de Lerman, el proceso crea un espacio seguro donde el artista puede hacerse sus propias preguntas sobre el trabajo que está haciendo y recibir retroalimentación del público. En CAP estamos interesadas en la manera en que el artista podría trabajar para saber más sobre su práctica artística, sin preocuparse por el público, y para desarrollar su capacidad de encontrar un lenguaje, de enunciarse, desde dentro de la obra.

De manera relacionada, el ciclo *RSVP* de Halprin busca apoyar a los grupos para encarar los difíciles procesos de creación y funcionar sin juzgarse en los cambios que operan los grupos a medida que van identificando recursos, registrando procesos, valorando y presentándose ante público. Al igual que en este ciclo, *CAP* acoge con agrado una fluidez, un vaivén, un ir y venir, un recircular dentro y fuera de lo que podemos y podríamos saber acerca de lo que hacemos, lo que podemos y podríamos *no* saber acerca de lo que hacemos.

También vale la pena señalar que algunos bailarines pueden encontrar resonancias en este trabajo con enfoques somáticos tales como BodyMindCentering®, Feldenkrais, Técnica Releasing de Skinner y Prácticas de Yoga. De hecho, tales experiencias previas podrían ser de utilidad por el hecho de que las prácticas somáticas en la danza (aunque diversas y matizadas) comparten todas un enfoque integrador mente-cuerpo. Tales

prácticas y la conciencia cinestésica que abarcan son ciertamente útiles ya que, como en relación a Hincks y Gendlin, nos llevan a un momento "sí/y" en relación con la *CAP*. El "sí/y" aquí indica maneras en que reconocemos y aplicamos tal conciencia particularmente como parte de la recurrente Faceta de 'Apertura'. Al mismo tiempo también pedimos que se trabaje de forma reflexiva con sus prácticas somáticas. Estar abierto a lo que es nuevo aquí y lo que podría no ser aún conocido en sus propios procesos de articulación en lugar de caer en un (quizás demasiado) cómodo sentido de su ser encarnado.

Encontrar palabras

CAP implica un proceso de trabajo hacia la claridad del lenguaje, conteniendo este modelo un compromiso implícito con diferentes y variados tipos de enunciación. Estamos interesadas en asegurarnos de que en este proceso cada persona, en cada momento, encuentre las palabras “correctas”, las palabras “buenas”, las palabras que son buenas y correctas para esa situación y esa persona en ese momento y contexto en particular. Encontrar esas palabras es difícil. Las palabras sin embargo son importante para ayudarnos a ser más lúcidos - más reflexivos en nuestras prácticas. Encontrar las palabras es un proceso significativo a través del cual las formas de conocimiento experimentales, materiales y emergentes pueden ser puestas en primer plano, procesadas y compartidas. Como el escritor/poeta Lyn Hejinian lo diría, “el lenguaje da estructura a la conciencia” (2000: 345). Hay una dificultad, absolutamente imperativa, en evocar palabras "buenas". Estas palabras, según Les Todres, implican un darle un nombre a la experiencia y a la sensación (2007: 28) para así darle un nuevo sentido a la experiencia vivida, para así abrir la vida, tanto dicha como no-dicha, de la práctica creativa. Esta noción se extrae de la práctica de *Focusing* (mencionada anteriormente) de Gendlin en la que hay un tiempo para percibir y tratar de describir la sensación sentida. En la lucha por encontrar palabras que se sientan bien y correctas para cada situación hay un juego de prueba- error – el jugar con una palabra o un frase, para sentir su adecuación, su “ajuste”, a la experiencia sentida que las palabras buscan abarcar. Esto es muy diferente a la interpretación, e intenta evitar el juicio como proceso de evaluación del valor de una cosa en relación con una fuerza externa. Aquí el juicio es un proceso interno y ético, para cada persona: *juzgo que esta o aquella palabra es correcta y buena para mí y mi*

trabajo en este momento. Por ejemplo, podría decir 'me siento atrapado y este es un sentimiento tan familiar, siempre me ocurre esto cuando llego a esta etapa del proceso, no siento que mi trabajo sea bueno, no sé cómo pasar más allá de este punto'. Pero si permanecemos con la sensación sentida, su sensación sentida de 'atascado', entonces podríamos encontrar que el lenguaje que surge desde la "sensación sentida" de "atascado" se vuelve mucho más específico, y por lo tanto más resonante con la experiencia vivida y encarnada. Estas palabras "buenas" y "correctas" son una parte importante del desarrollo de la sinergia entre el conocimiento somático y conceptual – dado que en las experiencias circulares con apretados círculos multidireccionales, la experiencia, las palabras y el conocimiento se cruzan. Una vez que comenzamos a comprender nuestra relación con nuestra práctica creativa de manera más profunda podríamos iniciar el proceso de situarla en un contexto artístico y teórico más amplio.

¿Por qué podría atraerme usar este modelo?

Porque es para artistas y académicos/artistas, porque es flexible y porque la premisa es dar tiempo y espacio para atender al propio proceso creativo en lugar de comentar sobre ello. No es un modelo para atraer público (aunque podría ser utilizado de esa manera). No se trata de interpretar o analizar tu trabajo (aunque con el tiempo podría ayudar a hacerlo de manera significativa). Además, el modelo no pretende proporcionar respuestas o dar, por ejemplo, a un coreógrafo estudiante pasos para seguir sobre cómo crear una danza (pero podría ayudarlo a encontrar sus propias respuestas y elegir sus propios pasos al realizar trabajos coreográficos).

Su principal objetivo es apoyar una práctica artística emergente para que sirva a las necesidades del artista en un momento particular - aunque el tamaño, el alcance y la naturaleza de ese "momento" pueden variar. Se puede utilizar el proceso *CAP* en relación con un impulso inicial, una sola imagen o frase de movimiento, como parte de un proceso más grande, o quizás cuando se ha realizado o 'completado' una coreografía, o incluso en respuesta a nuestras prácticas como artista en general.

No importa qué etapa de un proceso creativo o proyecto de investigación basado en la práctica el individuo o grupo haya alcanzado, debido a que el modelo puede ser usado en cualquier y todas las etapas, siempre y cuando haya un interés colectivo en "conocer" más. El momento preciso donde incorporar este modelo estará determinado por el lugar

en el que se encuentren en su proceso de creación. Sin embargo, el objetivo es siempre el mismo = utilizar la "brecha" creada por este hacer foco en algo particular o partir de "lo implícito" como punto desde el cual podemos pasar al lenguaje (y por "lenguaje" entendemos idioma hablado, escrito, u otras formas de enunciación) desde la experiencia sentida en el cuerpo, para poder así hablar o movernos desde un lenguaje/lugar que se basa en nuestras experiencias corporales (tanto del artista como del espectador) durante el trabajo creativo.

La razón más importante para utilizar este modelo es sentir curiosidad por saber más sobre lo que uno mismo hace y estar abierto a dedicar tiempo a este proceso de (auto) investigación. Recordando que puede usar el modelo como una unidad completa o se puede elegir una sola faceta. Quizás podrías permitirte preguntarte, al completar cada faceta

¿tengo una sensación (encarnada) sentida de lo que quiero ahora?
¿Quiero saber más?
¿es suficiente?
Sé que siempre puedo volver a una faceta en otro momento'

¿Qué necesito para hacer este trabajo?

Una actitud de apertura y de interés por saber más es un buen punto de partida. Se necesitará otra persona y tal vez intérpretes/actores para algunas tareas, además, lápiz y papel, un espacio para bailar o moverse y otras herramientas creativas. Lo más importante, se necesitará tiempo y espacio para poner a un lado preocupaciones y responsabilidades habituales.

¿Qué se me pedirá que haga?

Se les pedirá que utilicen este tiempo con una actitud abierta y curiosa frente a la propia práctica artística actual. Se les pedirá que reduzcan la velocidad, que descubran y luego pongan a un lado sus preocupaciones diarias para estar plenamente presentes como quien son como artistas en este preciso momento. Se pedirá que respiren profundamente, cierren los ojos, se vuelvan tan conscientes de todo como puedan. Desde este lugar, pueden aprovechar las oportunidades y estrategias ofrecidas para

hablar o escribir en un papel (en palabras y/o imágenes) y trabajar con momentos particulares de vuestra práctica en presencia de un testigo, para así llegar a ver el material con el cual están trabajando con una mirada nueva o diferente.

Las exploraciones utilizando *CAP* inducirán a una conciencia de las vivencias plenamente encarnada, para que puedan penetrar los fluidos del cuerpo y sus capacidades sensoriales y sentidas. Desde la experiencia consciente de estos lugares surgirán verbalizaciones. Pueden adoptar la forma de descripciones fragmentadas o generales, pueden tener el tenor de narraciones, pero también pueden venir de imágenes, ser sentidas, percibidas. Para generar estas descripciones es necesario demorar el acto de dar sentido, de interpretar, de tener una opinión o un juicio – contener el deseo de etiquetar las cosas y permitirse encontrar palabras que resuenen con el momento justo anterior a la interpretación. Detenerse en el momento anterior al de creer que se sabe lo que significa. Estas palabras, esperamos, resonarán con texturas estéticas y con la experiencia humana, con el "más" de lo no dicho y, mientras trabajan las facetas, el "cómo" de cómo surgen las cosas pasará a un primer plano, y tal vez puedan surgir excesos fértiles, que son la materia de la que está hecha el entendimiento.

¿Cómo voy a empezar?

Una manera significativa de comenzar el trabajo con CAP es disponiendo de tiempo y espacio. Les pedimos que se comprometan a darse la oportunidad de abrirse y no-saber, ya que desde esta disposición podríamos vivir las cosas como la primera vez. Recordemos que el modelo es una invitación y el cómo usarlo va a estar determinado por las respuesta surgidas "en el momento" a cada una de las facetas.

CAP

'ABRIENDONOS'

Al dar espacio y tiempo empezamos a respirar, a asentarnos y alentar una sensación de apertura, expandiéndonos en lo no conocido, nos quedamos aquí ...

despejar un espacio ...

trayendo el cuerpo a la consciencia

O

Esperando hasta que algo entre en mi conciencia

O

Eligiendo intencionalmente un punto de partida

Y

Esperando qué llama mi atención.

Estas estrategias me permiten tomarme un tiempo y "sentir" la sensación sentida que surge en mi cuerpo en un momento particular o en respuesta a un conjunto particular de circunstancias. Apunto a acceder, reconocer y trabajar con la experiencia corporal directa de mi proceso creativo o el material que he creado. Este lugar puede ser mucho más rico que las palabras que uso para nombrar la experiencia, esto es "lo implícito", el "marcador somático" que ocurre en el territorio cuerpo-mente que es (generalmente) un proceso inconsciente que ocurre justo antes de la elaboración de algún tipo de interpretación. Este proceso de "notar el sensación sentida" me permite darle a esta vivencia corporal tiempo y espacio para emerger, y trabajar con una falta de claridad como un espacio positivo donde nuevos modos de enunciación creativa e intelectual pueden ser transformados en nueva vida/forma.

¿Pueden sentir el espacio detrás de la espalda?

¿Pueden sentir el espacio de la habitación?

Muévanse en el espacio notando y sintiendo / percibiendo el espacio.

Ahora encuentren un lugar tranquilo para sentarse o acostarse y cerrar los ojos.

Comiencen a llevar la atención hacia adentro

¿Qué notan si empiezan a dirigir su atención hacia adentro?

Respiración, latido del corazón, más ...

Nombren tanto como puedan

¿Qué oyen internamente - voces, sonidos?

¿Qué ven internamente - imágenes, colores, formas?

¿Qué sienten y perciben internamente: emociones, sensaciones?

A continuación empiezo a quedarme con una sensación interior o una experiencia corporal particular que llama mi atención

Siento cómo se siente
Le hago saber que la escucho.

Y
Tómense el tiempo para percibir cualquier cambio
Y
Reconocer la presencia y realidad vívida de esta sensación
O
Percibir si hay algo más que quiere ser oído

¿Qué sé yo?
¿Cómo sé que sé esto?
¿Hay un sensación corporal de mi saber/ conocimiento?
Tómense el tiempo para anotar tanto como puedan recordar.
Utilicen las listas de arriba como un estímulo.

Este proceso lleva tiempo y sugiere una "caída" en el yo, útilmente potenciado por una caída en tu cuerpo y el piso que te sostiene. Hay aquí un sentido de que al permitir que el peso del cuerpo caiga, y la respiración se alargue, los procesos de esperar y de surgimiento (de sensaciones/ imágenes, emociones) se vuelven más cómodos. Este esperar y no hacer puede ser prolongado, pero puede también mantenerse con cierta ligereza/ liviandad en la medida en la que haya más fluctuaciones moviéndose dentro de este estado de quedarse.

Hemos dado mucho espacio a Abriendo porque es el requisito previo para todos los pasos siguientes, y como indicamos anteriormente, puede que vuelvas a este paso como un comienzo para cualquiera de los pasos posteriores o como un proceso en sí mismo.

Ahora, ¿qué sigue? El espacio está despejado, estamos abiertas/os a saber lo que aún no sabemos

SITUÁNDONOS

Aquí hay un notar aquellas cosas que sabemos hoy sobre aquello que traemos y sobre dónde estamos. Nos permitimos darnos cuenta y nombrar todo lo que podemos acerca de la situación como la conocemos *ahora mismo. Parte de esto podría incluir nombrar y situar nuestros juicios, estancamiento, músculos lesionados, el aburrimiento con patrones familiares ... nombramos todo esto y lo sacamos fuera de nosotros como si estuviésemos poniendo la mesa para una deliciosa comida*.

Aquí se pide que noten y observen la situación. Este proceso ayuda en el reconocimiento de todas las cosas que tienen a mano, qué es lo que traen consigo y cómo, tal vez, han llegado a este punto. Junto con los procesos de "Abriéndonos" en el que se ha despejado el espacio, esta etapa ubica y trae a la conciencia la situación de la experiencia. Este proceso puede permitir percibir presunciones y limitaciones así como posibilidades invisibles o pasadas por alto. Al "situarse", no se está "enraizando" en lo negativo del estar “trabado” por ejemplo, se trata de un "enraizarse" en un lugar donde podrían sentirse abrumados quizás por la situación, pero siendo siempre capaces de reconocer y operar conscientemente dentro y más allá de esa situación. Incluso puede que empiecen a imaginar un poco de espacio para algo diferente.

Este es mi contexto ...

Y / o

este es el contexto de mi práctica ...

Y / o

Este es el contexto de este momento / este trabajo ...

Este es el cuerpo que tengo (entrenamientos, recuerdos corporales, capacidades, etc.).

Estas son las herramientas que tengo (género, disciplina, cámara, software de edición, etc.) ..

Estas son las personas con las que estoy ...

Este es el tiempo que tengo

Este es el lugar en el que me encuentro ...

Estas son las cosas que traigo

Estas son las formas en que trabajo ...

Este es el 'cómo' de cómo estoy aquí ...

Así que estoy trabajando en estar abierto al donde me encuentro ahora mismo, y tengo una lista que da cuenta de la situación en la que me encuentro hoy. ¿Qué viene después?

HURGÁNDONOS

Nos preguntamos (me pregunto) ¿qué me interesa? Permitiéndonos el estar abiertos a lo que podría interesarnos hoy. ¿Qué posibilidades nos atraen? Trabajamos para hacer esto sin Juicios de valor y sin saber cuál va a ser el resultado.

Ok, tómense un respiro, una pausa, un momento. Dejen de lado preguntas y procesos de pensamiento. Permitiéndose confiar en que estos suceden, ya sea que lo elijan o no, y regresemos por un momento, antes de comenzar este siguiente paso, a 'Abriéndonos': abriéndose realmente a donde se encuentran ahora mismo, a la idea de tomarse tiempo para estar con lo que no sabemos, con lo que no es, lo que *todavía* no es...

¿Qué me está atrayendo?
¿Qué estoy notando ahora mismo en mi práctica?
¿Cuáles son mis preguntas?
¿Qué me provoca curiosidad?
Hagan una lista.

¿Qué quiero investigar?
- tema, temática, idea, imagen, concepto, experiencia, movimiento, relación, etc.
Nombramos todo aquello que sabemos en este momento.

Observen el "cómo" de estos procesos.
¿Qué lleva de qué a qué?
¿Cómo surge cada "cosa"?
Obsérvenla del derecho y del revés,
observando la costura interna o la sobrecostura de cada pregunta o idea en relación con otra.

Tómense el tiempo para notar la sensación sentida en la medida en la que resuena dentro de Uds. en relación con estas preguntas
y sus respuestas.
Encuentren una manera (de cualquier manera) de hacer que esta / estas respuesta(s) sentida (s) se vuelvan visibles ...
Puede que las bailen, dibujen, escriban, transformen en sonido.

Esto es sorprendente. Había decidido cuál era la problemática pero pareciera que estaba equivocada/o. Mi interés parece pasar por otro lado.

REVISITÁNDONOS

Al trabajar para "renovar" lo que tenemos (hecho) y / o lo que hacemos, consideramos 'lo que tenemos' desde muchos lados y perspectivas. Describiendo con gran detalle pero trabajando con una actitud de apertura puede que lleguemos a redescubrir aquello que nos es (quizás) familiar como algo nuevo ... como encontrar algo por primera vez ... sin saber lo que es.

Una vez que hemos comenzado a profundizar en nuestra práctica creativa podemos encontrar que hay mucho más que no sabemos. Tal vez más de lo que sabemos. Esta apertura nos da la oportunidad de introducir otra faceta: 'Revisitándonos' ofrece el tiempo y el espacio para una mayor revisión y articulación. Aquí comenzamos a mirar lo que hemos descubierto desde muchos lados

Describan lo que 'tienen'
anoten, dibujen, hablen ...
revisen y tomen nota de lo que llama la atención
(suspendiendo todo juicio y trabajando con lo que está presente).

Recuerden que estas palabras, estas imágenes, están tratando de *describir* en lugar de meramente *nombrar.* Y en este proceso de presentación es posible que la "materialidad" de la práctica encuentre su voz.

Así fue como al trabajar el 'elevar' trabajamos desde lo real -lo visible, lo tangible- ya que esto permite enraizar aquello que todavía no es real - lo invisible y lo intangible.

Aquí empezamos a explorar sentidos particulares:

Visual - describan cómo aparece la práctica.
Cenestesia / sensación - describir sensaciones físicas, acciones, gestos
Aural - la descripción de lo que se oye, ¿cuál es el sonido de este momento de la práctica?
Emocional - describir cómo se siente la experiencia
Sean detallados, sean específicos.
Usen diferentes voces y perspectivas:
hablar / escribir desde el interior
o, como si estuviera mirando desde el punto de vista de un espectador.

Utilizar diferentes tipos de idiomas-
hace calor, frío, grande, pequeño, áspero, liso ...
escribir como órgano sensorial de la práctica.

Pueden tratar de describir lo que tienen desde una perspectiva o posicionamiento diferente
Cambiar de lugar para mirar / considerar / sentir desde otra dirección (menos habitual).

Esta faceta abraza nuestra capacidad para percibir, lo que hemos desarrollado en "Abriendo", y da lugar a describir (mientras que al mismo tiempo pide aplazar los procesos de nombrar y dejar de lado los juicios de valor y opiniones). Puede que quieran trabajar este proceso en parejas. Al igual que en un dúo de *contact improvisation* nos apoyamos mutuamente. Puede que les sirva imaginar cómo se podría desarrollar la escritura de David Bohm sobre un proceso de diálogo que es práctica común de los indios nativos de América del Norte, el cual pone en primer plano el ser capaz de hablar suspendiendo todo tipo de opiniones (1998: 118). Al igual que en una díada de Movimiento Auténtico nos movemos para reflejar lo que la persona que se mueve está haciendo y diciendo y continuamos dejando de lado el juicio y la interpretación. Esto implica habilidades de escucha y percepción encarnada y las habilidades que devienen de sus entrenamientos particulares.

En parejas (1)

Uno habla, uno escucha.

Hablar y describir tu práctica creativa/ investigación en la práctica creativa

Escuchar al orador y devolverle únicamente las palabras que utiliza - resistiendo toda interpretación o preguntas- por el momento- ,

trabajar el estar totalmente atenta/o a lo que dice el orador

y lo que está tratando de decir

ambos escriban aquello de lo que se ha hablado.

comparar notas

Observen lo que se han olvidado, la diferencia entre lo que pensaste que habías dicho

y lo que dice al oyente que has dicho.

intercambiar roles y repetir

Cada faceta invita a llevar la 'conciencia sentida' a un aspecto particular de la práctica. Se puede optar por recorrer la totalidad de la estructura de facetas que propone este modelo o solamente habitar una faceta. Nos hemos dado cuenta de que las primeras cuatro facetas pueden ser completadas como un ciclo, mientras que las últimas dos es mejor que se utilicen cuando uno está preparado para trabajar concretamente en el espacio de ensayo.

En este sentido, es posible, pero no necesario, para trabajar con el modelo como Parte 1 (facetas 1-4) y Parte 2 (facetas 4-6). O bien, pueden ir y venir entre dos o tres de las facetas, por ejemplo primero ***Hurgándonos***, luego ***Revisitando*** y ***Anatomizando*** y a la inversa, refinando y aclarando la práctica con cada ciclo. Cada parte o ciclo, al igual que cada faceta, comienza con un ***Abriendo***.

Parece que estamos usando mucho tiempo para imaginar la práctica. ¿Puedo hacer algún trabajo con esto que estoy diciendo que me interesa en este momento?

ANATOMIZANDO

Si en Revisitando trabajamos para ver como si fuese por primera vez la 'cosa que tenemos', aquí comenzamos a ampliar / probar / filtrar la práctica ... explorando muchas posibilidades emergentes.

En esta faceta se elabora y se expande nuestra práctica, dando lugar a iteraciones, tangentes y potencialidades en la medida en la que creamos muchas versiones, muchas refracciones de los mismo.

En esta faceta, Anatomizando, nos centramos en tomarnos el tiempo para ampliar y aclarar a través de una multiplicidad de posibilidades. Se puede hacer esto durante un largo período de tiempo, como una forma de conocer nuestra práctica de una manera 'diferente', o se puede optar por trabajar rápida e intuitivamente. Anatomizando sugiere encontrar formas en las que se puede dibujar, descubrir y elaborar sin preocuparse por la producción como algo fijo o completo. Les preguntamos qué es lo que les interesa en este momento con el fin de invitarles a hacer versiones, iteraciones y jugar con las potencialidades.

Tomen las palabras que han generado a partir de la consigna anterior. Vuelvan a cada palabra o imagen y recuerden la experiencia. Traten de traer a la conciencia la emoción asociada con esa experiencia.

Observen si el recuerdo de la experiencia difiere o no, y cómo, de la experiencia original

dejen que sus oídos vean, sus ojos oigan...
dejen que la pierna agarre, que el brazo se ponga de pie...

Practiquen estas palabras, frases, imágenes...
déjenlas ser la acción... como respuesta artística...

creen materiales en imágenes, movimiento, palabras o sonidos para elaborar un momento tomado (tal vez) de tu Hurgando o Revisitando...

... Respondan a sus respuestas
Interésense por sus respuestas...

trabajen rápidamente con ligereza y velocidad sin saber qué van a hacer ...

Y

trabajen lentamente en la oscuridad y quietud de un solo lugar sin saber qué van a hacer

... Continúen imaginando y haciendo muchas versiones, muchas iteraciones con apertura, curiosidad y sin juicio...

Y / O

En parejas (2)

A través de un juego de acción y reacción, trabajar con un compañero (o en dos grupos) para aclarar y ampliar la práctica.

Uno hace un ofrecimiento - comparte "algo" de su trabajo.

Su pareja genera una respuesta, haciendo hincapié en lo que le genera curiosidad o lo que le interesa

y lo refleja en su propia experiencia.

Cambiando de roles se responde a lo que ofrece el compañero.

Al accionar y responder alternando entre uno y otro,

es posible que comiencen a aclarar y expandir sus prácticas, mediante la elaboración y la refracción.

Nunca había pensado en mí práctica de esta manera, me he dado cuenta de muchas opciones, y algunas de ellas se sienten "bien". Pero sigue siendo todo tan nuevo y delicado. ¿Cómo puedo seguir desarrollándolo a partir de aquí?

SALIENDO

Si en Anatomizando trabajamos para expandir un momento, aquí comenzamos a trabajar para que estos hallazgos lleguen a buen término. Puede ser tanto hallar un momento de denominación y etiquetado así como un momento de apertura a un ámbito más público. Es una oportunidad para trazar el proceso que se ha

recorrido y para darle nombre a la práctica / trabajo para poder enunciarlo con mayor detalle. Vamos moviéndonos más profundamente en el territorio que nos llevará a futuras direcciones / espacios / tiempos.

En esta faceta dirigimos nuestra atención a la realización de un momento, de una fase de trabajo o de una presentación en público. Ahora estoy lista/o para compartir o mostrar algo que tengo. Mientras que en la faceta anterior simplemente nos concentramos en la elaboración, esta faceta permite la finalización y nos da el tiempo para reflexionar sobre la cosa terminada. Profundizamos nuestra comprensión de cuál es la mejor forma de continuar este trabajo y para nosotros en relación con este trabajo. Esta faceta nos hace preguntarnos cuál es el ambiente adecuado para lo que quiero decir acerca de lo que sé o lo que tenga que realizar/mostrar. Esta es la faceta que ayuda a expandirse en el mundo para compartir con los demás, llevando el trabajo a un buen término tanto en la escena como en la escritura.

Recuperando el proceso creativo...

Tomen nota del ‘cómo’ de sus procesos
¿... qué es lo que lleva de qué a qué?
¿Cómo surge cada "cosa"?
... Realizar un seguimiento de las idas y venidas,
tomando nota de la costura interna o sobrecostura de una pregunta / paso / idea
en relación con la otra ...

Tomen nota del 'qué' de esta práctica
Permitir que el 'que' pueda ser "sentido"
Podrían escribir sobre este ‘qué’...
¿cómo es su aspecto, tacto, gusto, sonido?
Aumentando lo que tenés (hecho)... enunciando a través del revisitar.

¿Qué es lo que tengo? ¿A qué le puedo poner nombre?
¿Qué puedo decir ahora? ¿Qué es lo que sé yo?

Ahora, volvamos a cualquiera de las consignas en las facetas anteriores con la intención de trabajar por ejemplo,

con la situación particular de la presentación ante público,
O la estructuración de un trabajo escrito,
O de compartir el espectáculo y/o ideas
en el ámbito público

Preguntándonos ¿cómo es que lo tengo sale al mundo?
¿A dónde realmente pertenece (si sigo mi sensación sentida)?
¿Dónde y cómo podría resonar con otros?
¿Cuál entorno, qué situación, podría ayudarme a darle sustento y elaborar lo que tengo aquí?

Tómense el tiempo para notar que sensación sentida resuena dentro de ustedes en relación a estas preguntas y sus respuestas.
Ahora, para avanzar reflexionamos, tratando de abrir los pasos a seguir y futuras direcciones…

Moviéndose
Dibujar, escribir, hablar...
lo que se les ha revelado acerca de sus prácticas en este proceso de articulación/ enunciación
¿Qué es lo que este proceso les ha permitido saber, crear,
pensar, sentir, experimentar?
Escriban este proceso y tengan en cuenta lo que han llegado a "saber"
Fíjese en las lagunas o brechas, los lugares en los que fue difícil o fácil detenerse.

Aquí nos preguntamos:
¿Qué me está atrayendo?
¿Lo que hay entre mí y el éxito de mi trabajo?
¿Cuál es la sensación sentida de mi siguiente paso?
Sean abiertos y curiosos permitiéndose no conocer el siguiente paso...
O
... lo inesperado en un paso al costado

Observaciones finales

Esperamos que al igual que nosotras, y los muchos artistas y estudiantes que han trabajado con nosotras a medida que hemos ido desarrollando este modelo, ustedes serán capaces de tomar y utilizar esta obra. Este modelo se centra en los procesos de conocer creyendo en la importancia de dónde se está y lo que se tiene, y en el ser capaz de hablar de estas cosas de una manera que resuene como parte de/y perteneciente a la práctica creativa. Se intenta ofrecer un método a través del cual poder articular la investigación artística en términos semejantes a las formas de la danza y los procesos de los cuales se habla. Al hacerlo, ofrecemos una herramienta para la reflexión encarnada, la creatividad y el *lenguejeo*, dando lugar a maneras de escribir y de ser alternativos, centrados en lo artístico y las formas propias del artista. Les pedimos que lo habiten y confíen en el proceso y en ustedes mismos, usando el modelo como parte de la cotidianeidad de su vida creativa, y tal vez en la medida en la que conozcan en profundidad cada faceta puedan crear sus propias consigna para cada una, sus propias preguntas y certezas surgidas de las aperturas e ideas a las que este modelo pueda dar lugar.

Referencias

Adler, J. ([1987] 1999), '*Who is the witness? A description of Authentic Movement'*, in P. Pallaro (ed.), Authentic Movement, Essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler and Joan Chodorow, London: Jessica Kingsley, pp. 141–59.

____ ([1992] 1999), *'Body and soul',* in P. Pallaro (ed.), *Authentic Movement, Essays* by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler and Joan Chodorow, London: Jessica Kingsley, pp.160–89.

____ (1995*), Arching Backwards, The Mystical Initiation of a Contemporary Woman*, Vermont: Inner Traditions.

____ (2002), *Offering from the Conscious Body, the Discipline of Authentic Movement*, Vermont: Inner Traditions.

____ (2005), *'From seeing to knowing'*, in Cater, N. (ed), *Body and Soul*, *Honoring Marion Woodman, Spring A Journal of Archetype and Culture*, no. 72, New Orleans, LN: Spring, pp. 251–66.

Bacon, J. (2013), '*Embodiment of Spirit'*, unpublished thesis, London: Independent Group of Analytical Psychologists.

Bohm, D. (1998), *On Creativity*, London: Routledge

Chodorow, J. (1997), *C. G. Jung On Active Imagination*, *Key Readings Selected and Introduced by Joan Chodorow*, London: Routledge.

Damasio, A. (1994), *Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*, New York: Harper Collins.

____ (2000), *The Feeling of What Happens*, *Body, Emotion and the Making of Consciousness*, London: Vintage.

____ (2012), *Self Comes to Mind, Constructing the Conscious Brain*, New York: Vintage.

Fraleigh, S. (2004), Dancing Identity, Metaphysics in Motion, Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh.

____ (2010), *Butoh, Metamorphic Dance and Global Alchemy*, Chicago, IL: University of Illinois.

Gendlin, E. T. (1978), *Focusing*, London: Bantam Press.

____ (1996), *Focusing Oriented Psychotherapy, A Manual of the Experiential Method*, New York: The Guildford Press.

Grosz, E. (1995), *Space, Time and Perversion*, Sydney: Allen and Unwin.

Halprin, L. (1970), *The RSVP Cycles: Creative Processes in the Human Environment*, New York: G. Braziller.

Hejinian, L. (2000), *The Language of Inquiry*, Berkeley: University of California Press.

Hincks, J. (2008), *Five Facet Model of Creative Processing*, unpublished.

Lerman, L. and Borstel, J. (2002), *Liz Lerman's Criti cal Response Process: A Method for Getting Useful Feedback on Anything You Make from Dance to Dessert*, Baltimore, MD: Liz Lerman Dance Exchange.

McGilchrist, I. (2009), *The Master and his Emissary, The Divided Brain and the Making of the Western World,* New Haven, CN: Yale.

Nelson, R. (2013), *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances,* Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Todres, L. (2007), *Embodied Enquiry*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Whitehouse, M. S. (1963/1999), '*Physical Movement and Personality'*, in Pallaro, P. (ed), *Authentic Movement: Essays* by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler and Joan Chodorow London: Jessica Kingsley, pp.51-57.

Mesa redonda: Proyecto Artefactos Escénicos

Quienes participamos del proyecto "La investigación como creación y la creación como investigación: Artefactos Escénicos" somos un grupo de investigadores, artistas y docentes de teatro -todas las facetas superpuestas e interconectadas- creando procesos /artefactos escénicos en un hacer que concibe a la escena (su proceso de creación/ su existencia ante público) como ámbito propicio para la prueba, el error, la evaluación y el análisis crítico de saberes teatrales y meta-teatrales. Esto nos permite pensar la investigación escénica desde nuestro hacer artístico y nuestro hacer artístico desde la lógica de la investigación.

Concebir la investigación a través de la práctica artística nos hace cuestionarnos acerca de los límites o formas que toma esta manera de generar conocimiento. En este sentido el investigador/artista Baz Kershaw (2009) plantea la paradoja de la "especificidad sin límites". La forma que toma la investigación está intrínsecamente vinculada a lo específico de cada proceso de creación / investigación rebelándose a formalizaciones generales de aplicación de métodos estandarizados por afuera de la creación artística. Esta falta de "mapa de ruta" le exige al artista/investigador una atención o escucha singular para encontrar indicios de investigación que solo, tiempo de por medio, podrá llegar a comprender. Como sostiene Éric le Coguiec, en el diálogo entre creación e investigación: (…) *el investigador toma como punto de partida su práctica a fin de desarrollar una trayectoria reflexiva intentando entender lo que él hace sin estar, muchas veces, en condiciones de entender. Esto significa que el investigador problematiza, a veces, lo desconocido*. (2010: 30)

En este caso, los tres trabajos que siguen hurgan en distintos momentos de la experiencia de investigación compartida por los integrantes del Proyecto *Artefactos Escénicos* desde el año 2015 hasta principios de 2017. Primero, Belén Errendasoro propone una revisión de las búsquedas generadas en torno a Tandil, como temática elegida para comenzar a investigar a través de la práctica, y luego se analizan dos artefactos derivados de estas indagaciones: Paula Fernández da cuenta de los inicios de *La bici* (obra teatral en construcción), y Gabriela González reflexiona sobre *Calvario*, una instalación sonora *site specific* creada por ella y Sergio Sansosti.

Lic. Paula Fernández. Mag

Fases y “entre/s” en “La creación como investigación y la investigación como creación: artefactos escénicos”.

Análisis del proceso desde el modelo C.A.P.

Lic. M. Belén Errendasoro

Facultad de Arte, UNICEN

JTP Rítmica – JTP Expresión Corporal I

Investigadora – Categoría III

berrendasoro@hotmail.com

Resumen

La *Investigación en las Artes* hace foco sobre nuevas coordenadas reformulando las conocidas tensiones entre Academia, Arte e Investigación. Posiciona la investigación como un proceso en permanente construcción merced al hacer-pensar-sentir del artista-investigador, sumergido en la misma práctica. La construcción de conocimiento se da desde un saber encarnado, sin objetividad ni distancia; una investigación que se reconoce más por sus vaivenes y encuentros sorpresivos y menos por evoluciones lineales y directas, en la que la misma práctica es provocada y a la vez provocadora de interpretaciones, reflexiones y constructos teóricos en torno a ella.

La presente ponencia revisa el proceso investigativo llevado adelante por el Proyecto “La creación como investigación y la investigación como creación: artefactos escénicos” (Período 2015/2017), enmarcado en la investigación en las artes. Puntualmente, se lo analiza estableciendo correlatos entre las fases postuladas por el modelo C.A.P. (Bacon y Midgelow) y los momentos/acciones implementados por el grupo de artistas-investigadores durante el año 2015. En este recorrido podrán advertirse, además, las primeras huellas o indicios poéticos de los artefactos escénicos *La Bici* y *Calvario,* presentados durante las 1° Jornadas Internacionales de Investigación a través de la Práctica Artística.

1- Introduciéndonos

Investigación en la práctica

La investigación en torno al arte ha conformado tres grandes líneas de trabajo académico reconocidas bajo las denominaciones: investigación *sobre* las artes, investigación *para* las artes e investigación *en* las artes.

Mientras la investigación sobre las artes se encuentra caracterizada por una perspectiva interpretativa y una distancia teórica entre investigador y objeto de estudio, la investigación para las artes, pone al arte como objetivo (no como objeto) y, en consecuencia, desde una perspectiva instrumental brinda sus descubrimientos para que sean aplicados al arte.

Por su parte la investigación en las artes, denominada también *Practice-as-Research* (PaR), viene generando en las últimas décadas un gran cúmulo de debates académicos y políticos en países como Inglaterra, Australia, Países Bajos, Estados Unidos y, más recientemente, Brasil, Chile y Argentina entre otros, en la búsqueda por deslindar sus peculiaridades a nivel ontológico, epistemológico y metodológico y posicionarla como una forma legítima de investigación en el mundo académico. En este sentido, la creación de carreras universitarias de arte y el ingreso de profesionales universitarios en arte a la Academia, ha venido a irrumpir en la tradición de la investigación académica directamente anudada con la producción de conocimiento científico y tecnológico, proponiendo la práctica artística como forma de conocimiento válido y pertinente para la investigación universitaria.

Tal como afirma Borgdorff, de la Amsterdam School of the Arts,

> "La práctica artística puede ser calificada como investigación cuando su propósito es ampliar nuestro conocimiento y entendimiento a través de una investigación original. Empieza con preguntas que son pertinentes para el contexto de la investigación y el mundo del arte, y emplea métodos que son apropiados para el futuro estudio. El proceso y los resultados de la investigación están apropiadamente documentados y son difundidos entre la comunidad investigadora y el público más amplio" (Borgdorff, 2010:15).

La investigación en las artes posiciona la práctica como eje insustituible de la investigación. Estudiada desde un nivel técnico, interpretativo, creativo, escénico o

artístico en general (López Cano y San Cristóbal, 2013), la práctica artística puede ser investida como investigación académica cuando puede contextualizarse, fundamentarse, sistematizarse y comunicarse (Fernández, 2016).

Gray y Malins (2004) proponen cuatro interrogantes a ser respondidos por el investigador para poder situar la investigación como investigación en las artes: 1- *¿Qué* se puede investigar? Supone enfocarse desde la motivación, el impulso inicial, la disposición al deseo de encontrar algo por parte del investigador. 2- *¿Por qué* es necesaria la investigación? Supone la oportunidad que el investigador supere el nivel de su propio interés en la práctica y considere la relevancia de su investigación en un contexto más vasto que el de sí mismo y el de sus pares. En este sentido, contextualizar la investigación permite fundamentar su pertinencia en relación a razones externas, profesionales y personales. 3- *¿Cómo*? Dimensiona los métodos y procedimientos específicos con los que el investigador procura reunir, analizar, interpretar y evaluar lo que acontece en su práctica. El *cómo* está directamente relacionado con el tema de la investigación y con los objetivos que se pretenden lograr. 4- *¿Y qué?* Remite a analizar la contribución que la investigación puede dar al mundo del arte y al mundo académico, trazando también futuras líneas de investigación. En este punto, las estrategias y formas de difusión y comunicación de la investigación para hacerla pública se vuelven motivo de ocupación para el investigador.

Desde la perspectiva de la acción o perspectiva inmanente, la investigación en las artes se ancla como investigación performativa en tanto el conocimiento se construye en el devenir de la práctica a través del conjunto de acciones que lleva adelante el artista-investigador.

"El entusiasmo de la práctica" y no la identificación del problema (Haseman, 2015) determina la emergencia del proyecto. Dicho entusiasmo se encuentra enraizado en el artista-investigador de acuerdo a sus gustos, modos de sentir, crear y ser, intereses personales y profesionales que indudablemente operan en la elección y realización de determinada práctica. Pero, además, el artista-investigador participa de un contexto dado por el mundo académico y el mundo del arte, los cuales generan y a la vez condicionan la necesidad y la originalidad de la investigación en la práctica.

El investigador es artista, artista-investigador. El saber del oficio es un saber encarnado, situado en el cuerpo, y entretejido en la práctica. No existe por tanto distancia teórica entre investigador y práctica ni un ideal de objetividad (que sí sustentan las ciencias).

La investigación en la práctica se asienta sobre la singularidad y la subjetividad que permean la experiencia de construcción de conocimiento "desde dentro". La multiplicidad de acciones que desarrolla el propio artista-investigador en la práctica integra teoría y conceptos, experiencias y convicciones no existiendo separación entre teoría y práctica puesto que ambas se encuentran integradas y en retroalimentación constante.

La producción de conocimiento desde el arte, intrínseca a la investigación artística, nos habla del arte pensado/accionado desde el arte. Abordada como proceso artístico, obra o entrenamiento/formación artísticos, la práctica se ocupa de la materialidad artística como posibilitadora de la inmaterialidad del arte y de la inmaterialidad del arte que se aloja en la materia artística.

La investigación en la práctica entiende que la práctica puede ocuparse de distintas caras o dimensiones de la práctica artística al ser entendidas como prácticas miméticas, expresivas y emotivas, estéticas, hermenéuticas, conductuales. En este punto, la investigación basada en la práctica puede desde la práctica fortalecer el propio campo de investigación, enriquecer teorías existentes o generar incluso nuevas teorías.

En la investigación en la práctica las exigencias específicas del problema, entendido como productos y procesos particulares y singulares, plantea la necesidad de recurrir a métodos experimentales y hermenéuticos. En este sentido, la experimentación, la participación en la práctica y la interpretación de esa práctica son los principales exponentes. El artista-investigador puede contribuir también en su actividad creadora, al desarrollo o innovaciones del método conforme al fenómeno investigado en la práctica.

La investigación para ser comunicable y transferible debe atender ineludiblemente los límites intrínsecos que el propio material (proceso/obra/entrenamiento) impone. Textos de formatos particulares, singulares y creativos, se vuelven estrategias en procura de articular aquello que la experiencia permite conocer: un conocimiento que es a la vez material y racional, pero también inmaterial, experiencial, tácito, sensorial, no conceptual y no discursivo.

Proyecto de Investigación

El Proyecto "La creación como investigación y la investigación como creación: artefactos escénicos", dirigido por la Lic. Fernández, P. *Mag.* y la Lic. González, M. G. *Mag.* (Facultad de Arte, Período: 01/2015-12/2016 y extendido hasta 12/2017) aborda *la investigación en artes* con el objeto de indagar teórica y experiencialmente en este paradigma de investigación a nivel ontológico, epistemológico y metodológico.

Objetivos del Proyecto

Los artistas-investigadores trabajamos en procura de ampliar nuestro conocimiento y comprensión sobre la investigación en las artes y la relación complementaria entre práctica y teoría.

El proyecto propone que los artistas-investigadores aborden una experiencia práctica colectiva, inter y transdisciplinar mediante la creación de *arte factus*[7] escénicos, cuyos formatos sean definidos en el devenir de la investigación, objetivando sistemas (artísticos/teóricos/conceptuales) derivados de su funcionamiento.

Equipo de investigación

Quienes integramos el Proyecto somos artistas-docentes-investigadores abocados al estudio de diferentes áreas teatrales: cuerpo, actuación, ritmo, movimiento, coreografía, dirección, puesta en escena y tecnología. Artistas-alumnos/ayudantes alumnos/graduados/maestrandos interesados en cuestiones afines, completan nuestro grupo de trabajo en el rol de auxiliares de investigación.[8]

El modelo C.A.P.

En danza, la preocupación por poder integrar creación, conceptualización y reflexión llevan a J. M. Bacon y V. Midgelow a elaborar un modelo.

C.A.P. (Proceso de Enunciación de la Creación) propone rescatar el saber propio de la danza de lo "inasible" y de lo "líquido" a través de una metodología de trabajo que

[7] Etimológicamente, *hechos con arte.*

[8] Lic. Paula Fernández *Mag.,* Directora teatral, Cat. III, Prof. Asociado, Dirección y Seminario de la Investigación. Lic. M. Gabriela González *Mag.,* Directora teatral, Cat. III, Prof. Asociado, Expresión Corporal I y Dirección. Lic. M. Belén Errendasoro, Actriz, directora y asesora de grupos de danza folklóricos, bailarina y coreógrafa, Cat. III, J.T.P., Rítmica y Expresión Corporal I. Lic. Jerónimo Ruiz, actor y director, Cat. V., J.T.P., Expresión Corporal III. Ing. Christian Roig, actor, J.T.P., Interpretación I. Ing. Sergio Sansosti, actor, Ayudante de primera, Laboratorio de Tecnología Aplicada a la Escena, Carrera: Dirección, U.N.A. Prof. Valeria Guasone, actriz, Ayudante-Alumno, Expresión Corporal I. Prof. M. Agustina Fittipaldi, actriz, Ayudante-Alumno, Dirección. Lucía Salas, actriz, Ayudante-Alumno, Dirección. Prof. Sol Rodríguez, fotógrafa, graduado.

estimula al bailarín a experienciar el proceso creativo y el danzar como actos de investigación.

Son los espacios *entre* lo que sabe y lo que no se sabe el terreno fértil para la generación de un conocimiento encarnado en el que movimiento-cuerpo-danza-creación traman sus propias combinaciones y dinámicas. En este sentido, dar voz a la experiencia corporal del trabajo creativo implica por un lado servirse de un "hablar enraizado" en lo somático y por otro, priorizar la descripción antes de dar un sentido acabado a la experiencia o encerrarla en un rótulo conceptual.

Con palabras evocativas, emergentes, imaginativas y simbólicas para resonar en la experiencia artística-investigativa que lleva adelante el bailarín, el modelo propone seis fases cuyos nombres entrañan acciones implícitas:

Abriéndonos, generar espacio y tiempo para lo que va a ocurrir

Situándonos, qué sé sobre…, dónde estoy hoy, qué me trae aquí

Hurgándonos, qué me interesa o atrae

Elevándonos, elevar/renovar aquello que tengo/que hago

Anatomizándonos, expandir/ampliar/probar/clarificar mi práctica

Saliendo, hacer florecer mis descubrimientos y atender a nuevas direcciones/espacios/tiempos que surjan con la investigación.

2- *Fases y entres* de la investigación

Inevitablemente comenzamos con ***Abriéndonos***, generando espacio y tiempo para sentirnos y concienciar nuestra práctica en investigación en artes. En este sentido, dar espacio y tiempo al proyecto y a las necesidades, motivaciones e intereses que en función de éste manifiesta cada integrante.

Con el propósito de contextualizarnos y contextualizar nuestra práctica se transita la fase ***Situándonos*** en la que se despliegan las siguientes acciones:

- Buceo, lectura, reflexión y debate sobre los diferentes paradigmas en la investigación.
- Discriminación entre investigación académica e investigación artística.
- Reflexión y debate sobre la diferenciación de la investigación en/para/de las artes (Borgdorff, Kershaw, Fajarlo-González, Carreira, entre otros).
- Particularidades de la investigación en artes escénicas.

- Grado de incidencia y pertinencia de la pregunta inicial en esta clase de investigación.

Bajo la consigna *"Revisar la propia experiencia artística estableciendo las preguntas, dudas, búsquedas, indagaciones, reflexiones que se generaron durante el proceso creativo"*, nos abocamos a la elaboración de un ***ensayo crítico***.

De ***Hurgándonos*** surgen siete escritos como respuesta, reflejando los intereses personales, perspectivas, cuestionamientos y descubrimientos en torno a la investigación artística. Cuatro investigadores revisan sus procesos creativos haciendo foco en la dirección y los restantes, en la actuación. Los ensayos se comunican circulando exclusivamente entre los integrantes del grupo y son compendiados en el archivo *La Paja en el Ojo*.

El encuentro de los investigadores con la reflexión sobre la experiencia artística única y singular de los demás, genera más allá del interesante y fructífero intercambio, una mirada superadora acerca del grupo. Si bien muchos de los integrantes trabajan juntos en cátedras o han compartido escenario (a veces en más de una ocasión), *La Paja en el Ojo* permite un mayor conocimiento sobre quiénes somos, por dónde hemos venido andando, qué nos ocupa, qué nos motiva y, en consecuencia, empezar a sopesar las capacidades e intereses del grupo en relación a la actuación, dramaturgia, dirección, improvisación, espacio escénico, música, iluminación, uso de tecnología, entre otros.

Cercanías y distancias, potencias expresivas y análisis crítico permiten arribar a una nueva dimensión de la práctica. ***Saliendo***: toda idea, creación, concepto, reflexión surge, interactúa y se alimenta de nuestras motivaciones e intereses, de nuestros trayectos específicos de formación y de investigación, de nuestras diversas prácticas artísticas, etc. Por tanto, cada artista-investigador acciona, piensa, siente y reflexiona desde un conocimiento encarnado, atravesado por lo sensorial y lo poético, lo teórico y lo práctico, como aspectos complementarios de su universo.

Aquellas disquisiciones nos llevan a re-preguntarnos sobre la tarea de investigar, de investigar en artes escénicas, de investigar qué. Desde ***Situándonos*** vamos al encuentro de nuevas aproximaciones bibliográficas. En *Visualizing Research*, Carole Gray y Julian Malins alientan a los investigadores a realizarse cuatro preguntas: Qué, Por qué, Cómo, Y qué. En *El proceso de creación en artes escénicas como investigación: una narrativa en dos actos*, José Gustavo Sampaio García afirma que la investigación en arte define

un campo con contenido propio en el que investigar y construir son un binomio indisociable.

Los ***ensayos críticos*** anclan en el grupo la experiencia de investigación artística que todos –en distintos roles- hemos llevado adelante; un conocimiento experiencial y técnico del campo de la ***actuación*** y de la ***dirección***. Los discursos académicos sobre el paradigma que nos ocupa hacen llamados de atención: la tarea de investigación en arte si bien breva inexcusablemente en las aguas de la investigación artística requiere de una sistematicidad propia, de una mirada perseverante y a la vez respetuosa de la sinergia y sus avatares, de interpretación permanente del proceso, de generación de documentos que testimonien el trabajo de investigación, de comunicar y difundir la investigación en circuitos académicos y artísticos.

Las tensiones entre arte-academia-investigación se encuentran alojadas/encarnadas en nosotros. Conceptos y teorías, experiencias y convicciones afectándose unos a otros. Tiempo de debates. En cada encuentro se va gestando una nueva "encarnadura": la del investigador "en" artes.

Cuando las delimitaciones pasan a un segundo plano, ***Hurgándonos*** aparece un elemento aglutinante y disparador: ***Tandil***. Todos somos oriundos de otras localidades y esta particularidad nos permite hallar otro elemento: estar radicados en Tandil, ser parte de la ciudad, no ha acallado la experiencia de sentirse un poco extranjero en su tierra.

Nos lanzamos a la ***1° Indagación:*** *"Exploración sensorial y en términos de imaginario de lo más pregnante de Tandil para cada uno de los artistas/investigadores"*.

La percepción de "ser y no ser" parte de la comuna tandilense, nos permite conectar con un Tandil diferente y hasta novedoso, trascendiendo la experiencia cotidiana y los slogans turísticos.

Elevándonos, aparece ***Tandil*** desde múltiples perspectivas. Cada artista-investigador presenta sus creaciones al resto del equipo y da cuenta de los motivos o recorridos que realizó para llegar a ellas. ***Saliendo*** va acompañado de análisis y debates.

Tandil en tanto universo poético, posibilita la emergencia de más de una decena de creaciones en formato fotográfico o como ***filmaciones, registros sonoros y videos***, guión con elementos teatrales, ***recorridos pedestres o en diferentes medios de locomoción*** por el barrio, la ciudad, las inmediaciones y los caminos rurales. Los motivos más recurrentes se encuentran asociados con las ***sierras***, el ***silencio***, el

caminante/paseante, el ***paisaje*** serrano, el casco urbano, el fácil acceso para cambiar de ***entornos (naturaleza - urbe)***, las ***expresiones urbanas*** relacionadas con lo visual, lo gráfico y lo musical.

Una ***2° Indagación*** propone *"Rever los materiales que cada uno generó en relación a Tandil y cruzarlos con alguno/s de los materiales generado/s por otro/s integrante/s del grupo. Cada uno puede hacerlo de la forma y en el registro que le apetezca; la idea es hacer crecer/transformar lo propio usando, vinculando, tomando, a partir de materiales ajenos. Un nuevo objeto, una nueva indagación en/un nuevo/s registro/s."*

Anatomizándonos expande la práctica creando variaciones a partir de los cruces entre los materiales poéticos. A grandes rasgos, la tarea de cruzar lo propio con lo ajeno permite que los materiales comiencen a tener mayor profundidad.

Saliendo, a través de la exposición de las materialidades al resto del grupo, nos descubre una decena de nuevas potencialidades: ***dispositivos tecnológicos y programas interviniendo la actuación***, imágenes editadas e intervenidas con ***textos***, fotografía intervenidas con texto, edición de ***videos de trayectos y recorridos tandilenses con acompañamiento sonoro*** (sonoridades y/o música local), tecnología obsoleta reutilizada con fines estéticos, ***sonoridades discursivas, filmaciones invertidas e intervenciones directas sobre la sierras***.

Saliendo también constituye la participación en el 5to Seminario de Investigaciones en curso, organizado por el Programa de Postgraduación en Artes Escénicas de la Escuela de Artes y Comunicación de la Universidad San Pablo, Brasil y en el IV Congreso Internacional y VI Congreso Nacional de Teatro, Departamento de Artes Dramáticas de la UNA, organizado por la Secretaría de Investigación y Posgrado.

Nuevamente el reposicionamiento como grupo de investigadores. ***Situándonos***, ahora de la mano de las posibilidades creativas comunicadas al resto de los investigadores artistas y del intercambio generado en Brasil y en la UNA, Bs. As. Nuevos aportes teóricos: Haseman, Bacon y Midgelow, García y Belén. El primero hablando sobre la investigación performativa, las segundas avanzando sobre un modelo de sistematización de investigación en artes (C.A.P.) -a partir del cual deriva el presente trabajo- y las terceras, sobre las perspectivas ontológicas, epistemológicas y metodológicas de este paradigma de investigación.

Nueva acción creativa: ***Gérmenes teatrales***.

La consigna lleva a preguntarnos sobre nuestros intereses investigativos; ***Hurgándonos*** nutre la fase ***Anatomizándonos*** al presentar materiales *in situ* como resultado de un nuevo cruce y/o propuestas escénicas para ser investigadas durante el siguiente año (2016).

Saliendo, los gérmenes dejan ver distintas direcciones: ***performances en/entre/sobre las sierras; videos y dispositivos como apoyatura para construir escena; itinerarios sensoriales y poéticos en los paseos turísticos; actuación/escena/guión a partir del mundo sensorial y poético del ciclista; lo teatral en la relación con la música, la ópera, el canto; sonoridades y silencios en la escena;*** entre otros.

Germen teatral: Piedra Movediza

3- Conclusiones

El modelo C.A.P., diseñado para otros fines, permite, sin embargo, contribuir al estudio del proceso investigativo de todo un equipo de trabajo. En este sentido, *"La investigación como creación y la creación como investigación: artefactos escénicos"* ha ido conformándose en el transcurso de 2015 por catorce fases, las cuales contienen -tal como lo advierten Midgelow y Bacon- a *Abriéndonos* de modo más o menos implícito.

A excepción del *Abriéndonos* (inicial), las fases restantes conforman tres ciclos, cada uno de los cuales "inicia" con *Situándonos* y "culmina" con *Saliendo*:

Abriéndonos

: Situándonos: Hurgándonos: Saliendo

: Situándonos: Hurgándonos: Elevándonos: Saliendo: Anatomizándonos: Saliendo

: Situándonos: Hurgándonos/Anatomizándonos: Saliendo

Presentado de esta manera, cada *Situándonos* culmina o es precedido –exceptuando la primera vez- por un *Saliendo*. Al interior de cada ciclo las fases remiten a un accionar de orden creativo, sensorial, poético, artístico, escénico en función de los procedimientos creativos investigativos que se le proponen al grupo, ya *ensayo crítico* sobre la propia práctica artística, las *indagaciones*, los *gérmenes teatrales* y, en todos los casos, el *análisis verbal* de cada artista-investigador sobre las creaciones presentadas.

En el siguiente esquema puede observarse la complementariedad en nuestro proceso de investigación entre las fases de C.A.P. y los procedimientos artísticos:

Abriéndonos

1° Ciclo	**2° Ciclo**	**3° Ciclo**
Situándonos *Hurgándonos* ↓ *Ensayo crítico* *Análisis verbal* *Saliendo*	*Situándonos* *Hurgándonos* *Elevándonos* ↓ *1° Indagación* *y Análisis verbal* *[Saliendo]* [9] *Anatomizándonos* ↓ *2° indagación* *y Análisis verbal* *Saliendo*	*Situándonos* *Hurgándonos/* *Anatomizándonos* ↓ *Gérmenes Teatrales* *y Análisis verbal* *Saliendo*

Situándonos se percibe como un momento bisagra donde se revisan y vuelven a ajustarse los aspectos metodológicos, ontológicos y epistemológicos de nuestro proceso.

[9] Vale señalar que la fase *Saliendo* al interior del segundo ciclo es de una categoría distinta a las demás *Saliendo* que funcionan como contracara de *Situándonos*. En este caso puntual, *Saliendo* entre corchetes pone en conocimiento las creaciones resultantes de la primera indagación y permite con ello el pasaje hacia la segunda, en la que se crea mixturando aquellas materialidades.

Etapa de debates y acuerdos. Permite la evolución teórico-conceptual ya sea retroalimentando la práctica de la fase anterior y/o enriqueciendo la próxima. El paso hacia la siguiente fase se corresponde con la aplicación de un nuevo procedimiento poético y entonces lo cíclico evoluciona hacia lo espiralado.

En *"La creación como investigación y la investigación como creación"* hay un permanente reposicionamiento, recontextualización y redefinición de la investigación en las artes escénicas a la luz de las experiencias que la misma práctica artística genera como investigación, al vincularse y retroalimentarse permanentemente la teoría con la práctica.

4- Continuidad

Grosso modo, durante 2016 además de participar en actividades académicas y publicaciones relacionadas con nuestro campo de investigación, los artistas-investigadores se concentran principalmente en el desarrollo de dos gérmenes teatrales: ***itinerarios sensoriales en espacio abierto y actuación/escena a partir del mundo sensorial y poético del ciclista***. Poco más de un año después, se han transformado en construcciones más elaboradas en las que resuenan aquellos elementos y materialidades, aquellas reflexiones y conocimientos generados por el trabajo conjunto del equipo. Hoy reconocidas como ***Calvario, performance sonora*** y ***La Bici***, ambas en proceso, son ***"artefactos escénicos"*** que exponen la especificidad de la investigación en las artes, aquella según la cual la investigación académica deviene práctica artística y la práctica artística investigación académica.

Bibliografía

Bacon, Jane M. y **Midgelow, Vida L.** (2015) "Processo de articulações criativas (PAC)" en *Resumos do 5° Seminário de Pesquisas em Andamento*, PPGAC/USP, São Paulo.

Borgdorff, Henk (2010) "El debate sobre la investigación en las artes" en *Cairon: Revista de Ciencias de la Danza*, N° 13, ISSN 1135-9137.

Fernández, Paula (2016) "Reflexiones sobre la investigación artística universitaria" en *El Peldaño. Cuaderno de Teatrología*, N° 14, Departamento de Teatro, Facultad de Arte, UNCPBA.

García, Silvia S. y Belén, Paola S. (Universidad Nacional de La Plata). "Perspectivas ontológicas, epistemológicas y metodológicas de la investigación artística" en *Paradigmas*, ISSN: 1909-4302, http://publicaciones.unitec.edu.co/ojs/

Gray, Carole y Malins, Julian (2004), *Visualizing Research. A Guide to the Research Process in Art and Design*, ASHGATE, Burlington.

Haseman, Brad (2015) **"**Manifesto pela pesquisa performativa" en *Resumos do 5° Seminário de Pesquisas em Andamento*, PPGAC/USP, São Paulo.

López-Cano, Rubén y San Cristóbal, Ursula (2013) "Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos", Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Barcelona.

Sampaio García, José G. (2011) "El proceso de creación en artes escénicas como investigación: una narrativa en dos actos" en *Tessituras & Criação: Processos de criação em arte, comunicação e ciencia,* ISSB 2236-3912.

Bicisitudes de la investigación a través de la práctica

Paula Fernández

Profesora Asociada. Investigadora Cat. III

Facultad de Arte. UNICEN

paunandez@hotmail.com

Resumen

Este escrito da cuenta de algunos interrogantes referidos a la investigación a través de la práctica escénica que surgieron a partir de las lecturas y la experiencia compartida con los integrantes del proyecto *Artefactos Escénicos* (Facultad de Arte. UNICEN). Se trata puntualmente de una reflexión sobre los inicios de *La Bici*, obra teatral en proceso construida junto a la asistente de dirección Lucia Salas y los actores Juan Christian Roig y Valeria Guasone. En este breve recorrido quedan expuestas algunas de las *Bicisitudes* de mi actual práctica de la dirección; como así también la necesidad de reflexionar sobre la *articulación* entre teoría y práctica; concibiéndola como herramienta de *composición* y *comunicación* que vertebra los procesos de investigación realizados a través de la creación artística.

Los orígenes: La bici

Si pienso en cómo comenzamos el proyecto *Artefacto*s *Escénicos* pienso en el tiempo destinado a leer y buscar materiales para esclarecer una posible definición de la investigación a través de la práctica artística, y en las primeras indagaciones (en distintos formatos) que hicimos sobre Tandil, como temática elegida para generar un curiosear incipiente sobre la ciudad. Pienso en ese "*quedarse por acá, incentivando la apertura de los sentidos, expandiéndonos para el no saber*" (…) Y en ese "*elegir un punto de partida intencional, dando tiempo para ver qué sucede con mi atención*", del que hablan Midgelow y Bacon (2014).

Las primeras prácticas se realizaron de manera individual. Cada investigador generó materiales a partir de su modo particular de ver y relacionarse con la ciudad y, finalmente, elegimos dos bocetos para transformarlos en acontecimientos escénicos: *La bici*, presentado por Christian Roig y *Calvario*, presentado por Gabriela González. En este caso voy a referirme solo al primero, que es el que dirijo actualmente junto a la asistente de dirección Lucía Salas y los actores Juan Christian Roig y Valeria Guasone.
Dicho en pocas palabras el boceto de *La bici* consistió en una improvisación en la que Christian, mientras pedaleaba en su bicicleta fija, nos contaba sobre los recorridos que como ciclista amateur realiza por Tandil; nos mostraba material de un blog sobre bicis (*Sex an the bici*), algunos fragmentos del Tour de France, y nos explicaba cuestiones técnicas de la bici; como por ejemplo el funcionamiento del rodillo que hace que la rueda trasera quede suspendida sin tocar el piso y al pedalear gira despidiendo aire. Como demostración Christian le pidió a Valeria (que oficiaba de público) que se arrodillara en el piso detrás de la rueda trasera y aproximara su cabeza de manera que el aire del rodillo moviera su cabello. Ese fue el comienzo de *La bici*, o al menos uno de ellos.

El otro comienzo

El otro comienzo tuvo que ver con la conformación del elenco (quiénes participaríamos en calidad de qué), pero sobretodo con el modo en que los cuatro integrantes de *La bici* nos embarcamos en el proyecto, esto es: sin hacernos una pregunta puntual, motivados por las ganas de hacer, de ensayar, de crear escena. Motivados por lo que Brad Haseman describe como un "*entusiasmo de la práctica"*. El Investigador australiano, en su *Manifiesto para la Investigación Performativa* explica que:

> Muchos investigadores guiados por la práctica no inician el proyecto de investigación guiados por la consciencia de "un problema". En realidad, ellos son llevados por lo que se puede describir mejor como "un entusiasmo de la práctica": algo que es emocionante, algo que puede no tener reglas, o, de hecho, algo que puede tornarse posible conforme lo permitan nuevas tecnologías o redes (sobre las cuales ellos no pueden tener certezas) Investigadores guiados por la práctica construyen puntos de partida empíricos a partir de los cuales la práctica continúa.

> Ellos tienden a "bucear", comienzan a practicar para ver qué es lo que emerge. (2006: 44)

Iniciar una investigación sin haber formulado una pregunta o problema puede vivirse como un acto de gozosa libertad, pero también como un sentido desamparo. En nuestro caso al no contar con la brújula de la pregunta inicial optamos por dedicar un tiempo considerable a realizar improvisaciones y a indagar sensorialmente el dispositivo presentado por Christian. Mientras trabajábamos en la indagación de posible material escénico mi percepción era que estábamos avanzando a un ritmo muy lento. Sin embargo cuando revisaba los registros fílmicos de los ensayos y mi cuaderno de anotaciones, lo que quedaba en evidencia era que se estaban generando materiales expresivos muy diversos y potencialmente ricos. ¿A qué se debía entonces esa sensación de tiempo demorado? Vuelvo sobre una anotación de mi cuaderno de ensayos:

> Por alguna razón a veces siento que me estoy demorando a propósito, pero no tengo claro el propósito. Recién ahora intuyo que el sentido de la demora puede tener que ver con no querer imponerle al dispositivo mi humor, mi forma de resolver las cosas. O quizás sea que a diferencia de otras veces ahora mi atención está puesta no solo en el proceso sino en el registro del proceso y hay entonces demasiadas evidencias señalando agujeros negros y eso se torna algo angustiante. Tampoco es intolerable. Pero es un cambio en mi manera de dirigir. Todo el tiempo aparecen puntas de trabajo, sentidos, intenciones, estados en lo que hacen C y V y yo trato de no ponerle mucha palabra a eso. A veces me pregunto si a ellos les pasará lo mismo o están más inmersos en el hacer y no se están preguntando ¿de qué va esto? ¿Qué estamos haciendo?

Concebir *La bici* como experiencia de investigación acrecentó el nivel de consciencia sobre el proceso y sobre mi rol de directora y esto me llevó a desarticular modos conocidos de posicionarme y hacer en relación a la dirección. Vista con un poco de distancia de por medio esa desarticulación me resulta grata, pero en general estuvo acompañada por una sensación de vulnerabilidad. Registrar no solo lo que pasa en los ensayos, sino lo que me pasa – mis impresiones, ideas, sentimientos, asociaciones, etc.- se transformó en un ejercicio necesario pero inestable en su continuidad. Y ante cada "agujero negro" aparecía la pregunta acuciante por la **consistencia** de la investigación:

¿qué estoy investigando? ¿En qué medida estamos haciendo de la *La Bici* una experiencia de investigación?

Al mismo tiempo, las indagaciones sin norte en torno al universo bicicletero avanzaban y daban cuenta de una materialidad mucho más despreocupada y fértil.

> *Deriva*. Recurro a Google. Busco "agujeros negros" y leo: (…) *Una estrella que se quedó sin combustible puede producir el tipo de densidad necesaria para crear el agujero en cuestión.* ***Como se dobla bajo su propio peso y explosiona hacia dentro, el espacio-tiempo se curva junto a ella.*** *Así, el campo* gravitatorio se vuelve tan fuerte que **ni *siquiera la luz puede escapar de él***. *Y, como consecuencia, la zona en la que solía estar la estrella se oscurece por completo; se vuelve un agujero negro*[10].

Deduje entonces que quizás estaba incurriendo en un exceso de gravedad y ensimismamiento. Estaba "tomada" por la preocupación de tener que reflexionar sobre la nada misma, ya que recién estábamos empezando a andar.

Para no generar falsas expectativas respecto a la experiencia de investigación, decidí que lo mejor era situarme en relación al proceso haciendo conmigo misma algunos **acuerdos iniciales.**

1. ¿Qué tipo de consistencia le estoy demandando a *La bici* como investigación?

Dado que llevo mucho más tiempo dirigiendo que investigando a través de mi práctica, intuyo que la consistencia que le reclamo a la investigación se vincula con el doble gesto íntimo de *autorizar-me* a hacer de mi experiencia artística una herramienta de

[10] http://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/06/150531

investigación académica y, a su vez, *exigirle* a la práctica la *concre(a)ción* de algunas modificaciones generadas por la misma investigación.

Asumo que la dinámica de retroalimentación entre lo que hacemos en los ensayos y lo que escribimos, leemos, charlamos, discutimos o conceptualizamos solo es sostenible si *creemos* que nuestras prácticas artísticas son mejorables y que la teoría procura informar (poner en forma) algo, algún aspecto, que puede ayudar a modificarlas / modificarnos. En este caso la consistencia de la investigación depende de la capacidad -individual y colectiva- de los integrantes del grupo de *con-creer* y *con- crear*.

Pero es sabido que ni las prácticas ni las modificaciones se producen en abstracto. Por lo que al mismo tiempo que iniciábamos el proceso de *La bici*, no podía dejar de preguntarme por las condiciones de producción en las que se estaba gestando. Condiciones *espaciales* (dónde hacerlo, ya que no disponemos de un espacio de ensayo fijo), *temporales* (cuándo hacerlo: qué cantidad y calidad de tiempo puedo/pueden destinar a esto), *relacionales* (con quienes y para quien/quienes lo hago/hacemos), *materiales* (qué elementos, equipos, tecnología necesitamos para realizar esto), *burocráticas* (qué trámites, pedidos, reservas o autorizaciones demanda ponerse a investigar en el contexto institucional en el que trabajamos) y de *sentido* (desde dónde la propuesta de Christian podría conectar con mi biografía).

Y había también, *al mismo tiempo*, cuestionamientos de otro tipo.

2.

> ¿Es posible narrar, describir, contar una ciudad? ¿Se puede transmitir algo de su fisonomía, su temperamento, sus humores y su cambiante metabolismo? Cada sensación o relato es un fragmento de otro fragmento que se diluye en su misma forma inconclusa. Una forma que se despliega como una mancha de humedad en un paredón graffiteado. Como el humo de la escarcha que se levanta a mitad de la mañana. O como un hilo de agua sucia que se pierde alcantarilla abajo en el silencio de la madrugada. Tandil es un lugar delimitado, censado, diagramado, previsible y misterioso. Hospitalario y escabroso en su naturaleza de pueblo; acomplejado y guapo en su condición de pago chico. Esta ciudad es la gente que la habita. Disfrutándola o padeciéndola. ¿Qué destino, suerte, elección o hecho fortuito lleva a quedarse en este lugar? ¿Es esta ciudad una especie de escenografía móvil? ¿Es mi peor es Las Flores o Rauch? Hablar de esta ciudad, por más chica

que sea, siempre va a ser mucho. No me interesa crear la postal de Tandil con sus costumbrismos y su impronta local (si es que eso existe). Entonces posiblemente haya que pasar por todo eso para poder empezar a hablar de otra cosa. (Cuaderno de ensayos 27/09/2016)

3. Necesitaba también hacerme una idea más precisa de una palabra que empezaba a repetirse mucho en mis lecturas y en las charlas con el grupo: la bendita *articulación*.

-"¿En qué consiste el trabajo del artista/investigador? - En articular teoría y práctica.

-¿De qué se ocupa la investigación a través de la práctica? - De la articulación de procesos creativos".

¿Y qué vendría a ser entonces una articulación?

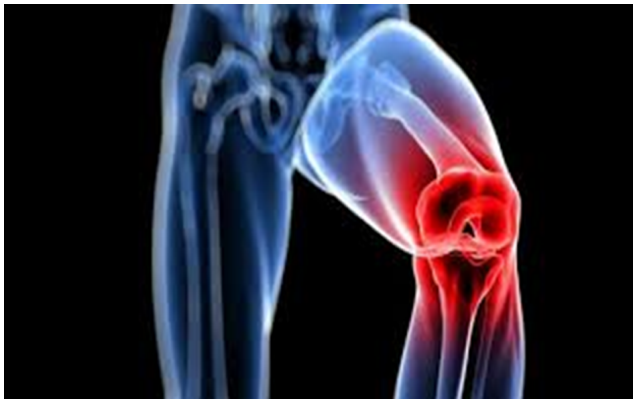
El diccionario dice que "es la unión de dos elementos que hace posible el movimiento de ambas". Y yo me imagino una bisagra. Y aunque agrega: "…es muy empleada en los términos anatómicos para definir la unión entre dos o más huesos, entre un hueso y un tejido óseo o entre un cartílago"; me sigo imaginando una bisagra.

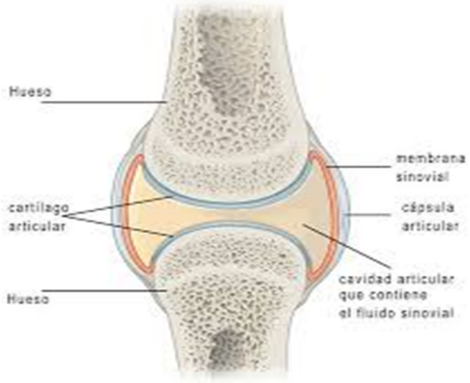
Sin embargo, la bailarina e investigadora Marie Bardet escribe: *Una articulación es un conjunto de huesos, tendones, líquido sinovial, nervios, etc. y un espacio, el espacio articular. Es un conjunto que hace convivir distintos órdenes: materia y vacío, tangible e intangible (...) Entonces, una articulación, una heterogeneidad, un conjunto de distintas cosas al mismo tiempo (2014:44)*

Y la bisagra desaparece.

Según explica Bardet, la única posibilidad que tiene la articulación de ser, es *articulando.* Entonces, más que la unión de las partes, lo que define a la articulación es la variación en acto del espacio articular. Lo distinto *se mueve*, acercando, alejando,

plegando y desplegando, en un espacio que no es ni distancia (ya que se trataría de una luxación) ni identificación (ya que el encastre de las partes impediría el movimiento). Puedo imaginar ahora la tridimensionalidad del espacio articular. Puedo pensar la relación entre teoría y práctica como el movimiento que junta lo distinto, sin que haya asimilación entre las partes ni tampoco divorcio o clausura en su diferenciación.





Vuelvo a los ensayos y me descubro tratando de completar desde la práctica la imagen que tengo del movimiento articular. Articulando, articulando, articulando…

> Por ahí hay una pista en el sistema de circulación y reutilización del aire que el mismo dispositivo *bici + rodillo+ pedaleo* pone a funcionar: C respira y pedalea, cuanto más pedalea más se modifica su respiración. El movimiento de los pedales hace que el rodillo despida aire. V respira este aire y lo recicla haciendo que mueva su pelo. O quizás la clave esté en la misma respiración: respirar no es inhalar, respirar no es exhalar. Respirar es el movimiento continuo de inhalar y exhalar, es decir, es un movimiento articular**.** *Respirando es dos cosas diferentes al mismo tiempo, sin divorcio ni asimilación.*

4. Había encontrado una pista y por obvia o chiquita que fuera la quería seguir. La mirada periférica aplicada a los primeros vagabundeos e indagaciones sin norte, se focalizaba ahora en un indicio concreto de investigación, y esto demandaba un redireccionamiento de la acción. Reorganicé y planifiqué los ensayos en función de indagar el aire de diferentes formas. Por ejemplo:

> Ensayo 16. (…) Improvisación: V. toma aire del rodillo y se mueve. Desplazar el aire. Sumar instrumento de viento: armónica. Sonido que produce con el aire del rodillo. Sonido que produce con la respiración de V. (…) (20/10/16)
> Ensayo 17. (…) Retomar Improvisación de final de Etapa I. "Solo" de aire de V. Improvisa moverse respirando por boca generando sonido con la armónica. (21/10/16)

Y con estas indagaciones empezaron a emerger otro tipo de asociaciones, intuiciones e imágenes. Todas muy inestables y frágiles:

> (…) Me quedé con ganas de preguntarle a V qué la llevó a hacer esa improvisación tan dramática a partir de la respiración. (…) Pienso en V inhalando aire y en C masticando papel de diario ¿?.22/10/2016. Reviso filmación del ensayo 16. En un momento de la improvisación de V con la armónica, C - desde la bici- estira el brazo hacia atrás como si quisiera tocarla. ¿Piedad? ¿Ante el sufrimiento? ¿de V?

Ese gesto es distinto y me conmueve. Funciona como un rastro de olor. Como un perfume extraño y al mismo tiempo conocido que habilita una serie de recuerdos, climas y sensaciones de otra índole. Y sobre todo me instala en otro ritmo. Otro tiempo. Es el tiempo/ritmo de contemplar de reojo aquello que ha sido descubierto pero que no termina de asomar. Me siento alerta y pausada, como si estuviera a punto de atrapar un pájaro.

Me inquieta lo que pasa. ¿Qué es lo que me conmueve? ¿Cómo volver a ese gesto? ¿Cómo recuperarlo?

Y contra todo pronóstico, en los ensayos siguientes no volvemos sobre ese gesto. Continuamos indagando de manera un poco más exhaustiva la respiración:

> Ensayo 21. 1. Acostados en el piso. Respirar. Percibir entrada, recorrido y salida del aire. Solo percibo intentando no modificar. 2. Modificar. ¿Cómo es mover la respiración? / ¿Cómo es ser movido por mi respiración? (¿Qué cambia? ¿Es lo mismo? *¿Lo que cambia es hacia dónde llevo mi* ***atención****?* 3. Globos. Inflar retener soltar globo. ¿Cuánto aire entra? ¿El tamaño del globo es similar al tamaño de mis pulmones? (…) Inhalar retener soltar aire. C infla, retiene y desinfla globo, V se mueve con cada inhalación, retención y exhalación de C. Va generando su propia continuidad de movimientos. Y luego se desplaza por el espacio. Invierten roles C y V (…)
>
> Queda pendiente: indagar **caídas** inhalar, retener, caer: Cómo es caer y que el cuerpo siga trasladándose - no caída libre- caer por ejemplo en una tela que está siendo arrastrada. Indagar **gritar** a partir de la imagen del aire que mueve las cuerdas vocales. (11/11/2016).

5. De esos ensayos hay poco registro escrito del funcionamiento de las indagaciones y hay, en cambio, mucha producción de deriva: frases de libros, nombres de temas musicales, imágenes e ideas para una puesta irrealizable, paseos laberínticos que propone Google por videos, blogs, ensayos, etc. Y citas, como la extraída de un texto sobre la vida y obra de Chéjov que dice: *Los cuentos de Chéjov son un modelo para aquellos escritores a los que no les interesa la trama sino lo que sucede en un suspiro, en un cruce de miradas, en un momento detenido, cuando todo se vuelve evidente y arcano*[11].

Esas palabras me calan hondo, al punto que anoto: "el dispositivo debería ser *evidente y arcano"*. Y suspiro. Ese binomio de palabras tiene el poder de situarme afectivamente en relación a *La bici*. Funciona como un mantra o una canción pegadiza que rápidamente impregna todo lo que venimos construyendo con los actores. Y cuando ensayamos, "evidente y arcano" empieza a hacer de las suyas: resuelve tránsitos de escenas, completa gestos, señala textos reiterativos o inadecuados, propone modificar acciones, exige cambiar registros de actuación, transforma en problema algo que funcionaba, etc.

Estas palabras encontradas "sin querer queriendo" se convierten en un nuevo acuerdo íntimo que de manera concreta e intangible pueblan de sentido lo que hago. Eugenio Barba lo explica mejor cuando dice:

> No es la simple casualidad la que hace emanar significados imprevistos, relaciones no programadas, esos nudos de imágenes que afloran a veces y nos interrogan acerca de lo que no hablamos. Es necesario incrementar las posibilidades, sobre todo las insospechadas, y trabajar con meticulosidad para que se realicen (…) en el trabajo artístico esta casualidad es de tipo particular y deliberada. Un aspecto fundamental de nuestra creatividad consiste en *crear las circunstancias en donde convergen los dos que no parecen destinados a encontrarse*. Parte de mi oficio consistía en *saber congeniar las condiciones que permitieran a las acciones de los actores* ***entrar en relación*** *de manera tal de burlar mi modo rectilíneo de pensar y sentir* (2010: 232)

[11] http://assets.espapdf.com/b/Anton%20Chejov/Sin%20trama%20y%20sin%20final%20(1873)

6. Componer entre las acciones que generan los actores o entre las relaciones que generan los distintos elementos de la escena implica activar un tipo de atención particular**.** El movimiento dinámico de la atención le permite al director/a concebir junto - *al mismo tiempo* - lo tangible y lo intangible, lo concreto y lo potencial; sin que haya asimilación ni divorcio entre las partes.

Marie Bardet sostiene que la *atención* es un movimiento articular. Es, dice, (…) *un despliegue del hacer y del escuchar al mismo tiempo* (2014: 45). Desde esta perspectiva, la conjunción dinámica de hacer-escuchando permite no tanto tomar conciencia sobre algo ya realizado, sino percibirpensando -en un mismo gesto- en términos de direcciones, tendencias y potencialidades. En otras palabras, permite articular lo que está produciéndose *in situ entre* las tendencias que la práctica despliega y sus posibles o potenciales cambios; tanto si se realizan como si no.

De acuerdo con esta autora la atención articular predispone a su vez *una extensión del pensamiento a través del movimiento* a partir de la cual pueden emerger o crearse *conceptos articulares.* Estos conceptos se caracterizan por cuestionar tanto lo que hacemos como los modos en que construimos obras y discursos. Nos afectan y son afectados por nosotros en una re-visión continua de saberes y juicios predeterminados. Mantenemos con ellos una proximidad que no admite ni la identificación plena ni la distancia absoluta, ya que su función no es la de aportar definiciones taxativas sino concebir/componer nociones y criterios para pensar/nombrar la dinámica de circulación propia de los materiales y las relaciones que mueven/componen la investigación que se efectúa a través de la práctica.

7. Vuelvo sobre el gesto del brazo de C intentando tocar a V y me doy cuenta de que mi binomio fantástico no es "evidente y arcano". Mi binomio está compuesto por el gesto que realiza C en respuesta a lo que generó V (es algo que trasciende al gesto en sí y actúa como condensación de un registro de actuación y de escucha entre los actores que me interesa para *La bici*) + "evidente y arcano" (como condensación de las emociones, sensaciones y sentidos que pone a circular en mí ese universo en construcción).

Vuelvo sobre mis agujeros negros y los contemplo con respeto, pero menos angustiada. La inquietud por "la consistencia" de la investigación artística no está resuelta, pero encuentro en el ejercicio de concre(a)ción de *La bici* y de este escrito, algunas pistas y

conceptos concretos/articulares que me permiten comenzar a revisar la relación entre la práctica artística y el pensamiento teórico. Y -*al mismo tiempo*- me sitúan en la estabilidad sinuosa y dinámica de mi actual práctica de la dirección. En ambos casos se trata, me digo, de *atender al cambio a través del cambio*.

Y respiro. Sabiendo que en realidad estoy *respirando,*

r e s p i r a n d o

r e s p i r a n d o

r e s p i r a n d o

Fotografía: Sol Rodriguez

Bibliografía

Bacon, J. M., & Midgelow, V. L. 2014. *Creative Articulation Process* (CAP). Choreographic Practices, 5 (1).

Barba, Eugenio. 2010. *Quemar la casa: Orígenes de un director*. Buenos Aires, Catálogos.

Bardet, Marie. 2014. "Del punto de vista a un acercamiento teórico-práctico: lo articular". En Pensar con la danza. Bogotá, Ministerio de Cultura, Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.

Fernández, Paula: Apuntes del cuaderno de ensayo de "La Bici". Período 2016/2017.

Haseman, Brad. 2015. "Manifesto pela Pesquisa Performativa", en Resumos 5° SPA. USP. Sao Paulo. 2015, Pp. 41- 51 (Mi traducción).

Fotografía: Sol Rodriguez

Calvario: Caer en el cuerpo / encontrar sus palabras. Investigación a través de la creación artística

Gabriela González

Profesora Asociada / investigadora cat III

Facultad de Arte, UNICEN

ggonzalez@arte.unicen.edu.ar

Resumen

El presente trabajo se enmarca en el proyecto de investigación "La investigación como creación y la creación como investigación: Artefactos Escénicos" que tiene sede en la Facultad de Arte de la UNICEN, Tandil. Habiendo avanzado en trabajos anteriores acercamientos a las discusiones teóricas acerca de la investigación a través de la práctica artística desplegadas hasta el momento en diferentes ámbitos universitarios, y habiendo presentado una posible línea metodológica (González 2015), en este trabajo se analiza la aplicación de las "CAPs" *(Creative Articulation Process*) - proceso de registro y explicitación del proceso de pensamiento del artista investigador- creadas por las artistas investigadoras Jane Bacon y Vida Midgelow (UK). La aplicación se hace en el proceso de creación de CALVARIO, una instalación sonora *site specific* creada por la autora junto con el artista y programador Sergio Sansosti.

Las reflexiones que genera una experiencia de investigación a través de la creación podríamos decir que contienen varias capas, diferentes tipos de conocimientos que atienden a diferentes aspectos del mismo fenómeno. Cómo ordenar estas reflexiones para hacer que el proyecto pueda ser conocido cabalmente por otros artistas/ investigadores dependerá probablemente de cada proyecto, pero es una tarea compleja que debe desarrollar el investigador, en lo posible de manera rigurosa.

En este sentido me resulta muy interesante la propuesta del artista - investigador Robin Nelson – académico inglés que trabaja en el área de artes escénicas y que ha sido pionero en la producción teórica sobre este tipo de investigaciones- quien propone un

modelo que triangule entrecruzando, por un lado el conocimiento fenomenológico del artista, por otro la reflexión crítica del artista – investigador sobre su propia práctica y en tercer lugar el conocimiento teórico, generando entre los tres un cuerpo de saberes que da cuenta de un proceso de investigación a través de la práctica artística (Nelson, 2013). No sé si tres facetas bastan, pero es un buen inicio:

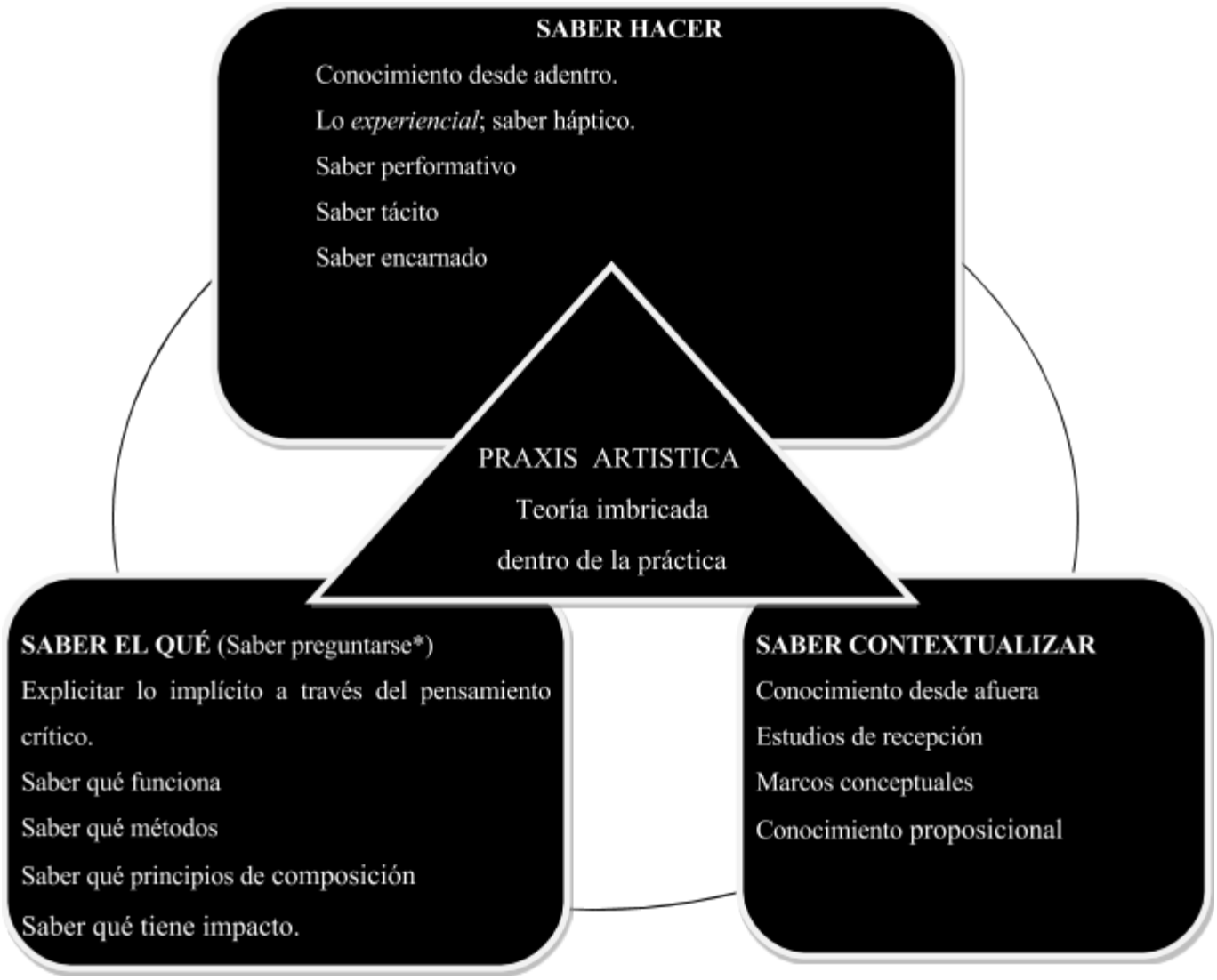


Ilustración 1 Modos de conocer: modelo epistemológico
para la investigación a través de la práctica. (Nelson, 2013, p. 37).
* Agregado por la autora para favorecer la traducción.

La propuesta de Nelson integra el Saber Hacer propio del artista con la reflexión crítica propia del investigador (Saber el Qué) y el Saber Proposicional propio del académico.

No deja de lado modos de conocer tradicionales sino que los integra al saber tácito propio de la práctica artística, colocándolo a éste como un modo más de conocer, con validez comparable a otras formas de generar conocimientos. Su propuesta intenta fortalecer la rigurosidad de las investigaciones artísticas basadas en la práctica, con el fin de correrlas de un lugar de indefinición y auto indulgencia que pueda boicotear procesos valiosos de generación de conocimientos relevantes, no sólo para la comunidad artística sino para la sociedad en general. (2013, p 41).

El desafío más interesante que plantea este modelo es el de la articulación entre estos modos diferentes de saber en el marco de un proyecto de investigación a través de la práctica. ¿Cómo se articula la práctica con el discurso escrito? ¿Cómo se articula la práctica en un texto- ya sea este escrito, visual, corporal? En este sentido Nelson plantea la necesidad de los artistas investigadores de tomar conciencia de lo implícito para así dilucidarlo a ojos extraños: "… detenerse, tomar distancia y pensar lo que estás haciendo. Puesto así suena sencillo, pero en la realidad de la investigación a través de la práctica demanda un proceso riguroso e iterativo." (2013, p 44). Es un desafío interesante pensar qué forma toma en el marco de las diferentes prácticas artísticas ese *detenerse, tomar distancia y pensar.*

DETENERSE, TOMAR DISTANCIA Y PENSAR.

En el fragor de la creación, de la acción, este D E T E N E R S E puede ser difícil, percibirse como un sinsentido que sólo obedece a demandas académicas o externas de la crítica y o promoción. ¿O puede tener algún beneficio para el artista investigador?

Quisiera citar al dramaturgo, actor y director argentino Rafael Spregelburd en una reciente entrevista:

> "Los artistas nos hemos tenido que acostumbrar a elaborar un discurso acerca de lo que hacemos, y ese discurso no es parte del proceso de lo que hacemos. Son cosas distintas. (…) Uno no sabe bien lo que hace porque se mueve siempre en el territorio de la indagación intuitiva de lo que aún no ha hecho. Pero también está un paso atrás, legalizándolo y racionalizándolo con su discurso. A mí me pasa mucho con la docencia. Puedo explicar y enseñar lo que hice el año pasado, pero no lo que estoy haciendo ahora. Cuando siento que existe esa diferencia, me quedo tranquilo, sé que estoy en el mismo camino intuitivo que he estado siempre.

> Lo que uno dice de una pieza cuando está terminada es muy diferente que lo que decía cuando la estaba buscando. En esa instancia se privilegia lo desconocido, lo irracional. Pero después te entrevistan y hay que decir algo. No es que uno no tenga ideas posteriores sobre sus materiales, pero yo no diría que son ideas más razonables que las intuitivas. Son juicios críticos sobre uno mismo. El juicio crítico es analítico, no intuitivo." Spregelburd La Nación http://www.lanacion.com.ar/2024443-rafael-spregelburd-y-los-caprichos-de-autor (21 de mayo 2017)

Spregelburd establece una diferencia entre el hacer o la práctica y el discurso. A la práctica la ata a la intuición, la indagación, lo desconocido, lo irracional. Mientras que al discurso lo encuentra asociado a la racionalización, legalización de lo que uno hace, ideas sobre los materiales, juicio crítico y análisis.

En general estamos de acuerdo con esta división. El discurso corre por carriles diferentes a los de la práctica de la creación artística. Pero quienes nos encontramos en el ámbito académico nos vemos desafiados a encontrar palabras que den cuenta de los procesos que hacen a eso que Spregelburd llama intuición. ¿Por qué? Porque investigar es desear saber más, es descubrir para compartir. Investigar puede ser una práctica solitaria en el momento de su realización pero es en realidad una empresa de un colectivo disperso en el tiempo y en el espacio. La propia investigación se inserta necesariamente en una red de saberes y métodos ya existentes y a la vez invita a ser continuada por otros miembros de esta red. Así es que es necesario que los pasos/ métodos empleados sean lo más transparentes posible, para que futuros investigadores puedan desafiar y/o continuar lo hecho. Dicho esto, en la investigación artística a través de la práctica creativa el momento de la creación suele ser un momento difícil de definir, como bien lo dice Spregelburd y otros artistas e investigadores.

Henk Borgdorff, un artista- investigador en música que ha reflexionado muy lúcidamente acerca de este fenómeno de la investigación artística, no hace tanto la diferenciación entre raciocinio e intuición, si no que diferencia entre tipos de saberes: "los fenómenos de trabajo en el terreno artístico son decididamente cognitivos y racionales, aun cuando no podemos acceder directamente a ellos a través del lenguaje y los conceptos. Parte de la especificidad de la investigación del arte yace, por eso, en la

peculiar manera en que los contenidos no conceptuales y no discursivos están articulados y son comunicados" (Borgdorff, 2010).

Nuevamente en el ojo de la tormenta encontramos al lenguaje, a la posibilidad de expresar en conceptos y discursos aquello que es esencial a la creación pero que se escapa, se manifiesta de otras maneras. Saberes cognitivos y racionales a los cuales no se puede acceder a través del lenguaje dice Borgdorff.

Sin embargo, en esta red de investigadores/ buscadores -"cazadores de espuma"- existen quienes han encontrado maneras que les han sido fructíferas para poner aspectos de sus prácticas en palabras. En nuestras búsquedas dentro de esta red dispersa de investigadores artistas hemos encontrado una propuesta para probar este poner en palabras; es la de Vida Midgelow y Jane Bacon y sus CAPS.

Bacon y Midgelow proponen un modelo para el desarrollo de una praxis que le "de voz" a la práctica. El objetivo de su trabajo es elaborar aquellos saberes tácitos que ocurren en los procesos intuitivos, emergentes y corporales de la creación artística corporal, que por su carácter de "conocimiento líquido" suelen perderse y/o menospreciarse como algo intuitivo (sin validez como método) (Midgelow 2014).

Para Midgelow y Bacon investigar en el marco de la investigación artística no es algo que ocurre antes o en paralelo con la práctica creativa (o algo que se hace para enmarcar el trabajo práctico); investigar, en el caso del artista bailarín, se sitúa en los procesos de bailar y crear. La investigación artística opera dentro y a través del hacer artístico, por esto su propuesta busca generar procesos que posibiliten que el poner en palabras surja de estos procesos investigativos "encarnados".

En este sentido todo el modelo que proponen estas investigadoras se basa en una búsqueda de toma de consciencia de esos procesos y saberes implícitos. Se parte de la idea de que si bien hay mucho que no sabemos ni sabremos y no seremos capaces de poner en palabras (sobre nuestra propia práctica), el intentarlo es lo que permite que emerjan cosas nuevas. El modelo apunta a esas brechas/ espacios/ huecos que genera el intento de saber - a través de la conciencia. Busca identificar esos momentos "antes de saber que se quiere decir" como una forma de acceder a lo intuitivo del hacer creativo. Encontrar las palabras es pasar al lenguaje/ articular en palabras lo sentido corporalmente. Articular hablando, escribiendo o danzando. Así se busca un hablar enraizado en la experiencia corporal del trabajo creativo.

El modelo propuesto por Bacon y Midgelow está pensado como una forma de invitar al artista – investigador a profundizar su capacidad reflexiva durante el proceso de creación artística. Cada faceta invita a detenerse y a hacer consciente lo intuitivo, buscando las palabras correctas para dar cuenta de la lógica que guía la toma de decisiones durante la creación. Este esquema cuenta con seis facetas (caras diferentes de una misma cosa) que se pueden usar progresivamente o individualmente:

> "**Abriéndonos**: generar espacio y tiempo.
> **Situándonos**: (qué es lo que sé hoy acerca de) lo que me trae aquí, dónde estoy hoy.
> **Hurgándonos**: (me pregunto) qué es lo que me interesa.
> **Revisitándonos**: trabajar para renovar aquello que tengo y/o aquello que hago.
> **Anatomizando**: trabajar para expandir/ampliar/probar/clarificar mi práctica.
> **Saliendo**: hacer que mis descubrimientos florezcan y prestar atención (tal vez), como la primera vez, a futuras direcciones/espacios/tiempos que me atraigan."
> (Bacon & Midgelow, 2014)

A partir de la propuesta de explorar la experiencia de vivir en Tandil, y con la aplicación de las CAP, las primeras exploraciones que se hicieron intentaron identificar las conexiones subjetivas y sensoriales con Tandil hoy. Lejos de los conocidos paisajes aparecieron sombras; grafitis, charcos, reflejos, texturas, huecos, sonidos, músicas, charlas… Uno de los sitios que exploré personalmente fue el Calvario por su significancia en mis recorridos cotidianos.

Luego de las primeras exploraciones individuales, vinieron los cruces entre propuestas de los distintos miembros del grupo. En esa instancia me concentré en el sitio Calvario y, al hacerlo, lo sonoro y la experiencia de perderse en el paseo le ganaron a lo visual, lo histórico, lo cultural.

Posteriormente a las primeras exploraciones, ya avanzados los cruces, y avanzadas las lecturas teóricas, decidimos probar la aplicación de las CAP (Midgelow – Bacon) como una manera de repensar el proceso y – especialmente- el pasar a palabras los procesos internos que van guiando la toma de decisiones en un proceso de creación. A partir de la aplicación de las CAPS reiteradas veces, en diferentes momentos, en distintas instancias: sentada pensando y revisando los materiales frente a la computadora. Paseando por Tandil. Paseando por el Calvario. Me quedé prendida de la pregunta respecto de lo que uno hace (como artista), ¿cuál es tu práctica?

CUÁL ES SU PRÁCTICA

No pregunta ¿cuál es su formación?, tampoco ¿qué títulos tiene?; ni ¿cuántos espectáculos ha hecho o trabajos ha escrito?

¿Cuál es la cosa que hace - en el marco de esta creación particular- y también la que hace casi cotidianamente, LA COSA QUE HACE QUE LE HACE; el hacer que constituye su práctica artística. Podría haberlo enunciado simplemente con un DIRIGIR TEATRO; pero en relación con lo que estaba empezando a configurarse en Calvario ésa definición no alcanzaba.

Como artistas/ docentes/ académicos nuestras prácticas se retroalimentan unas a otras sin clausurarse mutuamente.

Tratando de ir profundo a la esencia de mi práctica en Calvario pero también en mi quehacer cotidiano, me apareció como definición "el decir somático". Eso es lo que yo hago como docente de artistas y algo de lo que hago como directora, y atraviesa también mi trabajo como académica (especialmente en mi escritura). Comunicar con la palabra; mejor aún: invitar con imágenes enunciadas verbalmente. Una enunciación somática, que - en mí- muchas veces SE SIENTE COMO poesía.

> *"Preguntándome. Tratando de ponerle palabras a intenciones e intuiciones.*
>
> *La palabra no era mi fuerte cuando empecé con talleres de teatro siendo adolescente. Pero ahí empezó a aparecer.*
>
> *Tampoco fue mi fuerte como alumna universitaria – sí apareció con mayor robustez la palabra escrita, pero fragmentada de la oralidad y muy separada de la experiencia corporal.*
>
> *En el escenario – paradójicamente- fue donde apareció con mayor fuerza esta tendencia a la introspección y a dejar la palabra de lado.*
>
> *La docencia – la universitaria- me obligó a encontrar palabras para describir, nombrar y formalizar esas experiencias sensitivas/ sensoriales/ emocionales que nos atraviesan a quienes nos entrenamos como actores/ artistas de la escena.*
>
> *Y ahí apareció el conflicto entre lo que la palabra – en forma de saber teórico sobre el hacer teatral – decía y lo que la intimidad de la vivencia gritaba.*
>
> *Conflicto motor; conflicto motorizador de*
>
> - *Expresiones artísticas*
> - *Talleres vivenciales corporales*
> - *Formaciones de post-grado*

Me instalé en los estudios corporales – tradicionalmente en conflicto con la palabra- pero siempre buscando esa voz.

Llegué así, atravesada y muy motivada, a la Educación Somática== Cuerpo contado desde dentro.

Apareció un bagaje teórico – esta vez encarnado- muy potente. Enraizante. Pero en inglés. En Inglaterra y en inglés.

Nuevamente volver al castellano me dejó sin palabras: había que traducir no sólo la experiencia vivencial sino también la teoría. (…)

- *Traducir vivencia en palabras*
- *Traducir del inglés al castellano*
- *Traducir arte en saber académico" Cita notas de proceso, Gabriela González.*

¿Es entonces la experiencia somática enunciada en palabras, el cuerpo dicho? Esta definición, como área con límites, con áreas de inclusión y áreas de exclusión, no se me hubiese aclarado de no ser porque la pregunta surge en el proceso de creación particular de Calvario.

Si esta práctica mía "se siente como poesía" sin necesariamente serlo. ¿Será que lo somático se emparenta con la poesía y la poesía se enraiza en lo somático? ¿Cómo se "siente" la poesía? ¿Se trata de eso Calvario? ¿De explorar cómo se siente esa relación entre lo somático y lo poético?

Poesía oral.

Paisaje sonoro.

Somática.

Arte y sentidos.

Así las CAPs me llevaron a la poesía: a asistir a un taller de poesía en 2016, a leer poesía y a escribir poéticamente (no creo que lo que yo escriba pueda ser denominado Poesía).

A partir de ese proceso, hoy Calvario- me atrevo a decir -es una instalación sonora *site specific* que explora el decir poético como material de una obra de arte sonoro. Esculturas sonoras diseminadas por el Calvario, esperando a ser oídas. Todavía pura intuición.

Referencias

Allegue, L., Kershaw, B., & Piccini, A. (2009). *Practice as research in performance and screen.* Londres: Palgrave Macmillan.

Bacon, J. M., & Midgelow, V. L. (2014). Creative Articulation Process (CAP). *Choreographic Practices, 5*(1).

Borgdorff, H. (2010). El debate sobre la investigación en las artes. *CAIRON: revista de ciencias de la danza* (13), págs. 25 - 46.

Dubatti, J. (2014). El artista - investigador, el investigador - artista, el artista y el investigador asociados, el investigador participativo: Filosofía de la praxis teatral. En J. Dubatti, *Filosofía del Teatro III: el teatro de los muertos* (págs. 79 - 122). Buenos Aires: Atuel.

Dubatti, J. (2014). Qué políticas para las ciencias del arte: hacia una cartografía radicante. *AURA Revista de Historia y Teoría del Arte*(2), págs. 3 - 28.

Elkins, J. (2009). *Artists with PhDs.* Washington DC: New Academia Publishing.

González, Gabriela (2015) *La creación escénica como investigación*, en Investigaciones y debates sobre la teatralidad contemporánea: Ponencias del IV Congreso Internacional y VI Nacional de Teatro; compilado por Liliana López; editado por Liliana B. López. - 1a ed. edición multilingüe. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Universidad Nacional de las Artes. Departamento de Artes Dramáticas. Libro digital, PDF Archivo Digital: descarga y online ISBN 978-987-3946-03-5

González, Gabriela (2015 – 2017) Documentos del proceso de creación de CALVARIO. Archivo personal.

Goodman, N. (1990). *Maneras de hacer mundos.* (C. Thiebaut, Trad.) Madrid, España: Visor Distribuciones.

Gray, C. & Malins, J. (2004). *Visualizing research: a guide to the research process in art and design.* Inglaterra y USA: Ashgate Publishing.

Haseman, B. (2006). A manifesto for Performative Research. *International Australia incorporating culture and policy, theme issue "Practice-led research".*(118), págs. 98 - 106.

Kaye, N. (1996). *Art into theatre. Performance interviews and documents.* New York y Londres: Routledge.

Nelson, R. (2013). *Practice as research in the arts. Principles, protocols, pedagogies, resistances.* New York: Palgrave Macmillan.

Pearson, M. (2006). *"In comes I" Performance, memory and landscape.* UK: University of Exeter Press.

Pearson, M (2010). *Site - specific performance.* New York: Palgrave Macmillan.

Pérez Rasilla, E. (2010). La creación escénica como forma de investigación y la investigación como forma de creación. La representación y la disociación como procedimientos de investigación en las artes escénicas. *Telón de fondo. www.telondefondo.org* (12).

Quick, A. (2007). *The Wooster Group, workbook.* New York: Routledge.

Riley, S., & Hunter, L. (2009). *Mapping landscapes for performance as Research.* UK: Palgrave Macmillan.

Calcos. Producción artística e investigación como dos partes de un mismo proceso

Lic. Mariana Rosas

UNA, m.rosas@una.edu.ar

Lic. Agustina Crespo

UNA, agustinacrespo565@hotmail.com

Video de la ponencia:

https://www.youtube.com/watch?v=oiC1j3RfOUk&t=185s

Resumen

El presente trabajo se propone realizar un recorrido descriptivo y analítico sobre el proceso de creación de la obra *Calcos*, una producción performática de carácter experimental e improvisatorio llevada a cabo a partir de preguntas relacionadas a dos ejes: la búsqueda de fusión entre diferentes lenguajes artísticos y la posibilidad de inclusión del espacio físico en el que se realiza la performance en la obra, en este caso el Museo de Calcos Ernesto de la Cárcova. *Calcos*, al ser improvisatoria, es abierta y se construye en cada interpretación. Se estudiarán los ejes sobre los cuales está construida y el caso puntual de performance llevado a cabo hasta el momento, en diciembre de 2016.

Demostración práctica

La presentación del artículo incluirá la proyección de fotos y videos de la producción. Como cierre, se realizará una experiencia práctica y participativa de algunos aspectos de la creación de Calcos: creación sonora colectiva a partir de pautas de improvisación, inclusión del espacio en la obra reconociendo sus posibilidades acústicas. Para esto se

dará al público presente una serie de pautas sobre las que trabajar y finalizado el ejercicio se conversará sobre lo sucedido.

Introducción

Para el desarrollo del trabajo se realizará una descripción de la obra teniendo en cuenta su proceso de construcción: tres encuentros de *work in progress* y una presentación final. Se considerarán los registros audiovisuales, los cuadernos de experiencia y el guión escrito como resultado de los trabajos exploratorios. Las conclusiones darán cuenta de las relaciones que se establecen entre diferentes dimensiones de la obra. Al comienzo del trabajo éstas pueden dividirse o fragmentarse en secciones independientes entre sí, pero conforme avanza el proceso de creación se van fusionando hasta conformar un todo nuevo que excede la suma de las partes y ya no puede ser dividido. Este proceso de construcción y la obra que se produjo serán clasificados como *transdisciplinarios*[12].

Durante todo el proceso que rodea esta producción, las actividades de creación e investigación se entrelazaron de manera continua y fluida, en una constante retroalimentación. Entendemos que todos los artistas que estuvieron involucrados en el proceso (directoras de los ensambles, compositora y performers) se desempeñaron como artistas y como investigadores. La posibilidad de organizar lo sucedido y sintetizarlo en un artículo agrega la dimensión de la comunicación, que actúa como un eslabón más en la cadena de producción y creación.

Descripción del proyecto

Interrogantes iniciales

La gestación de este proyecto tiene su origen a raíz de una convocatoria realizada por el Museo de Calcos Ernesto de la Cárcova, perteneciente a la Universidad Nacional de las Artes, a dos ensambles artísticos de la misma universidad: Grupo de Experimentación

[12] Siguiendo a Nicolescu Basarab y a Edgar Morin, por "transdisciplinario" se entiende aquella producción que debe ser observada como un todo, donde sus partes no pueden ser divididas. El análisis, en lugar de seccionar por fragmentos y dividir al objeto en compartimentos independientes, focaliza en un área en particular. Transcurre en una simultaneidad y la idea de proceso es inherente al concepto. Por este motivo, la metodología debe dar cuenta de lo procesual. El análisis debe contemplar que la división del objeto en observables más pequeños no será posible, teniendo que introducir herramientas que permitan el abordaje analítico del objeto como algo complejo donde todas sus dimensiones operan en simultaneidad.

en Artes del Movimiento (Dpto. de Artes del Movimiento) y Ensamble Vocal Contemporáneo (Dpto. de Artes Musicales). La propuesta tenía como objetivo la utilización del espacio del museo no sólo como una sala de espectáculos, sino la posibilidad de incorporarlo a la propia producción: como el soporte de la obra y como un elemento más que participa en ella. A su vez, ambos ensambles teníamos como interrogante la posibilidad de que los lenguajes sobre los que trabajamos habitualmente (movimiento y sonido) operaran en fusión, mezclándose, y no en subordinación como interactúan comúnmente. La pregunta que nos surgía era si existía la posibilidad de que no se tratara de una producción musical danzada, ni de danza musicalizada, sino algo nuevo que fuera el resultado de la hibridación de ambos lenguajes. Quedaron entonces expuestas dos líneas de trabajo propiamente de investigación, que se podrían resumir de la siguiente manera:

- intervención espacial. Incorporación de características del espacio a la propia esencia de la obra, de manera que hacerla en otro espacio diera como resultado una obra diferente.
- fusión de lenguajes: sonido y movimiento. Búsqueda de generar una producción donde ambos lenguajes se volvieran un tercer lenguaje, diferente a la suma de las partes.

Para poder llevar a cabo el proyecto, teniendo en cuenta los recursos humanos, de tiempo (escasos) y económicos (nulos) con los que contábamos, decidimos dividir el trabajo en tres jornadas de investigación abiertas al público que llamamos *work in progress,* y una última instancia de presentación final de la obra.

En cuanto a la intervención espacial, se siguieron dos ejes: por un lado, la apropiación del museo completo (en sus cuatro salas) como espacio de trabajo, incorporando incluso la noción de recorrido dentro de la obra. Por el otro, se tomó el concepto de "calco" del Museo y se lo incorporó a la obra, buscando la representación de esa idea a través del movimiento y de lo sonoro. En este caso, se tomaron palíndromos como texto, y el recurso del canon.

Para cada uno de los *work in progress* se decidieron consignas sobre las que los intérpretes trabajarían, de manera cada vez más libre en cada uno de ellos. A su vez, se utilizaron tres espacios diferentes del museo en cada uno de los *work in progress*. El

objetivo de estos pasos previos fue explorar las posibilidades de fusión de manera paulatina y acumulativa.

A continuación se realizará una descripción detallada de cada uno de los *work in progress*.

1er encuentro (abril 2016): El disparador para pensar la obra fue el lugar destinado para la misma: el museo de Calcos y Escultura Comparada "Ernesto de la Cárcova".

> *El Museo de Calcos y Escultura Comparada "Ernesto de la Cárcova" fue inaugurado en el año 1928 por recomendación de la Comisión Nacional de Bellas Artes y a instancias del artista Ernesto de la Cárcova, de quien lleva su nombre y que fuera el fundador y primer Director de la Escuela Superior de Bellas Artes y de la Academia Nacional de Bellas Artes. Fue pues, desde un principio un museo que cumple una función «doblemente didáctica»: reunir las obras maestras del arte clásico y que las esculturas sirvan a su vez como modelos para los alumnos de la Escuela Superior de Bellas Artes. Las colecciones de este museo están formadas por copias hechas mediante la técnica del vaciado o de moldes sacados de los propios originales; por lo tanto son exactamente iguales a éstos, hasta en los más mínimos detalles.*[13]

Inspirados en la temática del museo, decidimos ahondar en el concepto de "calco", la "copia", la "imitación". Musicalmente fue muy fácil llegar de esta forma al concepto de canon.[14] En música existen varios modelos de canon: canon estricto, no estricto, canon invertido, canon retrogradado, canon a diferentes alturas, canon doble, triple, canon infinito, entre otros. Dado que el Ensamble Vocal Contemporáneo (en adelante EVC) no tenía experiencia previa en improvisación sonora, se decidió partir de la composición de algunos de estos ejemplos canónicos. A su vez, elegimos darles textos que también tuvieran una relación con los conceptos disparadores de imitación y copia: los palíndromos[15].

A partir de sus significados, y sin perder de vista la idea disparadora de calco/copia/imitación, se eligieron cuatro palíndromos para poner en música:

- Se es o no se es
- Sé verla del revés

[13] http://museodelacarcova.una.edu.ar/contenidos/historia_12930. Recuperado el 21 de abril de 2017.

[14] Procedimiento compositivo de carácter contrapuntístico basado en la imitación entre dos o más voces separadas por un intervalo temporal.

[15] Palabra o expresión que es igual si se lee de izquierda a derecha que de derecha a izquierda.

- Sé verle del revés
- Somos o no somos

- Canon x inversión a dos voces. Entradas a distancia de compás.

Fue así como surgieron los primeros materiales musicales. El objetivo del primer *work in progress* fue entonces ver cómo estos se integrarían con las artes del movimiento y si podía existir un correlato entre la idea de canon musical y la danza.

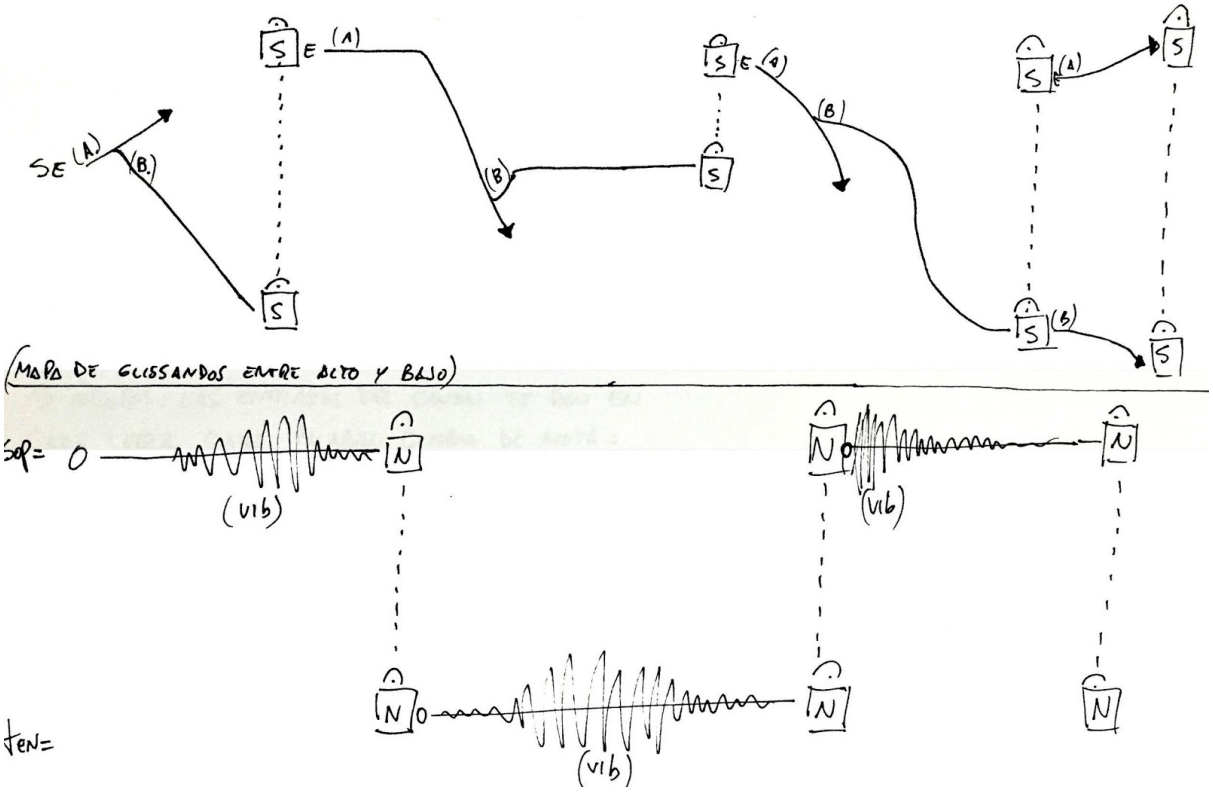
Observación de lo sucedido

El primer encuentro entre el Grupo de Experimentación en Artes del Movimiento (en adelante GEAM) y el EVC fue revelador, pero no porque las cosas hayan salido como queríamos, sino todo lo contrario: el hecho de tener partituras escritas muy pautadas para los cantantes y una disponibilidad de posibilidades casi absoluta desde el punto de vista de los bailarines, que trabajaron con improvisaciones libres, hizo que ambos grupos se mantuvieran herméticos y poco integrados entre ellos. Los cantantes estuvieron todo el encuentro muy pendientes de seguir la pauta escrita. Los bailarines hicieron lo posible por generar material que a ellos les sirviera para seguir adelante en el tiempo. No se generó un diálogo entre las disciplinas y el intercambio que se hizo fue siempre desde la "zona de confort" de cada grupo. Sin embargo, todo el evento sirvió como primer instancia para conocernos, para generar un vínculo más allá del trabajo en común y para repensar el siguiente work in progress.

Link a video: https://youtu.be/jiibs0KkReg

2ndo encuentro (junio): El segundo Work In Progress se planteó de manera muy distinta: desde el punto de vista de la partitura musical, la escritura se flexibilizó mucho. Siguió todo relacionado a la idea de calco/copia/canon/imitación/palíndromos, pero esta vez los cantantes tuvieron pautas más abiertas: se hizo uso de la indeterminación de algunos parámetros musicales, lo que dio a los músicos una libertad mayor para

empezar a relacionarse con el espacio y los bailarines. Se realizó en otra sala del museo, bastante más amplia y con mayor superficie libre que permitió una expansión desde el movimiento y desde lo sonoro, ya que acústicamente se trató de un espacio más reverberante.



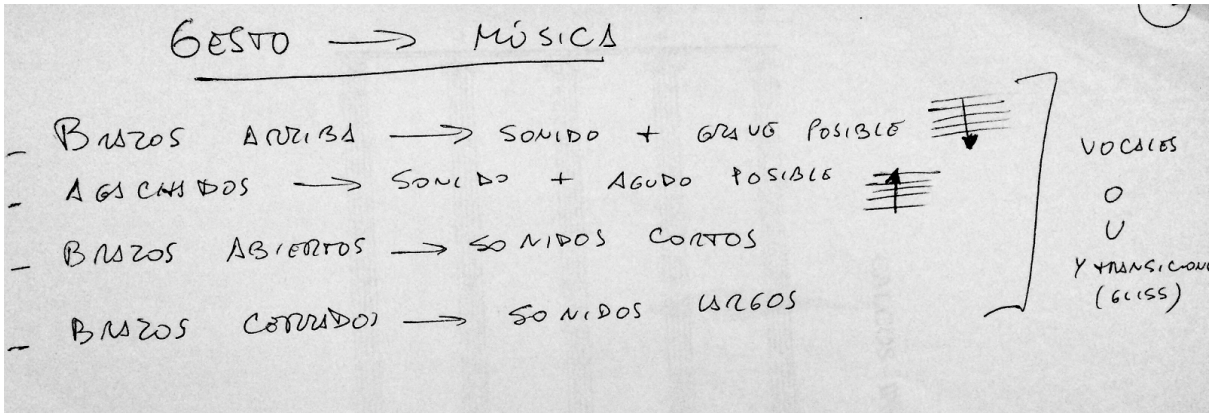
Observación de lo sucedido

Para nuestra sorpresa, a pesar de no haber generado pautas concretas de interacción entre música y movimiento (más allá de haber recalcado la libertad que ambos grupos tenían para explorar los límites de cada uno de ellos), los mismos cantantes y bailarines buscaron por sí mismos la fusión. Fue así como durante el transcurso del segundo encuentro vimos como poco a poco los cantantes fueron incorporándose al movimiento, y los bailarines a la emisión sonora. En la charla final realizada junto con los performers, se resaltaba la "necesidad" que habían sentido de moverse o de emitir sonidos, que no había sido algo impuesto sino una expresión que salía de cada uno de ellos.

Link a vídeo: https://youtu.be/Rum8dF6jEEc

3er encuentro (septiembre): Con el último encuentro dedicado a la exploración, y a partir de lo que había sucedido en el segundo encuentro, decidimos redoblar la apuesta: las pautas musicales se volvieron aún más difusas y escuetas. Se comenzó con una entrada en calor donde ambos grupos trabajaron juntos las mismas consignas, tanto de sonido como de movimiento. A su vez, se dieron pautas específicas a ambos grupos, a partir de las cuales se generaría un diálogo interdisciplinario: estas pautas tenían que ver

con la asociación de parámetros musicales a parámetros de movimiento (dinámica/espacialidad – altura/niveles de movimiento, etc.). También se hizo un énfasis mayor en la cuestión rítmica desde el punto de vista de ambas disciplinas, ya que ésta había quedado un tanto "lavada" en la producción del segundo encuentro.



Observación de lo sucedido

El resultado de este último encuentro fue asombroso: después de un tiempo de comenzado el trabajo se hizo realmente muy difícil diferenciar quién era cantante y quién bailarín, ya que todos usaban su voz y su cuerpo de manera orgánica y en pos de una finalidad que trascendía todo tipo de encasillamientos artísticos/disciplinarios. También se descubrieron cuestiones que no habían sido tomadas en cuenta desde la teoría, tales como la posibilidad de que el sonido se generara como una consecuencia del movimiento (ejemplo: pulsaciones sonoras que derivan del "rebote" de los cuerpos que cantan). A su vez, se planteó la idea de incorporar sonidos meramente corporales, y surgió la preocupación por la disposición espacial del grupo como un todo, más allá de las individualidades. Como cuestión a mejorar para la obra final, se habló de la necesidad de generar silencios, desde el punto de vista sonoro y también desde lo visual que plantea el movimiento. Fue así que el silencio se incorporó como parámetro a tener en cuenta desde un punto de vista compositivo.

Link a video: https://www.youtube.com/watch?v=WHZZj041urg&feature=youtu.be

Obra final (diciembre) La instancia de la escritura de la obra final suponía varios desafíos: había que pautar y dejar en claro el recorrido total de la obra, los materiales y

su evolución en el tiempo para bailarines y cantantes, sin perder o anular la libertad e interacción que habíamos conseguido a lo largo de los tres *work in progress*.

Se volvió a hacer hincapié en el espacio propuesto (el museo La Cárcova) y se pautaron desplazamientos por grupos a lo largo y ancho de todo el edificio. Esto dio a la obra una nueva dimensión: la posibilidad de que muchas cosas sucedan al mismo tiempo. Como consecuencia, a nivel visual se generó una situación en la que el público tenía que decidir qué ver y qué no ver, aceptando el hecho de que la obra es inabarcable en su totalidad. Desde el punto de vista sonoro se incorporó el nivel de planos de resonancia, dada a partir de la espacialidad: según dónde uno se ubica a escuchar, habrá sonidos que se podrán percibir de forma directa, y sonidos que podrán ser audibles sólo mediante resonancias, algunas más lejanas que otras.

En esta última instancia de concierto, el último elemento de toda esta obra integral lo conformaría el público, quien es invitado a participar de forma activa en la obra, desplazándose, copiando movimientos y/o sonidos, o a quedarse en un lugar del museo escuchando y mirando lo que esté a su alcance.

El video completo de esta presentación se editará como parte del primer CD del Ensamble Vocal Contemporáneo durante el año 2017.

Algunas reflexiones

Obra abierta. Diferentes roles dentro de un grupo y del público

La obra Calcos tiene características de Obra Abierta, siguiendo los conceptos expuestos por Umberto Eco en su libro homónimo. La música del siglo XX, especialmente a partir del trabajo de John Cage, incorpora la posibilidad de obras indeterminadas. Esto se logra por ejemplo mediante la incorporación de símbolos musicales no convencionales,

incluso instrucciones verbales que indican posibilidades de acciones a seguir. Estas obras (Aria de John Cage, Score without parts de John Cage, Secuencias de Berio - especialmente la de flauta o la de voz - Aventuras y Nuevas Aventuras de Ligeti, Klavierstück XI de Stockhausen, Tercera sonata para piano de Boulez, Last Pieces de Morton Feldman, Kagel Transición II, entre otras) dan al intérprete la libertad de crear la obra de acuerdo a las situaciones de performance en las que se encuentra, adecuándola por ejemplo a las características acústicas del espacio. A su vez, permiten que el espectador complete la obra, ya que al incorporar la noción espacial, la obra será una obra diferente según el espacio en el que se encuentre el espectador, y esta condición es esencial a la obra misma.

En *Calcos* hay varios niveles que funcionan en simultáneo. Por un lado, las directoras de los ensambles y la compositora, que practican la observación no participante, proponen consignas y comentan entre ellas los resultados para elaborar las nuevas consignas. Por otro, dentro del grupo de cantantes hay tres subgrupos, cada uno tiene un director, que toma ciertas decisiones, y un "contador", que controla con un cronómetro ciertas secciones de la obra.

Diferencias entre lo propuesto y lo que sucedía, cuando la realidad nos sorprende

El hecho de plantear los ensayos de la obra como obras en sí mismos, ya que eran abiertos al público, generó la posibilidad de concebir la exploración como un hecho artístico, y no como un paso previo a lo que llamamos "obra". Esto legitimó el proceso y le dio más jerarquía de la que tiene habitualmente, colaborando también a que cada uno de los performers se involucrara desde otro tipo de responsabilidad. Esta dinámica de trabajo fue importante para el establecimiento de cada una de las personas involucradas como creadores/investigadores. En particular, del proceso de creación sobresale el notar las diferencias entre lo que se esperaba al dar una consigna y lo que luego sucedía. Este diálogo nos ayudó a pensar en lo indeterminado, en la posibilidad de tomar todo lo que viene y reaccionar a eso, sin valorizar ni categorizar entre bueno/malo, ser capaces de apropiarse de la realidad para resignificarla.

Posibilidad del creador de investigar su propia obra

El proceso de creación de *Calcos* y la escritura del presente artículo nos hicieron reflexionar sobre la posibilidad de un creador de investigar su propia obra, un hecho que causa (o al menos nos ha causado) controversias no menores. Nosotras entendemos que

la investigación sobre la propia obra requiere una renuncia a la pretendida objetividad. Aceptar que uno no es ajeno al objeto de estudio y comprender que lo observado será siempre un punto de vista. Sin embargo, en ese proceso de reflexión encontramos que la obra misma se enriquece, se complejiza, se profundiza. Como artistas sentimos que nuestro rol incluye la necesidad de decir algo, de generar interrogantes, de habilitar nuevas lecturas, y la investigación sobre la propia obra ha sido una herramienta fundamental para este hecho.

Medios/dispositivos para comunicar la experiencia

Una característica que hemos encontrado que difiere entre la práctica artística y la investigación académica es la rigurosidad con la que se conserva la información. Gracias al presente trabajo nos sumergimos en un proceso de reconstrucción de lo acontecido el año pasado de una manera más sistemática y ordenada. En el proceso mismo de reconstrucción meses después de realizada la experiencia encontramos nuevos interrogantes, o eventos que habíamos pasado por alto. Desde la perspectiva de la práctica artística, esto resulta un gran enriquecimiento, ya que al volver a llevar a cabo la obra podremos tomar en consideración estos nuevos "descubrimientos". En este sentido, quisiéramos remarcar el valor de realizar una investigación en torno a una obra para el crecimiento de la propia obra, que adquiere nuevas dimensiones. Como artistas consideramos que la posibilidad de investigar a través de la obra enriquece a la obra, a sus intérpretes y genera una fuente de conocimiento constante.

En nuestro caso, las tareas de artistas e investigadoras se fueron retroalimentando, dialogando, entrecruzando, fusionando.

Conclusiones

Calcos fue un proceso sumamente gratificante y enriquecedor para todos los que participamos en él. Creemos que esto se dio porque no fue algo impuesto, sino que fue dándose a lo largo de los encuentros, a lo largo del tiempo. Quisiéramos resaltar que la fusión entre los lenguajes se dio de manera paulatina, aproximándonos de a poco hacia la complejidad. Teníamos sin embargo un proyecto, una idea, que precedió a los encuentros y que funcionó como tablero de decisión sobre el cual operamos.

Al buscar que las acciones de creación, producción e investigación confluyan en un mismo acto, observamos que las preguntas de investigación dan pie rápidamente a

procesos creativos. De alguna manera, podría decirse que el acto creativo siempre está respondiendo a preguntas de investigación. El artista sería un investigador que "pone en escena" sus resultados. Sin embargo, al buscar volcar los resultados de esos procesos en un producto de investigación académica nos encontramos con más trabas. Observando el modo de analizar música tradicional, encontramos que el análisis responde a un esquema horizontal secuencial y causal. La música deviene en el tiempo horizontalmente, igual que el lenguaje. Esta concordancia permite una serie de razonamientos lógicos, donde se infiere que "porque A y B, entonces C". Esta lógica causal tiene un peligro, y es que uno infiera relaciones de consecuencia que en realidad no son tales: "que A y B sucedan primero y C después no significa que C sea una consecuencia de A y B, sino tan sólo que, en este caso particular, sucede después".

Los métodos de los que disponemos para analizar y transmitir los resultados de esos análisis también responden a esa lógica causal. Analizar *Calcos* nos hizo preguntarnos si esa lógica no estará en realidad modelando y condicionando nuestro modo de pensamiento, que se fuerza en ser lineal y secuencial. Recordamos la cita de Borges en *El Aleph* (1949): "Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es".

A raíz de esto, buscamos opciones de comunicación que no estuvieran atadas a la lógica horizontal. Si la obra tiene una multiplicidad de dimensiones que confluyen en cada instante, entonces es necesario que el análisis sea multidimensional. En lugar de un *Powerpoint*, tomaremos la idea del formato *Prezzi.* Esta herramienta permite hacer focalizaciones locales, como un zoom sobre un aspecto particular, pero siempre observado desde su contexto global. Esta herramienta nos permite analizar sin compartimentar o dividir, sino concentrarnos en diferentes aspectos.

Otra característica de *Calcos* es que involucra al público. Se le explican a los espectadores las mismas instrucciones que tienen los performers y se los invita a participar, interactuando, moviéndose, siguiendo a alguien en particular. Cada espectador crea su propia obra, y el museo es un espacio diferente para cada persona. El sonido que resuena transforma el espacio, que vibra y se mueve junto con los performers. El público está sintiendo los resultados de la investigación, y los performers también. Los resultados no son palabras sino sensaciones. Hacer la obra es fácil, es evidente para todos los que están presentes, lo complejo es tratar de explicarlo. Los

resultados, como la obra, son experienciales. Quizás el problema no sea el objeto, cuya materialidad es adjudicada por el investigador que decide observarlo, sino el molde en el cual tratamos de hacer que las investigaciones encajen.

Experiencia de teatro laboratorio - UNICEN

Lic. Anabel Edith Paoletta

Facultad de Arte/ UNICEN/ Docente- investigador

apaoletta@arte.unicen.edu.ar

Video de la ponencia: https://www.youtube.com/watch?v=BQpvGA5sF8s

Resumen

El Laboratorio teatral es un espacio de investigación colaborativo y horizontal, donde se reunieron con un mismo objetivo artistas y técnicos para desarrollar una actividad artística que permitió la confluencia de distintas disciplinas y medios tecnológicos, con el propósito de generar propuestas innovadoras que trasgredieran los parámetros establecidos por el teatro dramático y estudiar las técnicas de actuación que se emplearon durante los distintos momentos del proceso de creación escénica.

> *No es posible crear un método y permanecer apartados del acto de creación* (Grotowski; 1070: 91)

El Laboratorio teatral es un espacio de investigación orientado a innovar las prácticas escénicas que se dan en el mismo espacio estudiado, desde donde se propone a los participantes: actores, bailarines, músicos, vestuarista, artista plástico y realizadores audiovisuales, producir los propios materiales en base al contacto y conocimiento cercano que mantienen con el proceso creativo de una performance.

A través de esta articulación se esperó que los actores involucrados, trabajando en conjunto, aportando sus diferentes perspectivas, formación, experiencias y accionando en contacto cercano con el desarrollo del espectáculo, pudieran generar propuestas innovadoras que trasgredieran los parámetros establecidos por el teatro dramático.

La experiencia de laboratorio se desarrolló en la Sala INCAA UNICEN, con la colaboración del Equipo Técnico de la Facultad de Arte UNCPBA, de la Sala INCAA UNICEN y actores de la Facultad de Arte UNCPBA.

El objetivo residió en indagar las características del trabajo del actor en la realidad virtual y el proceso de configuración del cuerpo poético en dicha realidad virtual, estudiando la mixtura de algunas técnicas de actuación tradicional.

Se emplearon métodos como el de las acciones físicas, de la Biomecánica, del actor santo y el concepto de performatividad que han sido adoptados en la Argentina desde mediados del siglo XX y son estudiadas en el marco del teatro universitario de la Facultad de Arte UNCPBA.

Demostración práctica

Se incluye el video registro de los ensayos en el laboratorio teatral.

Ponencia

Descripción de la experiencia laboratorio:

En esta experiencia Laboratorio se toma como fundamento para la creación artística todo ejercicio que surja del movimiento del cuerpo del actor en escena, su movimiento engendra los diseños de las distintas disciplinas que componen el espectáculo.

El punto de partida e inspiración es generado por la reelaboración de un texto literario *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia, una novela editada en el año 1992 en Argentina, que narra la historia de Buenos Aires a través de la superposición de tres historias no cronológicas. Una de las microhistorias trata sobre la investigación de Junior, un periodista que sigue las pistas de llamadas telefónicas para descubrir a la Máquina de narrar.

La segunda microhistoria cuenta la relación de Macedonio Fernández y su mujer Elena, quien enferma y muere. Y la tercera es la Máquina de narrar, que cuenta sus propias historias mezcladas con versiones de la historia oficial.

En la presente propuesta se reelabora el objeto protagónico pensando a la máquina que re presenta el poder de los medios de comunicación, personificando la resistencia que constituye la conciencia colectiva, la voz de los que no tienen acceso a los grandes

medios. Piglia ubica la obra en un museo por ser una institución del Estado, en esta experiencia la máquina estará en los talleres de una imprenta, oculta en un subsuelo.

La máquina de narrar fue llamada Mujer-máquina, que en el intento de recuperar la memoria colectiva expresa la intención de las grandes corporaciones, que manipulan la información por medio del entretenimiento y los distintos recursos tecnológicos.

Su existencia de carácter virtual es la que realmente puede ver la realidad tal cual es, entendida en su total complejidad.

Como referencia se toman los temas centrales de la novela *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia, tales como la Máquina de narrar, presente de manera virtual. El amor entre Macedonio y Elena, a través de la escena de danza. Y el periodista que busca insistentemente la máquina de narrar, interpretado por tres actores.

A estos temas se sumaron las modificaciones que podían surgir de las improvisaciones de los actores en la construcción escénica de cada ensayo, producto de su capital cultural y la postura crítica hacia las problemáticas que afectan a la región centro sur de la Provincia de Buenos Aires, en relación al tema del desarrollo científico y la bioética.

Entonces se propuso trabajar con el tópico de la bioética a través de la idea de Mujer máquina como referencia a los *autómatas* y las experimentaciones científicas con prótesis humanas que constituyen cyborgs, se postulan distintos problemas bioéticos relacionados con las investigaciones sobre seres humanos, prótesis robóticas y enfermedades producidas por el uso de agroquímicos.

Síntesis argumental:

La Muestra Laboratorio: Obra Cyborg transmite la búsqueda desesperada de Pía por encontrar una prótesis mecánica que le garantice la perpetuidad. Ella es una periodista que padece una enfermedad desconocida, causada por los abusos que la ambición económica provoca en Argentina y particularmente en la región centro sur de la Provincia de Buenos Aires, sobre la manipulación genética de los vegetales y animales en pos de garantizar una cuantiosa producción, a expensas de perjudicar y experimentar con la salud de las poblaciones en el corto y largo plazo.

Desarrollo de ensayos en el laboratorio teatral:

Se expone una selección sobre algunos ensayos relevantes para la experiencia de laboratorio teatral, que además guardan relación con la elaboración y comprobación de hipótesis:

El primer ensayo donde se utilizó la tecnología incorporada a la escena.
Escena cinco[16], específicamente la parte de la danza.

Hipótesis de trabajo:
La proyección de la realidad aumentada en la escena teatral provoca el distanciamiento del actor.
Procedimientos:
El video se compone con dos líneas azuladas que grafican los movimientos de los actores, previamente animadas de manera paralela, las mismas presentaron variaciones en cuanto a la posición en el plano y al recorrido pero no en su fisonomía.
Aunque fueron acompañadas por tres fondos negros con gráficos abstractos y diferentes en cada caso: El primero con líneas verticales en colores morado y azul. El segundo sumó a estas líneas verticales una forma orgánica muy grande en el centro de la imagen, por lo cual se considera que llamaba demasiado la atención del espectador. Por último cuando los actores abren la escena y avanzan hacia el proscenio derecho la imagen del fondo genera la sensación de profundidad con una cuadrícula en la parte inferior que reproduce el sistema de perspectiva lineal.
Cabe aclarar que con los bailarines-actores se trabaja partiendo de la técnica de la biomecánica para luego naturalizar los movimientos y llegar a transitar la emoción. La labor durante toda la obra tiene la premisa de hacer que la escena surja a partir del movimiento, la voz y la emoción del actor.
La parte coreográfica se crea a capela, con la conexión de la mirada y la motivación de su ritmo interno, inspirados en el trabajo Latido-sentido de Errendasoro (2012) analizado en el capítulo II.

[16] Fragmento *disponible en https://sites.google.com/site/elactorenlarealidadvirtual/*

Cuando se completa la coreografía con variedad de ritmo y cadencia, el equipo técnico formado por graduados de la Facultad de Arte crea una video animación para que se proyecte a escala en una pantalla gigante ubicada en el foro de la escena, con el fin de que las imágenes funcionen como la proyección o continuidad de los movimientos humanos en el plano virtual.

Esta primera experiencia fue muy productiva, ya que los actores se sintieron cómodos y en armonía con el movimiento de las líneas que se habían diseñado desde el aspecto audiovisual, al menos los primeros treinta segundos porque estaban bien sincronizados, el resto del tiempo bailado no pudieron dar una opinión al respecto porque manifestaron la necesidad de estar pendientes de la mirada del otro actor-bailarín.

Esta última observación sobre la conexión de miradas fue causada por la ausencia de sonorización de la danza. Debido a que aún no se había incorporado la creación con bandoneón que compuesta a partir de los movimientos y gestos corporales.

En **el segundo ensayo** se intenta llegar a una experiencia más completa y concreta, porque fue tomado como primer ensamble y experimentación entre la actuación y la proyección de imagen audiovisual.

Como primera medida se trabaja en la unión de imagen audiovisual como parte de la trama de la acción y las escenas ya trabajadas en un nivel primario: tres, cuatro[17], segunda parte de la cinco, seis y siete.

Hipótesis de trabajo:

La producción audiovisual captura una temporalidad que necesita ser considerada como guía del actor.

Procedimientos:

Además de las especificidades técnicas que se necesitan ajustar en cuanto a la resolución de imagen, puede decirse que este ensayo es iniciático:

A las actrices les resulta sorpresivo ver a una de ellas en la pantalla gigante con un tamaño a escala en escenas pre filmadas. Las paraliza y les causa asombro ver la captura de la imagen de su cuerpo en un tiempo inmediatamente anterior, vale decir que las distancia. Luego, en el monólogo, la actriz acciona con mayor naturalidad y comodidad

[17] Fragmento *disponible en https://sites.google.com/site/elactorenlarealidadvirtual/*

porque manifiestan que el hecho de verse las acerca más a ellas mismas, como *verse al espejo antes de salir*, con autenticidad y naturalidad, sin personaje.

En la siguiente escena ocurre una situación similar porque si bien una de las actrices estaba presente en el escenario, la proyección audiovisual anticipaba la entrada a escena del partener. La actriz en escena ignora por completo la proyección, se abstrae y permanece en el nivel de la escena teatral sin ser permeada por esta imagen en movimiento, por lo tanto no hubo interacción y la imagen pasó al plano del decorado.

En esta cuestión particular se trabaja a partir de los supuestos de Grotowski considerando a la imagen audiovisual como un compañero de escena.

La imagen es la materialización de la intervención del técnico en escena. Puede decirse entonces que es un diálogo con su compañero *técnico*:

> *En el escenario siempre detectamos una falta de armonía porque los actores no escuchan a sus compañeros. El problema no es escuchar y preguntarse lo que significa la entonación, sino escuchar y responder. (Grotowsky; 1970: 187)*

Para esta escena la propuesta consiste en que las actrices reaccionen y accionen con un compendio de imágenes fijas, compuesto por fotografías que denuncian situaciones reales sobre el abuso con la experimentación genética en distintos espacios geográficos y momentos históricos del País, previamente animadas con un software de imagen por un técnico audiovisual.

El momento de la mujer-máquina y su creación corresponde a la segunda parte de la escena cinco, la cual fue creada al unísono y con plena conciencia de la animación de la imagen proyectada. Cabe destacar que es un momento interdisciplinario que se desarrolla a partir del imaginario mujer-maquina. Se comienza a trabajar con la actriz con la idea del pasaje hacia lo *autómata* y a partir de entonces uno de los actores-dibujante diseña varias imágenes de máquinas posibles, hasta concretizar junto al equipo técnico la imagen de la máquina final.

Esta escena se funda desde un principio como interdisciplinaria y multimedial porque accionaron conjuntamente una actriz- bailarina con la imagen proyectada, con un músico que interpreta los movimientos de la actriz mediante la musicalidad de un bandoneón y con la acción del actor que oficia de científico.

Toda la creación de la escena tiene como raíz el movimiento y expresión del cuerpo de la actriz, tanto para el segundo actor como para el resto de los artistas que accionan desde sus respectivas disciplinas. Pero no existe una interacción a posteriori, sino que se presenta la propuesta de trabajo de manera inversa:

No son los actores que accionan y reaccionan en diálogo con la proyección de la imagen digital, sino que ella es creada a partir de la acción del cuerpo del actor y por lo tanto reacciona modificando la imagen y su animación a proyectar.

Mientras que a partir de la proyección de la máquina con su animación, las actrices pueden crear la escena nueve[18], en la cual la bailarina que representa la mujer dentro de la máquina permanece en pose en el escenario y sobre ella se proyecta la imagen de la máquina en plena animación.

Cuando entra a escena la segunda actriz, reacciona ante la imagen de la mujer dentro de la máquina virtual y acciona sobre la corporeidad de la bailarina, la interpela con la mirada, desde la acción, mediante el contacto físico a lo cual recibe como respuesta la mirada ciega, vacía de la *autómata* que paradójicamente trata de expresarse mediante movimientos cortos y mecánicos.

Ambas actrices manifestaron haberse conmovido, una accionando con espontaneidad sobre la máquina, la otra trabajando desde la fragmentación de la movilidad e inexpresión facial. La primera, incluso interactúa con la proyección de la animación de la máquina, intenta alcanzarla, pero aunque lucha para establecer contacto reconoce que está en el plano de la virtualidad y por lo tanto lo que observa es solo una materialización bidimensional inalterable.

Este momento es uno de los de mayor relevancia para la experiencia porque se establece una relación de interacción dramática entre las dos actrices que trabajaban desde técnicas diferentes, una desde la performatividad y la otra, desde la biomecánica.

El **cuarto ensayo** referido únicamente al ensamble definitivo de la escena cinco, el momento de la danza con la modificación del primer video y la incorporación del sonido, con la improvisación de la melodía del bandoneón.

[18] Fragmento disponible en *https://sites.google.com/site/elactorenlarealidadvirtual*

Hipótesis de trabajo:

La producción audiovisual captura una temporalidad que necesita ser considerada como guía del actor.

Procedimientos:

La segunda etapa del ensamble de la escena cinco donde se trabaja en la creación del video, las líneas en movimiento acompañan el desplazamiento de los bailarines en la escena, el video se modifica y se completa generando un nexo paulatino hacia la próxima figura a proyectarse, que corresponde al momento de la creación de la máquina. De manera que que la proyección de la imagen digital completa el discurso poético de la escena teatral.

Luego de la primera prueba, es necesario que los actores accionen viendo el video para recuperar las variaciones de ritmo en las secuencias de movimiento de la danza, al mismo tiempo el bandoneonista improviso ritmos de vals y tango siguiendo la situación dramática.

De manera que en el próximo ensayo los bailarines se guían por la melodía del bandoneón que a su vez fue creada a partir de la conjunción del video y la acción de los actores, como el rizoma que surge de la acción del actor en la escena.

Además se trabaja con el monólogo del científico la cuestión performativa, es decir de permanente renovación a partir de la acción espontánea, para ello el actor necesita modificar la concepción de actuación tradicional al romper con las estructuras tanto de desplazamiento escénico como de interpretación de un texto.

En primera instancia se logra improvisar y luego incorporar con alguna dificultad el libre desplazamiento y la variación sobre el accionar físico en la escena.

Como recurso para conseguir la espontaneidad sin recurrir a las estructuras conocidas se abandonan también las prácticas preparatorias para ingresar a la escena. Vale decir que si antiguamente necesitaba un estado mental de concentración para recuperar la memorización de parlamentos y preparar el cuerpo modificando su postura al interpretar un personaje. En este tipo de acción performativa se requiere de un estado mental diferente donde se evita volver al estado de concentración anterior que se aferra a estructuras de acción y diálogo, para lo cual se trabaja desde el ejercicio de la *caminata activa* haciendo consciente la intención de liberarse de cualquier estado conocido que

se aferre a una estructura, porque lo que se pretende es generar cambios constantes en el pensamiento del actor que permitan emerger la acción- reacción espontánea.

Así es que el actor comienza con su monólogo logrando accionar de manera performativa el primer minuto hasta que produce una pausa y comienza a interpretar. Es evidente la diferencia entre las técnicas porque luego de la pausa, cuando se supone que internamente vuelve a la estructura conocida y modifica su expresión física y verbal.

En un momento posterior se intenta probar con la distracción del actor a través de la disociación, se mantiene el pensamiento ocupado en la verbalización de una situación cotidiana y sorpresivamente se le indica que accione en la situación de la escena. El procedimiento es en parte exitoso porque funciona durante varios minutos y se puede accionar desarrollando la situación, pero no lo puede mantener hasta el final de la escena.

En ese momento el actor vuelve a producir la pausa y manifiesta la dificultad para volver a recordar momentos del texto en el que se inspira.

Entonces se observa la generación de un estado mental diferente que lo aleja de los estados que comprometen la memoria emotiva o la postura física, sino que le otorga la libertad de ser espontáneo y coherente, pero con plena conciencia de sus actos.

Hasta este momento se logró la espontaneidad pero es propicio profundizar en el estado mental generado para conseguir la plena conciencia. Es mediante la auto escucha en la escena que le brinda la posibilidad de finalizar la acción cerrando coherentemente el discurso, a pesar de la modificación del enunciado porque mantiene estrecha relación con la situación dramática de la escena.

Conclusiones de la practica laboratorio

A modo de síntesis se puede decir que la metodología que se esboza para abordar el trabajo performativo del actor en la tecnoescena consta de dos momentos:

1- Trabajar desde las estructuras conocidas por los actores profesionales abarcando el trabajo de la creación colectiva desde la dramaturgia del actor, donde el teatrista crea la escena generando un texto dramático, que en este caso nunca se concreta. Sino que se construye la trama de manera conjunta entre actores y

técnicos, se especifican las situaciones de cada escena y se improvisa a partir de ellas.

2- Romper las estructuras creadas mediante el trabajo con estados mentales para lograr la improvisación performativa a través de:

2.1- La improvisación, generando espontaneidad en los parlamentos que surgen relacionados con la situación de la escena.

2.2- La disociación de pensamientos para que la mente no permanezca en un estado mental, sino que se generen cambios que permitan la reacción espontánea.

2.3- La plena conciencia en la acción improvisada, con el propósito de dominar la acción- reacción espontánea sin recurrir a estructuras anteriores. Teniendo el pleno dominio del cuerpo poético actual y del avatar (la imagen virtual del actor en escena).

Bibliografía

Dubatti, Jorge (1999) Teatro laberinto. Atuel. Buenos Aires

Grotowski, Jerzy (1970) Hacia un teatro pobre. Siglo XXI. México

Meyerhold, Vsevelod (1971) Teoría Teatral. Editorial Fundamentos. Guadalajara.

Piglia, Ricardo (1997) La ciudad ausente. Seix Barral. Biblioteca Breve. Buenos Aires

Sánchez-Prado, Ignacio (2012) Reapropiar la ciudad ausente: consideraciones sobre la "máquina de narrar". En Intermitencias americanistas. Universidad nacional Autónoma de México. México

Schechner, Richard (2000) Performance. Teorías y prácticas interculturales. Libros del Rojas. Buenos Aires.

Stanislavski, Constantin (1953) Un actor se prepara. Editorial Constancia S.A. México.

Kozak, Claudia. (2012) Tecnopoéticas Argentinas. Archivo blando de arte y tecnología. Ed. Caja Negra Editora. ISBN: 978-987-1622-16-0.

In between: El artista investigador entre presencia y representación

Denise Cobello

UNA – Sorbonne
denise.cobello@gmail.com

Carla Pessolano

UNA – CONICET
carlapessolano@hotmail.com

Resumen

La función espectacular del cuerpo en escena que trabaja entre presencia y representación contiene un fenómeno fundante, el de la autorreflexión. Cuando se pasa del orden de la presencia al orden de la representación hay un estado liminal, un entremedio, una especie de fundido que se sostiene en la fina línea provista por la teatralidad que sostiene a la situación escénica. A partir de esto nos surge una serie de preguntas: ¿es posible analizar y distinguir distintas dimensiones de la experiencia escénica desde la práctica? ¿es posible generar nuevas conceptualizaciones para analizar los procesos creativos sistematizando las prácticas? ¿es posible producir categorías para estudiar la presencia fenoménica del actor y la representación de sí mismo?

Demostración práctica

> Il n'y a qu'une manière de 'sauver' l'expression, c'est de revenir à ce qui en constitue la matrice, c'est à dire à sa structure binaire originelle pour vérifier de quel ordre

> est-ce rejet (« ex ») et comment peut être fondée la croyance en une intériorité d'un Sujet.[19]1
>
> Michel Bernard

Partimos de la idea de que el artista se constituye en tanto intelectual específico, razón por la cual es el principal capacitado para reflexionar acerca de sus procesos creativos. El artista escénico, en particular, durante el abordaje de un material escénico cuenta con herramientas singulares que conforman su propia poética de proceso. A su vez, esta poética propia y subjetiva se ve atravesada por su pertenencia dentro del campo teatral, dentro de procesos colectivos y dentro de la coyuntura específica en que se pone en acto ese proyecto escénico particular.

La función espectacular del cuerpo en escena que trabaja entre presencia y representación contiene un fenómeno fundante, el de la autorreflexión. Cuando se pasa del orden de la presencia al orden de la representación hay un estado liminal, un entremedio, una especie de fundido que se sostiene en la fina línea provista por la teatralidad que sostiene a la situación escénica. A partir de esto nos surge una serie de preguntas: ¿es posible analizar y distinguir distintas dimensiones de la experiencia escénica desde la práctica? ¿es posible generar nuevas conceptualizaciones para analizar los procesos creativos sistematizando las prácticas? ¿es posible producir categorías para estudiar la presencia fenoménica del actor y la representación de sí mismo?

En tanto investigadoras artistas concebimos la práctica escénica como un espacio de producción de pensamiento único. La dimensión escénica que deriva del presente trabajo investigativo surge de problematizar ciertos supuestos en torno al lugar de la reflexión de los artistas escénicos acerca de sus prácticas y las tensiones contenidas en el aspecto híbrido del trabajo del investigador artista.

[19] Bernard Michel, « Esthétique et théâtralité du corps. Un entretien avec Michel Bernard ». Quel corps ? Corps symboliques. Paris, Mai 1988, n° 34/35, p. 7

Presentación

¿Se encuentra obstáculos al trabajar en el territorio de su propia intimidad?

Mi trabajo no tiene nada que ver con la intimidad. Cuando uso mi vida, no es mi vida, es una obra colgada en la pared.

Sophie Calle

Un souci épistémologique et méthodologique doit à présent guider la réflexion théorique. La crise de la recherche universitaire, notamment historique, dramaturgique, sémiologique, provient surement de la triste constatation que cette recherche ne semble nullement intéresser les gens de théâtre. C'est donc à nous, théoriciens et universitaires, d'inventer un nouvel usage de l'interdisciplinarité qui ne soit pas un fin en soi, mais aide les praticiens à réinvestir immédiatement dans leur pratique ce que « notre » interdisciplinarité leur suggère parfois.

Patrice Pavis

Uno de mis maestros decía: "Como actor no deberías ser teórico. No seas demasiado lógico, ni te apoyes en el entendimiento intelectual. Aprende con el cuerpo". Quizá hasta escribir este libro sea una mala idea, ya que es un ejercicio intelectual. Lo principal que hay que recordar es que la actuación necesita entenderse con el cuerpo, no con el cerebro. El acto de representar no es lo mismo que el entendimiento intelectual o la teoría.

Yoshi Oida

La dimensión práctica de la ponencia "*In between: Presencia fenoménica del actor y representación de sí mismo*" que presentamos en el marco de las Jornadas Internacionales de Investigación a través de la Práctica Artística se basa en ciertos supuestos instalados en torno a la posibilidad de producir pensamiento teórico dentro de

las prácticas escénicas. Estas reiteraciones y discursos habituales abrirán sonoramente el abordaje performático, poniendo en evidencia una especie de mantra a partir de la cual se legitiman espacios que suelen ser domesticadores del discurso académico en torno a la teoría escénica. A partir de esto nos preguntamos cuál es el lugar que tiene el pensamiento original del artista dentro del paisaje reflexivo en torno a la propia praxis, considerando a la vez el aspecto híbrido del trabajo del investigador artista y la repercusión que incluye este doble rol dentro de su propia práctica.

En contraposición lo anterior, tomaremos el cuerpo en escena como la materialidad a partir de la cual se reflexionará acerca del *in between* entre presencia y representación. La intención de este contrapunto se basa en la puesta en valor del fenómeno inherentemente autorreferencial de las artes performáticas, a partir del carácter efímero de estos aspectos que serán presentados en simultaneidad y en sucesión, alternadamente. Consideramos el cuerpo del actor como el máximo exponente de la presencia en escena trabajando desde las tensiones y transformaciones que pueda producir la exposición, vulnerabilidad y fragilidad dentro del fenómeno escénico. Sobre esto nos basaremos, con la intención de generar espacios en los que se pueda dar voz al artista frente a la posibilidad de un doble gesto: la jerarquización de la reflexión en el marco de los propios procesos creadores, y el enriquecimiento de la propia materialidad artística a partir del aporte de producción teórica singular.

Ponencia

> Ce n'est jamais le début ni la fin qui sont intéressants, le début et la fin sont des points. L'intéressant, c'est le milieu. Le zéro anglais est toujours au milieu. Les étranglements sont toujours au milieu. On est au milieu d'une ligne, et c'est la situation la plus inconfortable. On recommence par le milieu (…) C'est le contraire de l'herbe. Non seulement l'herbe pousse au milieu des choses, mais elle pousse elle-même par le milieu. Gilles Deleuze (1996)

Partimos de la idea de que el artista se constituye desde sus prácticas en tanto intelectual específico, razón por la cual es el principal capacitado para reflexionar acerca de sus procesos creativos. El artista escénico, en particular, durante el abordaje de un material cuenta con herramientas singulares que conforman su propia poética de proceso. A su

vez, esta poética propia y subjetiva se ve atravesada por su pertenencia dentro del campo teatral, dentro de procesos colectivos y dentro de la coyuntura específica en que se pone en acto ese proyecto escénico particular.

En tanto investigadoras artistas concebimos la práctica escénica como un espacio de producción de pensamiento único. La dimensión escénica que deriva del presente trabajo investigativo surge de problematizar ciertos supuestos en torno al lugar de la reflexión de los artistas escénicos acerca de sus prácticas y las tensiones contenidas en el aspecto híbrido del trabajo del investigador artista. Si bien en trabajos anteriores nos hemos dedicado a establecer una delimitación entre la figura del artista reflexivo y el artista investigador, por cuestiones de espacio, en el presente estudio no haremos hincapié en esa escisión, sino que nos ocuparemos en términos más genéricos de la figura del artista investigador y su mirada específica.

Este artista singular, capaz de generar un proceso reflexivo de sus prácticas puede ser analizado desde el campo de estudio de la presencia escénica. Su trabajo performativo, y en especial su trabajo referencial, puede pensarse gracias a la utilización de un conjunto de herramientas metodológicas que este abordaje sostiene, cuyo propósito es evitar los enfoques puramente semióticos, permitiendo llegar a nuevos enfoques para la investigación de las prácticas performativas.

En este estudio nos interesa particularmente la función espectacular del cuerpo en escena, articulado entre presencia y representación, que contiene el fenómeno de la autorreflexión. Cuando se pasa del orden de la presencia al orden de la representación hay un estado liminal, un entremedio, una especie de fundido que se sostiene en la fina línea provista por la teatralidad que sostiene a la situación escénica. A partir de esto nos surge una serie de preguntas: ¿es posible analizar y distinguir distintas dimensiones de la experiencia escénica desde la práctica? ¿es posible generar nuevas conceptualizaciones para analizar los procesos creativos sistematizando las prácticas? ¿es posible producir categorías para estudiar la presencia fenoménica del actor y la representación de sí mismo?

Artista e investigador: híbrido e integrado

Como hemos mencionado, reconocemos las prácticas artísticas como un tipo de actividad que no sólo se enriquece, sino que además cobra verdadero sentido en tanto

producción de pensamiento. En "Epistemología teatral", Bak Geler (2003) agrega una nueva mirada sobre la concepción del artista-teórico. Acordamos con este autor que concibe al artista en tanto intelectual específico y cree que es su deber encontrar nuevas categorías teóricas para comprender el hecho teatral y estudiarlo por sí mismo. Este investigador estima *que se debe evitar la separación entre estudio científico y experiencia artística, ya que, conociendo la materialidad de su objeto de trabajo, el artista puede llegar a hacer su sistematización singular* (Bak Geler 2003). Entonces, dada la característica inherentemente autorreferencial de las artes performáticas, para que esta sistematización singular sea coherente y se encauce dentro de una lógica de producción de pensamiento teórico, debe responder a la tradición en la cual se inscribe.

Al pensar en el marco en que se establece el registro de las prácticas reflexivas dentro de la teoría de las artes, nos hemos interesado principalmente por aquel material teórico producido por los propios artistas. Dentro del campo del teatro, durante el Siglo XVIII aparecen gran cantidad de tratados y manuales en los que el artista escénico va a producir textualidad en relación a su práctica. Estos textos se han presentado bajo diversos formatos, como ser memorias, diálogos, cartas, entre otros. En gran parte, esta producción de escritura se daba para dejar registro de los métodos de trabajo utilizados, y como parte de una práctica docente. La propia palabra de artista, en combinación con el aparato teórico teatral constituye en sí mismo un discurso preparado para ser transmitido. Como dice Louis Jouvet en *Le comédien désincarné:*

> Si hoy yo intento expresarme acerca de esto y de aclarar las cosas no es para satisfacer una vanidad, tanto tiempo oculta, de querer pensar. Es la necesidad de enseñar y de encontrar un espacio de entendimiento con los pensadores. (Jouvet, 2009).

Una de las personas que se ha ocupado de sistematizar estos trabajos ha sido Noëlle Guibert (1992), quien analiza y clasifica una serie de artistas escénicos que elaboran textos en torno a su propia producción artística, estableciendo sus pensamientos como fundamentales para el arte teatral. Algunos de ellos son: Antoine, Stanislavski, Brecht, Artaud, Kantor, Copeau, Vilar, Meyerhold, Vitez, y Régy, entre otros. Las preguntas que se hacen estos creadores acerca de su propia producción van desde la evolución de la misma, hasta su postura política e ideológica, incluyendo su estética, y su punto de vista artístico. Algunos de estos textos proveen elementos derivantes de una técnica o

metodología de trabajo sobre la que sostienen sus prácticas, en muchos casos sin antes haberlas sistematizado. Afirma al respecto Diana Taylor:

> La historia nos ha mostrado que muchas veces los mejores artistas han sido importantes teóricos; basta pensar en Stanislavsky, Brecht, Grotowski, Boal, Schechner, Gómez-Peña, entre otros, para reconocer que la teoría mejora la práctica y que la práctica siempre escenifica una teoría, quiérase o no (Taylor, 2011).

Las razones por las cuales se han producido textos en torno a la praxis escénica son diversas y mutantes, pero, a grandes rasgos, se suelen producir -como hemos mencionado- con la intención de generar un traspaso de información en términos formativos (trabajo docente) o comunicacionales (para dejar registro de las prácticas). La sistematización y publicación de estos materiales no suelen ser tan frecuente y, es por esto que al pensar en este tipo de producción teórica tendemos a preguntarnos cuáles son los espacios de visibilidad que ocupan y bajo qué condiciones se retransmiten. Al mencionar esto no podemos dejar de considerar que las mayores herramientas teóricas del teatro del Siglo XX también las dieron los artistas, cuando sistematizaron sus métodos de trabajo (algunos de los casos más paradigmáticos e ineludibles son Grotowski, Barba, Mnouchkine, Brook, entre muchos otros[20]). También en Argentina, contamos con el caso de Gastón Breyer como uno de los primeros exponentes que se han dedicado a producir reflexiones acerca de sus prácticas, entre muchas otras figuras de la práctica escénica que han hecho lo propio, podríamos enumerar algunas: Leónidas Barletta, Eduardo Pavlovsky, Griselda Gambaro, Ricardo Bartís, Norberto Laino, Mauricio Kartun, Daniel Veronese, Alejandro Catalán, Rafael Curci, Bernardo Cappa, Matías Feldman, entre otros. También internacionalmente, en la actualidad encontramos varios casos de artistas que producen a partir de una mirada doble, en tanto creadores e investigadores simultáneamente, como Gilberto Icle (Brasil), Trimukhi Platform (Francia-México-Calcuta) y el Grupo Carrousel (Canadá). Se trata de creadores que

[20] Otros de los muchos artistas escénicos que han reflexionado acerca de sus prácticas, procesos y metodología de trabajo son: Jaques Dalcroze, Georg Fuchs, Max Reinhardt, Rudolf Von Laban, Evgueni Vajtángov, Charles Dullin, Louis Jouvet, Margarita Xirgu, Richar Bolieslavski, Vasili Toporkov, Paul Kornfeld, Anton Giulio Bragaglia, Mijail Chéjov, Cipriano de Rivas Cherif, Erwin Piscator, Etienne Decroux, Maria Osipovna Knébel, Eduardo de Filippo, Stella Adler, Igor Ilinski, Lee Strasberg, John Gielgud, Sanford Meisner, Manuel Dicenta, Lawrence Olivier, Michael Redgrave, Robert Lewis, Jean Louis Barrault, William Layton y Alec Guinness.

acompañan su práctica con formatos de producción teórica, con diferentes fines. En algunos casos, derivando de los mismos otras tipologías discursivas (ensayos, entrevistas, artículos) y también nuevas formas de descripción, documentación y registro de las prácticas. Todos estos elementos contienen la posibilidad de conformarse en tanto teorías derivadas de las prácticas. Aunque no tengan un género específico que los contenga, permanecen como materiales por fuera de lo reconocible como producción teórica.

En este punto, nos resulta ineludible preguntarnos acerca de los marcos en los cuales se inscribe el artista productor de pensamiento y qué línea de discurso puede producir y con qué fin: ¿Quiere escribir un método? ¿Quiere dejar legado de su producción o metodología de trabajo? ¿Quiere hacer un pasaje a otros artistas? ¿Para qué sirve la producción de pensamiento surgido de la praxis? Luego, queda ver en qué marco podría ser utilizada esta producción de pensamiento específico. ¿Para espacios de enseñanza? ¿Funcionando como mecanismo de transmisión de un saber-artesanal? Si este fuera el caso, no podemos dejar de pensar que en ese traspaso quedarán impregnadas las *huellas de aquel que transmite ese saber cómo subjetividad adherida a la materialidad del objeto*, como dice Benjamin (1973). Al reactivarse esta idea de objeto se fortalecen aquellas de praxis y poiesis. Una artista docente que se ha ocupado de esta problemática es Claire Heggen. En su trabajo que cruza el cuerpo en escena con el objeto, la artista intenta demostrar las relaciones estrechas que mantiene el *actor en tanto sujeto y objeto del arte* (Freixe, 2010), basando su búsqueda en la cuestión de cómo ser sujeto y objeto del arte, sin pretender responder a esta pregunta, sino permitiendo la acompañe a lo largo de sus proceso creativo.

Esto incluye, de algún modo, también la idea acerca de cómo algunos creadores articulan creación y reflexión y cuáles son las condiciones desde las cuales se desarrolla una práctica artística, en general. Dice Ileana Dieguez:

> El estudio específico de las configuraciones de un texto o de una acción (performativo/a, dramatúrgico/a o escénico/a) pasa también por la comprensión de las relaciones personalizadas y particulares que en determinado momento desarrollan los creadores y que no siempre pueden construir una sistémica, sino que están vinculadas a la postura existencial […] la "obra" o la situación artística

> es edificada en el acto, no habría que encerrarla en un sistema teórico separado de la práctica existencial de sus creadores (Dieguez, 2007).

A partir de esta reflexión nos interesa pensar en la manera en que los artistas producen una reflexión de esta índole y de qué modo esto colabora con su práctica artística. Pensando también en la manera en que este mecanismo de teorización se comporta como una especie de boomerang, partiendo del artista al campo de la teoría para luego volver hacia él, enriqueciendo sus prácticas. Estas consideraciones se dan hablando en términos reales de producción de pensamiento en torno a la obra y no en cuestiones ligadas a la productividad concreta del objeto artístico en sí. Entonces, sería crucial pensar si las reflexiones y los espesores de reflexión son indistintos. Podríamos intentar pensar en formas diversas y singulares que tienen los artistas de abordar la reflexión acerca de sus propias prácticas. ¿Es el mismo nivel de reflexión al que se puede llegar en una entrevista radial o una entrevista de periodismo gráfico para la promoción de una obra, o es necesario encontrar un marco dialogal específico? ¿Conviene tener una sistematización previa para que el artista pueda completar una guía de preguntas con su postura y su pensamiento? ¿Es un trabajo en autonomía o requiere a otros? Pensando en estas preguntas, e intentando configurar la imagen de ese sujeto escénico que se enfrenta a su propia materialidad, podríamos decir, a partir de Foucault, que el sujeto se configura dentro del discurso y a partir de los modos de percibir y nombrar su propia experiencia. Sin embargo, los modos de pensar y de percibir surgen en función de una práctica colectiva, y no a partir de prácticas individuales (Foucault & Frost, 1986). La experiencia estética, por su parte, es la que da la posibilidad de escaparse de las construcciones fijas apoyándose en las materialidades que se van configurando en función de contextos y coyunturas, es decir, el marco histórico y social dentro del cual se lleva a cabo el proceso de una obra artística. Esto coincide con la condición autorreflexiva que le es inherente a la misma gracias a la producción de pensamiento del artista creador.

Por su parte, el brasilero Gilberto Icle, problematiza el trabajo del artista investigador de la siguiente manera:

> La investigación orientada hacia los Estudios de la Presencia tiene su origen y se concreta en las actividades artístico-investigativas. Por ese motivo poseen –en la mayoría de los casos– un carácter autorreferencial, pues empiezan en el análisis y

> la reflexión acerca del trabajo artístico del propio investigador, sin que eso constituya un impedimento para la objetividad científica que supuestamente hay que buscar. (Icle, G., 2012)

Como hemos visto hasta ahora, la separación entre teoría y práctica en las artes escénicas implica un desafío importante, puesto que requerirá una figura activa que rompa permanentemente los bordes que dividen a una actividad de otra. Dentro de esta acción sostenida, podríamos asumir ese ejercicio como parte de una búsqueda artística e investigativa que asume esas diferencias y está dispuesta a combatirlas. Cuando Adorno problematiza la tensión entre teoría y praxis describe:

> La relación entre teoría y praxis es, una vez que ambas se han alejado una de otra, el cambio cualitativo, no la transición, mucho menos la subordinación. Teoría y praxis guardan una relación polar (Adorno 2008).

Ante esta perspectiva, incorporamos un aspecto que aparece, justamente, al pensar en términos binarios (teoría y praxis) y que puede traer consigo un problema estructural, que sería capaz de poner en cuestionamiento su propio nudo de problematicidad. Si la búsqueda del cruce entre teoría y praxis se basa justamente en esta "relación polar", como describe Adorno, nos encontramos una y otra vez reafirmando esta dualidad de la que queremos escapar. Es por esta razón que, pensando en los espacios desde los cuales se produce teoría desde la práctica, que consideramos más pertinente pensar en términos de entremedio, de hibridez o de *in between.* Al respecto, Gilles Deleuze plantea lo siguiente:

> Es en el medio donde está el devenir, el movimiento, la velocidad, el torbellino. El medio no es una medianía, sino por el contrario un exceso. Es por el medio por donde las cosas crecen (Deleuze, 2003).

El fenómeno de *in between* o entremedio funciona en tanto permite escapar a las cuestiones que emerjan de un pensamiento eminentemente binario, poniendo el foco más en el entrecruzamiento y en el intercambio que en el límite en sí mismo. Nos resulta clave tomar esta conceptualización porque creemos que da cuenta de esta articulación que se produce en la figura artista-investigador, y su configuración en la hibridez de dos prácticas que se amalgaman para producir una mirada específica y no dos miradas combinadas. Este mismo concepto nos interesa, a su vez, para pensar en

otro fenómeno singular que es el de la tensión que se produce en el trabajo escénico entre presencia-representación, con toda su tradición en la noción de corporización y como base de la ya mencionada autorreflexión de la escena. En este caso en tanto *in between* entre lo que se pone en escena y lo autorreferencial de las artes performáticas como paradojal e inherente a la situación de actuación, por defecto. Susanne Valerie (2016), ha pensado en esta singularidad del acontecimiento escénico en tanto entremedio, *entremedio de las líneas, entremedio de las grietas, entremedio de los bordes*[21].

Corporización: presencia-representación

En su libro *Estética de lo performativo,* Erika Fischer Lichte se ha dedicado a pensar la complejidad del fenómeno de corporización en las artes escénicas al problematizar un abordaje anterior al mismo, que se organiza en torno a la noción de "encarnación". Este concepto, acuñado por Engel en la segunda mitad del siglo XVIII planteaba que:

> El actor debía transformar su cuerpo sensible y fenoménico en un cuerpo semiótico en una medida tal que estuviera en condiciones de ponerse, en tanto que nuevo portador de signos, al servicio de la expresión de los significados lingüísticos del texto y de hacerlo en tanto que signo material (Fischer - Lichte, 2011)

Hablamos entonces del cuerpo del actor como documento vivo. Un elemento real, ligado al mundo verdadero y no a una posible dimensión ficcional, producto de la situación inevitable de representación, de la que es imposible escapar. El público observa su presencia real, sin mediación, prácticamente sin ningún signo de teatralidad salvo aquella que sostiene a la situación escénica. El cuerpo del artista escénico se presenta delante un público creando un acontecimiento real, un momento imprevisto dentro del marco representacional.

Según Diderot y más tarde Luis Jouvet, dos grandes teóricos que centraron sus estudios sobre la noción de encarnación, el actor debía desencarnarse de sí mismo para poder llegar a encarnar un personaje. En diálogo con esto Fischer Lichte plantea que:

> El concepto de encarnación tal y como se desarrolló a finales del siglo dieciocho ya no basta […] ya a principios del siglo veinte fue impugnado con contundencia tanto por teóricos del teatro como por los artistas teatrales. El rechazo del teatro

[21] Under Exposure, pág. 29.

> literario y la proclamación del teatro como arte autónomo que ya no se conforma con darle expresión a los significados previamente dados en la literatura, sino que genera por sí mismo significados nuevos, resultaron en una nueva concepción del arte de la actuación como actividad al mismo tiempo corporal y creativa (Fischer - Lichte, 2011)

Del acto de desdoblamiento realizado por el actor para desprenderse de sí mismo y poder encarnar un personaje se llega a las prácticas de corporización. Estas proponen lo contrario, poner en presencia con el cuerpo o en el cuerpo algo que existe solamente gracias a éste. Poner el cuerpo a disposición de un material, así como lo derivado de la corporalidad singular del mismo en escena:

> El personaje encuentra en el físico estar-en-el-mundo del actor su fundamento y la condición de posibilidad de su existencia. Únicamente existe, pues, en su ejecución física: llega a existir a partir de sus actos performativos y de la singular corporalidad del actor (Fischer - Lichte, 2011).

Por su parte, en su enfoque fenoménico de la corporización, Merleau Ponty no considera al cuerpo como una noción histórica únicamente sino como una configuración que produce realidad: un proceso activo de corporización que determina una serie de posibilidades históricas y culturales (Fischer - Lichte, 2011). Merleau-Ponty demuestra que nuestro cuerpo constituye el punto de partida de nuestra experiencia del mundo. La filosofía del siglo XX muestra al cuerpo como espacio expresivo, origen y receptáculo de todas las sensaciones, fuente de percepción y de información.

A raíz de esto, afirma Fischer Lichte, que el concepto de corporización es clave para la estética de lo performativo. Teniendo en cuenta que los actos performativos son siempre procesos de corporización en sí, este abordaje propone un espectador que funciona como generador de dramaticidad permitiendo la aparición de la figura del "personaje". Justamente, la complejidad que trae aparejada el hecho escénico es que el artista "productor" no se podrá separar nunca de su material:

> Produce su "obra" […] en un material y con un material extremadamente singular, raro incluso: su propio cuerpo o, como lo expresó Helmuth Plessner, "el material de la propia existencia". (Fischer - Lichte, 2011, p. 157)

La corporización en el arte escénico se observa cuando, a través del cuerpo de un actor, logra aparecer un personaje. Ese proceso no puede tener lugar más que una vez y estando indisolublemente aferrado a ese cuerpo en particular.

> El cuerpo humano se vive de forma intensamente personal (mi cuerpo) producto y copartícipe de fuerzas sociales que lo hacen visible (o invisible) a través de nociones de género, sexualidad, raza, clase, y pertenencia (en términos de ciudadanía, por ejemplo, o estado civil o migratorio), entre otros» (Diana Taylor, Marcela Fuentes, 2011).

El actor, con suficiente entrenamiento[22] puede lograr manejar esos procesos de corporización mediante herramientas y técnicas propias en torno a su materialidad específica. Se produciría entonces un trabajo de oscilación constante entre dos órdenes. Por un lado, el actor ejecuta un rol sin composición o encarnación de personaje como si fuera un material más de la escena y por otro, interviene como técnico, entra y sale del relato escénico en diferentes momentos como saliendo y entrando a escena, pero agregando el trabajo de manipular y transportar objetos, crear efectos, colocar o retirar escenografía, entre otras cosas. Al ponerse en evidencia estas acciones, la construcción del espectáculo está a la vista.

Siguiendo las reflexiones de Jean-Frédéric Chevalier (2004), proponemos que sin abolir la representación, el fenómeno del "presentar" permite pensar un teatro que instaura otras formas de representar, donde la tensión entre estos dos órdenes se hace evidente. El acento estará puesto en el acontecimiento en presente, en el hecho de representar, y en la materialidad del cuerpo de los performers.

El artista escénico se conformaría entonces como un todo y su presencia como la capacidad de poner en acto simultáneamente técnica actoral y organicidad. La presencia en escena se elabora en tanto procedimiento dinámico en acción y se encuentra supeditada a modificaciones constantes en función de los procedimientos que active el actor al adaptarse constantemente a las situaciones escénicas efímeras y cambiantes. La presencia supondrá entonces un juego de fluctuaciones entre aquello que ese creador escénico provoca desde una ligazón intrínseca con el "cuerpo fenomenal" del actor y su cuerpo semiótico. Acordamos con Fréderic Maurin (2001) que afirma que "la presencia

[22] Consideramos el entrenamiento del actor como la posibilidad del mismo de elaborar procedimientos que permitan realizar un proceso autoconocimiento y de autorreflexión que se resignifica en sus prácticas.

implica que el actor es él mismo más que imagen o personaje". [23] Esto significa que un personaje sería el resultado de un proceso perceptivo del espectador más que una construcción elaborada a priori por el actor. Éste no encarnaría un personaje, no se transformaría, si no que su presencia en escena conformaría esa dimensión singular de un personaje ante los ojos del espectador.

Como hemos visto durante el desarrollo del presente trabajo, la autorreferencia en las prácticas performáticas es basal para la producción de insumos teóricos desde la praxis. Por otra parte, la fina línea que separa el fenómeno de presencia y representación encuentra una posibilidad de análisis más enriquecedora en el concepto de *in between* o entremedio, en tanto éste concibe entrecruzamiento y multiplicidad típicas del fenómeno escénico. Por lo cual ésta sería una de las categorías que más nos interesan para pensar acerca de la dinámica e intercambio que se produce entre la presencia fenoménica del actor y la representación de sí mismo.

Por otra parte, siguiendo a Henk Borgdorff, Robin Nelson y Gay Mc Auley, pensamos en los elementos que nos permitirían establecer un análisis de los procedimientos del artista en la construcción de su rol doble en tanto creador e investigador, diferenciando un tipo de conceptualización "sobre" la práctica respecto de una conceptualización "en" la práctica artística. Si bien en el primer caso hay una producción de pensamiento acerca de la praxis artística que se da a través de conceptualizaciones que son tangenciales a éstas (pero quedando, en general por fuera de las mismas). En el segundo caso, cuando el artista produce pensamiento "en" la obra, se activa toda una la batería de conceptos que el material porta consigo y además se puede llegar a producir la sistematización singular del artista que menciona Bak Geler, a partir del conocimiento específico de la lógica interna, las determinaciones en relación a la poética en que se inscribe el material, y el marco respecto del recorrido procesual concreto de ese objeto específico. Por otro lado el problema respecto del análisis separado de la obra respecto de la "práctica existencial de sus creadores" (Dieguez) es evidentemente superado, al comprender las variables con las que se trabaja durante la situación de producción. Por supuesto que el tipo de sistematización que cada artista llevará a cabo es singular, ya

[23] « La présence signifie ainsi que l'acteur est plus lui-même que son image ou son personnage » *in* Maurin Frédéric, « Performance et Punctum ».

que hay creadores que se pueden servir de la reflexión teórica como fórmula para estimular las propias prácticas y otros que se valen de su materialidad de trabajo como reflexión.

El presente trabajo pretende aportar una reflexión en torno a los estudios de la praxis escénica desde la mirada singular del artista atravesado por una práctica doble (creadora e investigativa) pero desde la configuración de una mirada única. Tanto esta singularidad de cruce disciplinar como las concepciones que llevan a poner en valor el fenómeno de presencia y representación, se resignifican al pensarlos desde idea de *in between.* Como ha dicho Deleuze, espacio único de crecimiento habilitante de multiplicidades: entremedio de las prácticas y la reflexión en torno a las mismas, entremedio del cuerpo y su representación y entremedio de los fenómenos de la escena de parte de creadores que se piensan a sí mismos.

Bibliografía

Adorno, T. W., & Tiedemann, R. (2008) *Crítica de la cultura y sociedad*. Tres Cantos, Madrid: Akal.

Bak-Geler, Tibor (2003) "Epistemología teatral", Revista de la asociación mexicana de investigación teatral, N.4, México, pp 81-88.

Benjamin, W. (1973) *Discursos ininterrumpidos [i.e. interrumpidos*. Madrid: Taurus.

Chevallier, Jean-Frédéric (2004) "Le geste théâtrale contemporain : entre présentation et symboles", *L'annuaire théâtrale. Revue québécoise d'études théâtrales*, n° 33.

Deleuze Gilles (1996) *Dialogues*, Paris, Flammarion.

Deleuze Gilles (2003) *Superposiciones,* Buenos Aires, Artes del Sur.

Dieguez Caballero, Ileana (2007) *Escenarios liminales: teatralidades, performance y política*, Buenos Aires: Atuel.

Ficher-Lischte, Erika (2011) Estética de lo performativo, Madrid, ABADA Editores.

Foucault, M., & Frost, E. C. (1986) *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas* (17. ed). México D.F: Siglo Veintiuno.

Freixe, G. (2010). *Les utopies du masque: sur les scènes européennes du XXe siècle*. Vic-la-Gardiole: Entretemps.

Guibert, Noëlle *Cahiers de la Comédie-Francaise,* n° 5, otoño de 1992.

Icle, G. (2012) “Estudios da la Presencia: del trabajo del actor a la investigación no interpretativa” (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil), Traducción de Elaine Padilha Guimarães en www.telondefondo.org n° 16. [Consultado el 16 de junio de 2015].

Jouvet, Louis (2009) *Le comédien désincarné,* Paris, Flammarion.

Maurin Frédéric (2001) “Performance et Punctum”, *Brûler les planches, Crever l'écran*, Farcy G. et Prédal R (dir), L’entretemps, Paris, p 221.

Taylor, Diana; Fuentes, Marcela (2011) *Estudios avanzados de performance,* México, Fondo de Cultura Económica.

Valerie, Susanne (2016) *Actors and the Art of Performance: Under Exposure,* UK, Pallgrave MacMillan.

Relação entre teoria e prática no processo de aprendizagem do ator

Tiago Fortes

Professor do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Ceará (UFC) Doutorando em Artes da Cena na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

tiagomoreira.fortes@gmail.com

Resumo

¿Por que no teatro frequentemente dizemos que certas experiências, as mais profundas, são indizíveis? É exatamente esta dialética entre o inexprimível e o exprimível, entre o silêncio e a linguagem, entre a indizibilidade da experiência e a possibilidade de efetivamente dizê-la, que pretendo refletir neste artigo. Partindo de um exercício teatral criado por mim e que chamo de *busca pelo código da experiência*, tento construir uma teoria que surge da própria indizibilidade da experiência, de um espanto diante do acontecimento que nos corta a palavra, que nos emudece, mas que, exatamente neste sentido, nos põe a falar como poetas, como filósofos que falam sobre o que não sabem exatamente para sabê-lo, como atores que não se calam diante da experiência de um acontecimento.

Descrição da prática

Descrição do jogo *Busca pelo código da experiência*:

Uma pessoa sai da sala de trabalho, e os que permanecem devem elaborar um código que ative um jogo sutil entre eles, quase imperceptível. Quando o código estiver muito bem compreendido e dominado por todos, a pessoa que saiu deve retornar para a sala. Para ela, é como se nada estivesse acontecendo. Ela deve observar cada troca de olhar, cada gesto, cada movimento ou deslocamento dos participantes para captar o código que está mobilizando o que quer que esteja acontecendo entre eles. Antes de tudo, deve perceber o que está acontecendo entre eles, cada padrão que se repete, cada território experiencial que se instaura no espaço. O objetivo não é simplesmente desvendar o

código, mas compreendê-lo, dominá-lo e encarná-lo para poder também participar do jogo. Este exercício pode durar de 40 minutos até 2 horas. Mas para o seminário, sei que não disponibilizarei de tanto tempo, então terei que abreviá-lo.

Para que fique ainda mais claro do que se trata o jogo, darei dois exemplos:

* Estávamos trabalhando numa sala com piso de madeira. Tratava-se de placas de madeira, e percebemos que estas se dividiam em cinco fileiras, compondo espécies de raias no chão. Nós éramos cinco pessoas. Então decidimos que o código seria sempre ter uma pessoa em cada fileira de madeira, nunca poderia ter duas em uma fileira e ninguém em outra. Um aluno disse que seria muito fácil, que ele descobriria imediatamente. Vivemos este código por quarenta minutos até que o aluno que entrou o descobrisse.

* A sala de trabalho tinha uma cortina para apresentações teatrais. Era uma sala num único nível dividida ao meio pela cortina. O código se constituía de sub-códigos: sempre que alguém falasse uma frase que começasse com uma consoante, a cortina teria que ser fechada, e metade do grupo teria que ficar de um lado, e a outra metade do outro. Estávamos em quatro mulheres e quatro homens, então decidimos colocar como parte do código a necessidade de ter o mesmo número de homens e mulheres de ambos os lados. Se alguém falasse uma frase que começasse com consoante e a cortina já estivesse fechada, esta seria aberta, e poderíamos circular livremente pela sala. Havia um par de cadeiras num extremo da sala, e um par de cadeiras no outro. Caso a frase começasse com uma vogal, teria que sentar um homem e uma mulher num par de cadeiras, e um homem e uma mulher no outro. Tudo isso constituía o código a ser descoberto pelo aluno que entraria na sala.

Ponencia

Vislumbremos dois exercícios utilizados em sala de aula no âmbito da formação do ator, um bastante simples e outro mais complexo. O primeiro é bastante usado em cursos de formação de palhaço, e pode ser nomeado de diferentes maneiras. Eu o nomeio de *quente ou frio*, e funciona da seguinte maneira: um aluno sai da sala de trabalho, e espera lá fora até ser chamado para entrar novamente. Enquanto isso o resto do grupo decide uma posição do corpo em algum lugar do espaço. Alguém demonstra com o

próprio corpo, com precisão, para que todos entendam igualmente a posição e o lugar. Quando isto estiver claro para todos, o aluno que estava lá fora é chamado para entrar novamente. Seu objetivo é descobrir, se deslocando pelo espaço, qual é a posição e o lugar escolhido pelo grupo. Ele só poderá descobrir a partir dos sinais dados pelo grupo: se ele estiver se aproximando (quente) da posição e do lugar escolhido pelo grupo, este o aplaudirá. Se ele começar a se afastar (frio), o grupo emite sonoras vaias. Através desses indicativos, ele deve chegar a se colocar exatamente na mesma posição e lugar escolhido pelo grupo no espaço.

O outro exercício, não saberia dizer exatamente de onde surgiu, se foi inventado por mim ou se é uma transformação de algum exercício que realizei como aluno, e não posso lembrar aonde e com quem. Eu o nomeio de *busca pelo código da experiência*. Da mesma maneira que o exercício anterior, um aluno sai da sala e aguarda para ser chamado. No exercício *quente ou frio*, faltava ao aluno a informação da posição do corpo e do lugar no espaço, porém já estava dado que o código, a partir do qual sua busca se iniciaria, era espacial, topográfico. Neste outro exercício, o código não está dado, não se busca a partir dele, deve-se buscar o próprio código. Só posso explicar com exemplos de exercícios já realizados: estávamos trabalhando numa sala com piso de madeira. Tratava-se de placas de madeira, e percebemos que estas se dividiam em cinco fileiras, compondo espécies de raias no chão. Nós éramos cinco pessoas. Então decidimos que o código seria sempre ter uma pessoa em cada fileira de madeira, nunca poderia ter duas em uma fileira e ninguém em outra. Um aluno disse que seria muito fácil, que ele descobriria imediatamente. Vivemos este código por quarenta minutos até que o aluno que entrou o descobrisse. Sua descoberta não deve se dar apenas verbalmente, o objetivo do exercício não é simplesmente adivinhar o código, mas participar dele e nele, se integrar ao grupo a partir do momento em que for capaz de encarnar o código.

Um outro exemplo de código, elaborado por um outro grupo, é um pouco mais complexo, e demorou uma hora e meia para ser descoberto. A sala de trabalho tinha uma cortina para apresentações teatrais. Era uma sala num único nível dividida ao meio pela cortina. O código se constituía de sub-códigos: sempre que alguém falasse uma frase que começasse com uma consoante, a cortina teria que ser fechada, e metade do grupo teriam que ficar de um lado, e a outra metade do outro. Estávamos em quatro

mulheres e quatro homens, então decidimos colocar como parte do código a necessidade de ter o mesmo número de homens e mulheres de ambos os lados. Se alguém falasse uma frase que começasse com consoante e a cortina já estivesse fechada, esta seria aberta, e poderíamos circular livremente pela sala. Havia um par de cadeiras num extremo da sala, e um par de cadeiras no outro. Caso a frase começasse com uma vogal, teria que sentar um homem e uma mulher num par de cadeiras, e um homem e uma mulher no outro. Tudo isso constituía o código a ser descoberto pelo aluno que entraria na sala.

Fenomenologia da Aprendizagem

Diante desses dois exercícios, eu pergunto: ¿ o que é a experiência do aluno que passa por tais exercícios? Ou melhor, de tudo aquilo pelo qual o aluno passa, o que exatamente chamamos de experiência, e mais especificamente, de uma experiência pedagógica ou experiência de aprendizagem? No primeiro exercício, poderia dizer que não só o aluno que entra para descobrir a posição e o lugar no espaço, mas que também os alunos que emitirão os sinais de palmas ou vaias para indicar se ele está se aproximando ou se afastando, também estes estão passando por uma experiência de aprendizagem. Pois há situações ambíguas em que não é fácil discernir se o aluno está se aproximando ou se afastando do objetivo. Nessas situações, metade da turma vaia enquanto a outra aplaude. Isso confunde bastante o aluno em exercício. Por outro lado, esta ambiguidade também se torna um sinal para o mesmo.

O que me parece importante é não confundirmos a experiência de aprendizagem com o percurso para se chegar a um objetivo, ou melhor, não submetermos o percurso ao objetivo. É principalmente quando o aluno trava, fica bloqueado sem saber o que fazer, que devemos nos perguntar com mais rigor o que está em jogo neste momento, o que está se dando nele enquanto experiência de aprendizagem. No caso deste primeiro exercício, é bastante comum que o aluno chegue a um ponto em que se desespere, pense em desistir por considerar que já tentou de tudo. Isso não significa, em hipótese alguma, que ele esteja se boicotando, como muitas vezes se considera em sala de aula. São exatamente essas situações que me instigaram a investigar o que estou nomeando de *fenomenologia da aprendizagem*. Pois não me parece fazer sentido, no processo de aprendizagem teatral, termos como parâmetro aqueles momentos de descoberta ou de

iluminação em que o aluno compreende algo fundamental, para, a partir deste parâmetro, julgarmos todo o resto da experiência onde o aluno não descobre nada, não compreende nada, e que pode nos levar, enquanto professores, a considerar que o aluno não está aprendendo, não está vivendo, ou pior, não está se permitindo viver uma experiência de aprendizagem.

É por isso que o exercício da *busca pelo código da experiência* me parece tão importante para uma fenomenologia da aprendizagem. Pois quem está na sala, conhecendo o código, vivendo a experiência garantida pelo domínio ou clareza do que é o código, não consegue perceber a escuridão ou abismo de experiência que é entrar na sala sem ter a mais vaga ideia de que código é este. Para quem entra na sala, são apenas pessoas ocupando aleatoriamente o espaço, falando aleatoriamente, se comportando aleatoriamente. Poderíamos dizer que, para ela, nada está acontecendo. Quem conhece e domina o código costuma se irritar com esta pessoa, considerando-a estúpida por demorar tanto para vislumbrar um código que para ela é tão óbvio. Isto me parece ser um espelho, uma simulação bastante exata do que costuma acontecer em sala de aula, quando o professor se irrita com o aluno que, aos seus olhos, parece estar se sabotando, não se permitindo viver a experiência que está sendo proposta.

Mas esta palavra *experiência* ainda está bastante nebulosa, esta palavra que utilizamos com bastante frequência em sala de aula e em processos criativos, que parece definir tão claramente o que estamos querendo designar, e que todos parecem compartilhar seu sentido possibilitando uma perfeita comunicação entre os participantes. ¿Mas é isto mesmo que acontece? ¿O fato de todos usarmos uma mesma palavra garante que estamos designando a mesma coisa? ¿Não haveria coisas ou fenômenos distintos sendo designados pela mesma palavra? Ou, ao contrário, ¿não haveria palavras diferentes sendo usadas para designar o mesmo fenômeno? Isto não é, por si só, um problema. O problema é quando pressupomos que o outro compreende o fenômeno da mesma maneira que eu, que a palavra que uso para designá-la é a mesma que ele usaria. Sem perceber, podemos estar impedindo que ele perceba a experiência por sua própria perspectiva, designe-a com suas próprias palavras, e assim podemos mesmo estar impedindo que ele chegue sequer a perceber a experiência. Assim, me parece importante – e é isso que proponho com a fenomenologia da aprendizagem – para que se possa perceber e viver uma experiência, que se possa ao mesmo tempo discernir o

que exatamente é isso que tanto se nomeia com este termo, o que é isso que tanto dizem que eu, enquanto ator em formação, estou vivendo (ou não me permitindo viver).

Sobre o conceito de experiência

Comecemos pela etimologia da palavra. Podemos traçar o termo "experiência" de volta a raiz indo-européia *per,* "tentar, arriscar", de onde o grego *peira*, fonte da palavra "empírico". Também é a raiz verbal de onde surge o inglês antigo *faer*, "perigo, calamidade súbita", o que nos leva ao inglês moderno *fear*. Mas experiência também deriva do latim *experientia*, "processo, teste". Daí o termo *perito*, experiente, "tendo aprendido por tentativa" (TURNER, 1982, p. 17). Mas o que me parece mais importante nesta análise etimológica é perceber que a noção de experiência denota tanto um *viver* ou *passar por*, quanto um *pensar retrospectivamente* ou *olhar para trás*, e, no meu entender, não como dois momentos cronologicamente distintos, pois isto que vivo, isto pelo qual estou passando neste exato momento, é inseparável do que vivi, do que outros viveram diante de mim, e de uma elaboração ou avaliação (que pode não chegar a ser consciente) que se dá neste exato momento. Na verdade, falar em termos de "neste exato momento" não me parece muito adequado em termos de *experiência*, pois é preciso distinguir esta da *vivência* imediata e singular. Diferente de uma vivência, é difícil discernir esta ou aquela experiência, pois trata-se não do aqui e agora, de um presente puro e pleno, mas de um processo onde os tempos se sobrepõem, as vivências se misturam.

A experiência também não é simplesmente uma sensação, a não ser que a consideremos uma espécie de sensação interpretada, significada, ou apreendida. Neste sentido, toda experiência é construída, não é simplesmente aquilo que se dá em mim ou diante de mim. Nas palavras de Jorge Larrosa (2015, p. 18), "a experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece". Podemos tomar como exemplo os processos em grande escala que se dão fora do planeta Terra, que envolvem vastas massas cósmicas, sem deixar nenhum traço em nossa experiência. Mas pensemos também no exercício do código: quando o aluno entra na sala, muitas coisas estão acontecendo, mas nada *lhe* acontece. O que se passa

nele é uma espécie de lacuna de experiência por não saber por onde começar a elaborar ou com que experiências já vividas ele poderá conectar o que se passa diante dele agora. Podemos, de alguma maneira, aproximar este exercício da situação de um bebê que ainda não aprendeu a falar, mas que percebe sons que ainda não possuem um sentido voando sobre sua cabeça, sendo emitidos o tempo inteiro pelos adultos que o cercam.

O que podemos perceber é que a experiência implica uma conexão entre os sentidos que são afetados ou estimulados pelos acontecimentos que se dão em mim[24] ou diante de mim e a consciência que percebe esta afetação dos sentidos. Mas a consciência não se limita a registrar essa experiência sensorial, ela torna esta experiência sua, organizando-a e estruturando-a, dando-lhe um sentido apreensível. Nas palavras de Hegel, a experiência é "este movimento dialético que a consciência leva a cabo em si mesma, tanto em seu saber como em seu objeto, enquanto brota diante dela um novo objeto verdadeiro" (HEGEL, 1966, p. 58 *apud* VÁZQUEZ, 2011, p. 77). A consciência só realiza este movimento em si mesma quando percebe brotar diante dela um objeto. Mas este objeto não é necessariamente um objeto percebido no mundo fora de mim, este objeto pode ser uma modificação em meus sentidos. E esta modificação pode ser causada diretamente por uma afetação de um acontecimento externo, ou pode, ao contrário, ser causada por uma lacuna de afetação dos sentidos, ou por perceber que houve uma afetação dos sentidos sendo, no entanto, inteiramente incapaz de perceber alguma coisa que poderia ser considerada a causa desta afetação. É o caso do exercício da *busca pelo código da experiência*.

Dizer a Experiência

O respeito diante da suposta indizibilidade da experiência é antigo, está diretamente ligado à ideia de sagrado, de sabedoria e silêncio místico. Comentando o *Tao Te Ching*, o poeta chinês Po Chü-i escreve: "Aquele que fala – nada sabe; aquele que sabe – não fala. Se o sábio Lao era aquele que sabia, como é que ele escreveu um livro de cinco mil caracteres?" (PO CHÜ-I *apud* FLASZEN, 2015, p. 232). Os místicos cristãos também escreveram muitas palavras, exatamente pela convicção de que suas experiências fossem inexprimíveis, de que as palavras não dessem conta de exprimi-las. Flaszen

[24] "Acontecimentos que se dão em mim" não chega a ser "o que nos acontece", ou seja, experiência segundo Larrosa.

(*Ibid.*, p. 233) inclui Grotowski entre esses sábios que mergulharam no que ele chama de "dialética entre o exprimível e o inexprimível, entre palavra e silêncio". O problema é que esta se funda no respeito diante do inexprimível, o que faz com que o ímpeto por exprimi-lo fique impregnado de angústia. Trata-se de uma dialética culpada.

Vilém Flusser (2007, p. 20) afirma que as palavras são "portais de acesso ao desconhecido", e que estes se abrem no momento em que abrimos a boca. Porém, por mais que abramos a boca para falar desse "desconhecido", ele jamais se nos torna acessível, pois que sempre acabamos por nos quedar na soleira sem jamais efetivamente passar por esses portais de acesso. No entanto, essa inacessibilidade do desconhecido não o torna, em momento algum, algo sagrado diante do qual devemos nos calar e devotar nosso humilde respeito. Muito pelo contrário, exatamente por nos ser inacessível é que, segundo Flusser, precisamos tanto das palavras para que possamos, pelo menos, dele nos aproximar.

É aqui que devo trazer a reflexão de Heidegger sobre a angústia, que em nada se parece com a angústia de Grotowski fundada no respeito pelo sagrado. Heidegger (1969, p. 31 e 32) nos fala sobre a impossibilidade de determinar aquilo diante do que nos angustiamos, e que é exatamente isso que caracteriza a angústia e a diferencia do medo. Se sabemos do que temos medo não é angústia. É exatamente no momento em que temos medo de algo que não somos capazes de determinar, que começa a se tratar de angústia. Esta "nos corta a palavra", "emudece qualquer dicção do 'é'". É nesse sentido que a angústia revela o próprio nada. Segundo o autor, o que testemunha a presença do nada na angústia é o próprio fato de que, uma vez afastada, ao tentarmos esclarecer para nós mesmos diante de que e por que nos angustiávamos, chegamos sempre à mesma inevitável conclusão: não havia nada nos angustiando. "Efetivamente: o nada mesmo – enquanto tal – estava aí" (HEIDEGGER, *loc. cit.*).

Esta angústia heideggeriana se confunde, ao meu ver, com o *thaumazein* que, segundo Platão e Aristóteles, era o próprio começo da filosofia. *Thaumazein*, também sinônimo de *theoria*, significa um estado de admiração muda, um espanto diante do real ou do fenômeno, no exato momento em que aparece diante de mim. Mas se, por um lado, para Platão e Aristóteles, *thaumatzein* era o que provocava o começo do filosofar, por outro lado, exatamente por se tratar de uma admiração *muda*, ela seria seu fim. Ou melhor,

aquilo que provoca seu começo jamais permitiria que ela efetivamente começasse (ARENDT, 2014, p. 375).

Temos então que o filosofar ou o teorizar, em sua origem, surge da própria indizibilidade da experiência. Ou seja, se a experiência fosse dizível, haveria *o* que dizer, mas não *por* que filosofar. Essa angústia que nos corta a palavra, esse espanto diante do real que nos emudece, não nos mantém mudos pois não nos conclama necessariamente a uma reverente postura de respeitoso silêncio. Mas o respeito de Grotowski, diante da indizibilidade da experiência, não o leva apenas a se preocupar se o dizer procede verdadeiramente desta, mas também o assola o perigo do que poderia suceder: "excesso de racionalização, ou seja, querer compreender pela descrição algo não compreendido pela experiência, ou, dito de outra maneira, não querer deixar margem para o indizível" (MOTTA LIMA, 2012, p. 53). No entanto, é impossível "não deixar margem para o indizível", é impossível esgotá-lo pelo simples motivo de que o indizível é exatamente o que funda todo dizer. É o que Eni Orlandi (2007, p. 71) chama de "silêncio fundador". Ela explica que, se o silêncio não fosse constitutivo, se não fosse o que funda a própria possibilidade da linguagem, e "se os sentidos e as palavras não estivessem limitados pelo silêncio, o sentido das palavras já há muito teria dito tudo o que se pode dizer". O sentido é múltiplo exatamente porque o silêncio é constitutivo. O silêncio é que é a dimensão do múltiplo, o conjunto integral do dizível onde o dizer terá que necessariamente realizar um recorte para se efetivar, terá que organizar esta dispersão infinita do silêncio, domesticar a significação para que algo possa ser significado para nós mesmos, para que sequer possamos viver uma experiência. Mas este caráter fundador não implica que o silêncio seja originário, o lugar do sentido absoluto ao qual poderíamos almejar retornar. Não há para onde retornar (nirvana, paraíso, paz eterna) pois o silêncio não é uno, mas múltiplo, território da multiplicidade de sentido.

O silêncio, portanto, não pede para ser respeitado, mas para que se faça algo com ele. Recortá-lo não é aniquilá-lo nem reduzi-lo, mas o único modo de se aproximar dele, de tocá-lo, de torná-lo algo para nós, para os outros (*nosotros*, como se diz em espanhol). Não há porque se preocupar em esgotar ou não deixar margem ao silêncio constitutivo pois, como diz Orlandi, "uma vez recortado, o sentido permanece sempre a ser ainda dito" (ORLANDI, *loc. cit.*). Não se trata de um silêncio que alimenta mais silêncio, mas

de um silêncio que alimenta uma prática da palavra que não tem como ser "nostálgica pois sabe que a 'origem' sobre a qual ela se inclina se inverte e se ultrapassa com ela" (JENNY, 1990 *apud* ORLANDI, 2007, p. 164). Silêncio fundador significa que o silêncio, enquanto constitutivo da multiplicidade de sentidos, funda a cada vez um novo projeto do dizer que permitirá que o próprio silêncio se supere e se amplie enquanto conjunto do dizível.

Será interessante, portanto, voltar o olhar para o projeto do dizer da fenomenologia de Merleau-Ponty (2006, p. 12), que visa à experiência ainda muda, pois é ela mesma "que se trata de levar à expressão pura de seu próprio sentido". A fenomenologia seria, então, uma "tentativa de uma descrição direta de nossa experiência tal como ela é" (*Ibid.*, p. 1). Flaszen (2015, p. 211), ao discutir a ação de *descrever*, afirma que esta não é capaz de "apreender a experiência". A descrição não lhe interessa, pois esta só dá conta do "curso externo de acontecimentos, mas o mais importante, o fluxo da vida que corre por ele é algo que não posso descrever". Ele então coloca o desafio: "Tente descrever o gosto de uma maçã. Tente descrever algo que pertence à experiência primal, como o gosto" (FLASZEN, *loc. cit.*). É exatamente de uma ideia de "experiência primal" que Merleau-Ponty tenta escapar em sua "tentativa de uma descrição direta de nossa experiência tal como ela é" (supracitado). Apesar daquilo que uma expressão como "experiência tal como ela é" nos leva a pensar, Merleau-Ponty deixa claro que não se trata de uma busca pela essência da experiência, mas pela experiência em sua facticidade. É apenas por estarmos completamente misturados e familiarizados com esta, que ele propõe a *redução eidética*, redução da experiência à sua essência, mas esclarece que esta é apenas um meio, não seu fim. Portanto, é exatamente este "curso externo de acontecimentos" que interessa a Merleau-Ponty, mas não é possível vê-lo em sua facticidade sem antes realizar a tal redução. No entanto, se ele se propõe uma *descrição* direta, é exatamente para fugir de reflexões ou reconstituições que projetam na facticidade da experiência abstrações como "fluxo da vida" e "corrente da vida". Ainda esclarece que "o que propomos aqui e opomos à procura da essência não é um retorno ao imediato, a coincidência, a fusão efetiva com o existente, a procura de uma integridade original, de um segredo perdido a reencontrar, que anule nossas questões e até mesmo levante acusações à nossa linguagem" (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 120). Poderíamos dizer que o projeto fenomenológico deste filósofo aceita o desafio de

Flaszen de “descrever o gosto de uma maçã”, pois aí não reside uma “experiência primal” que “anule nossas questões e até mesmo levante acusações à nossa linguagem”. Diria que neste desafio reside uma estimulante impossibilidade que funda a própria possibilidade de dizer, ou melhor, de descrever o gosto da maçã. Da mesma maneira, Merleau-Ponty deixa claro que, ao propor uma descrição *direta* da experiência, não se trata de desqualificar a reflexão em proveito do irrefletido ou do imediato; ou, em suas palavras, “não se trata de pôr a fé perceptiva no lugar da reflexão” (*Ibid.*, p. 43). Na verdade, assim como o espanto diante do real simultânea e paradoxalmente nos emudece e nos leva a filosofar, Merleau-Ponty (*Id.,*2006, p. 11) sugere que “a reflexão radical é consciência de sua própria dependência em relação a uma vida irrefletida que é sua situação inicial, constante e final”. Porém, novamente, esta vida irrefletida não nos convida a calar, a reverenciá-la num respeitoso silêncio, mas, pelo contrário, ela nos cala para nos convidar a filosofar, a uma reflexão radical, pois “se a filosofia pode falar, é porque não se fala apenas do que se sabe, por exibição – mas também do que não se sabe, para sabê-lo (...) A filosofia é a fé perceptiva interrogando-se sobre si mesma” (*Id.*, 2012, p. 103).

Aquilo que nos cala não nos leva ao silêncio, mas nos levar a falar como filósofos, ou seja, a falar daquilo que não sabemos exatamente para sabê-lo. É isso que torna a formação do ator tão desgastante: ter que ouvir tantos sábios falando tão longamente sobre aquilo que sabem, ou melhor, sobre aquilo que afirmam não saber, mas que sabem ser *a* verdade essencial a ser sabida por todos; ao invés de estimular os alunos a falarem a partir de sua ignorância, a interrogarem sua própria ignorância, sua própria fé perceptiva, seu não saber, para poderem experimentar e viver radicalmente seu não saber. Não se trata dessa espécie de *sabedoria pretensamente ignorante* de Sócrates que afirma saber que nada sabe, e que, sabendo que ninguém sabe nada, afirma ser mais sábio do que todos, por ser o único que sabe que nada sabe (*Cf.* PLATÃO, 1958, p. 17). Trata-se, ao contrário, de uma *ignorância douta* que não afasta o saber para um ideal inatingível onde apenas um Deus poderia realmente saber algo, mas aproxima-se de seu não saber, e percebe aí mesmo um potencial de reflexões radicais, de conexões inusitadas, de conceitos criadores que o fazem ultrapassar este não saber sem nunca deixar de estar radicalmente próximo dele.

O Juízo de gosto como ponte entre a teoria e a prática

Se não refletimos sobre essa vida irrefletida, se não dizemos nossas experiências mais indizíveis, elas simplesmente não existem ou não acontecem *para nós*. Na verdade a experiência é por si mesma um processo que pressiona para uma expressão que a completa. Uma experiência nunca é completa até ser expressa e mesmo comunicada a outros, quer dizer, até sair da dimensão privada de minha intimidade particular para a dimensão pública do mundo dos homens no plural. Isso é dizer que a experiência só se dá num mundo em comum, mundo que compartilho com outros homens. O fato é que quanto mais compartilhamos nossas experiências, mais experiências compartilhadas nos cercam para garantir condições de possibilidade para a experiência. Assim, podemos tanto nos aprofundar em nossa própria experiência ao examinar o compartilhamento de experiências dos outros, como podemos compreender esses compartilhamentos ao mergulhar em nossa própria experiência. É isto que Dilthey chama de cultura como "mente objetivada" (DILTHEY, 1976, p. 195 *apud* TURNER, 1982, p. 14).

Se pensarmos nas rodas de conversa ou debates que se dão no fim de uma aula ou de um exercício, trata-se exatamente de uma abertura de possibilidade para tal fenômeno de completar a própria experiência. Trata-se de constituir a própria experiência pelo dizer da experiência, tanto o meu próprio como dos outros. Kant já havia concluído, em sua crítica sobre a faculdade do juízo, que o prazer estético só pode se completar a partir da comunicação deste prazer. Na verdade, a comunicação do prazer estético acaba por necessariamente gerar um prazer de poder comunicar o prazer. "'Considera-se assim [como homem requintado] com efeito aquele que tende a comunicar, e nisso é hábil, o seu prazer aos outros, e que um objeto não pode satisfazer quando ele não pode experimentar a sua satisfação em comum com os outros" (KANT *apud* GIL, 1996, p. 268). Mas isso não significa uma coincidência perfeita e imediata entre o que sinto ou penso e o que digo sobre o que sinto ou penso; o que não implica de forma alguma uma falta de sinceridade ou intenção de dissimular a verdade do que sinto ou penso. Significa, isto sim, uma total impossibilidade, que é a nossa, de dizer a verdade. Se a sinceridade implica em, uma vez sentida a verdade, dizê-la com fidelidade, para que a expressão do que sinto possa coincidir com o que sinto; é preciso dizer que é exatamente nossa impossibilidade de dizer exatamente o que sentimos ou pensamos que

nos mergulha no exercício do dizer, na prática da palavra, que "nos faz falar como poetas, narrar as aventuras de nosso espírito e verificar se são compreendidas por outros aventureiros, comunicar nosso sentimento e vê-lo partilhado por outros seres sencientes" (RANCIÈRE, 2013, p. 96).

É exatamente no momento em que compartilhamos, ou mesmo, no momento em que sentimos a necessidade de compartilhar o que sentimos, que o nosso sentir pode se completar. O mesmo se aplica ao pensar, que se constitui muito menos num saber do que num fazer. Não é preciso que se saiba para falar o que se sabe, mas o contrário, é preciso que se fale para poder saber aquilo sobre o qual se fala. Eis porque a premissa de Flaszen de que não é possível descrever uma "experiência primal" como o gosto é tão absurda. O gosto é exatamente aquilo do qual só podemos saber alguma coisa a partir do ponto em que nos colocamos a tentar descrevê-lo. A questão não é se seremos capazes de descrever verdadeiramente o gosto da maçã, uma vez que o verdadeiro gosto da maçã não existe. É claro que se ouvirmos alguém comparando o gosto da maçã ao gosto da feijoada, ficaremos todos intrigados em saber que feijoada é esta que tal pessoa comeu.

Por que me é tão importante discordar de Flazsen para afirmar que sim, é possível e necessário descrever o gosto da maçã? Porque o juízo de gosto me parece exatamente aquilo que garante uma espécie de ponte entre a teoria e a prática. Se insistirmos que o gosto da maçã só é possível de ser experimentado na prática, e que para tal experiência se completar, a prática é mais do que suficiente, estaremos, como se costuma fazer, banindo a teoria para um território secundário, ou mesmo inútil para a experiência artística. Se, por outro lado, insistirmos na possibilidade de uma definição teórica objetiva do que seja o verdadeiro gosto da maçã, a partir de seus elementos químicos ou nutricionais, acreditando que a experiência de ter um pedaço de maça passeando por minha boca não traria grandes contribuições, estaremos colocando em questão a própria pertinência de uma experiência artística. O gosto é exatamente aquilo que precisa ser vivido, praticado, experimentado, sem nunca prescindir de um dizer, comunicar, compartilhar. A busca por uma palavra que dê conta de descrever o gosto se confunde com o próprio percurso do gosto por nossos sentidos. E isto diz respeito tanto ao paladar de uma comida, quanto ao sentir uma emoção, quanto ao experimentar um acontecimento estético. Neste sentido, é muito interessante que Wittgenstein, ao refletir

sobre o fenômeno de buscar a melhor palavra, a escolha de uma palavra dentre tantas outras, remeta a uma comparação "segundo as sutis diferenças de seu odor", utilizando um adjetivo como "demasiado" para explicitar que ainda não se trata da melhor palavra. Ele ainda esclarece: "Mas eu nem sempre tenho que julgar, que explicar; eu poderia frequentemente dizer somente: 'Simplesmente não está certo ainda'. Estou insatisfeito, continuo procurando. Por fim, vem uma palavra: 'É esta!'" (WITTGENSTEIN, 2014, p. 283). Nomear é mais do que uma questão terminológica, pois que aí estamos nomeando o que somos e as coisas que nos cercam e nos constituem. Por isso a luta pelas palavras acaba por se constituir numa luta pela própria possibilidade de existir dentro de um território que potencializa nossas experiências.

Grotowski (1987, p. 175) sabia da importância da nomeação quando afirmou já no início de seu percurso: "minha terminologia surgiu de experiências, e pesquisa pessoais. Todo mundo deve encontrar uma expressão, uma palavra sua, uma forma estritamente pessoal de condicionar seus próprios sentimentos". Antes de encontrar esta "palavra sua", seus sentimentos, ou melhor, seu modo de sentir estará sendo condicionado por palavras outras, suas experiências estarão sendo nomeadas por formações discursivas que estarão determinando a direção de seu percurso. Entendo, portanto, que só é possível haver autonomia da experiência a partir do exercício de nomeação de cada um.

No prefácio de *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*, Flaszen afirma que, apesar de Grotowski ter repetido insistentemente que as palavras e definições não têm grande importância, e de que só a prática conta, a verdade é que "o grotowski prático é um homem em perene perseguição das palavras" (GROTOWSKI, 2007, p. 19). Sabemos que as palavras nascem da experiência e servem para nomeá-las. Mas relutamos em aceitar que as palavras possam influir e mesmo determinar a experiência: "Como se de uma certa enunciação no papel impresso, e até mesmo de uma palavra ou de uma fórmula, dependesse o mais alto ser ou não ser" (*Ibid.*).

O problema do nome enquanto substantivo é que ele nos dá a impressão de que surge da própria substância da coisa, como se a coisa tivesse, por ela mesma, tal nome. Na verdade, este substantivo (nome) colado à própria substância da coisa, esconde um verbo (nomeação) que anos, décadas ou séculos antes se apropriou de tal coisa. Ou seja, vemos através do nome uma suposta substância da coisa, apenas por estar oculto o ato original de apropriação da mesma. Ao perdermos a noção da historicidade implicada em

tal nomeação da coisa, caímos na ilusão de que não há outras designações possíveis e, logo, que as coisas não poderiam ser de outro modo. É por isso que me parece tão importante, depois de um longo trabalho em sala de aula, que se crie um espaço de discussão sobre *o que* aconteceu, ou pelo menos que se escreva num diário. Pois é claro que os acontecimentos já se deram, e que possuem uma realidade por eles mesmos. Mas *o que* aconteceu *para* mim e *em* mim, só se determinará a partir do momento em que se nomeia *o que* foi isso que aconteceu. Normalmente o professor já o nomeou no próprio instante que aconteceu algo ao aluno, a partir de seus comentários. Mesmo que tudo aconteça numa total ausência de palavras, a formação discursiva predominante naquele espaço de trabalho, ou naquela escola onde tal trabalho se dá, irá determinar através de certos nomes, recortados no conjunto do dizível, e não outros, *o que* aconteceu ao aluno na sala de aula. Muitas vezes acaba por acontecer que *nada* tenha acontecido comigo durante o trabalho, até que no momento de nomeação da experiência começa a surgir em minha consciência, ou na própria roda de conversa, a luz d*o que*, de fato, aconteceu comigo.

> Sempre que, pela primeira vez, passam pela máscara neutra, pergunto aos alunos o que sentiram, que digam algo, nem que seja uma palavra apenas. Alguns não dizem nada, e tudo bem. Outros 'descobrem seus corpos', ou constatam que 'tudo é lento'. Todas essas impressões, manifestadas diretamente após a primeira experiência, dispensam qualquer comentário. Elas são justas. Deixo que falem. (LECOQ, 2010, p. 72)

Poder-se-ia tirar daí que os alunos descobriram seus corpos ou constataram que tudo é lento, durante o exercício, e que agora estão apenas relatando o que já aconteceu. Mas o modo como leio o que está aí descrito, é que algo se dá no exato ponto em que estas impressões são manifestadas, uma experiência de descoberta dos corpos se constitui aí, no momento da nomeação. Não que antes, durante a prática não estivesse acontecendo nada, mas é neste ponto da nomeação que é possível realmente se apropriar do que aconteceu, fazer com que aquilo que aconteceu, tenha acontecido em mim e para mim. É preciso, portanto, tomar a palavra, e, como diz Larrosa (2010, p. 145), a palavra que se toma "não se toma porque se sabe, mas porque se quer, porque se deseja, porque se ama. Ao tomar a palavra, não se sabe o que se quer dizer. Mas se sabe o que se quer: dizer".

Referências Bibliográficas

Arendt, Hannah (2014) A Condição Humana. Tradução Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

Flaszen, Ludwik (2015) Grotowski e Companhia: origens e legado. Tradução Isa Etel Kopelman. - 1. ed. - São Paulo: É Realizações.

Flusser, Vilém (2007) Língua e Realidade. São Paulo: Annablume.

Gil, José (1996) A imagem-nua e as pequenas percepções – estética e metafenomenologia. Tradução Miguel Serras Pereira. Lisboa, PT: Relógio D'Água Editores.

Grotowski, Jerzy (2007) O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969. Tradução Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva; SESC.

_____ (1987) Em Busca de um Teatro Pobre. Tradução Aldomar Conrado. Rio de Janeiro : Editora Civilização Brasileira.

Heiddeger, Martin (1969) Que é metafísica?. Tradução Ernildo Stein. São Paulo: Livraria Duas Cidades.

Larrosa, Jorge (2015) Tremores:escritos sobre experiência. Tradução Cristina Antunes, João Wanderlei Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

_____ (2010) Pedagogia Profana: danças, piruetas e mascaradas. Tradução Alfredo Veiga-Neto. Belo Horizonte: Autêntica.

Lecoq, Jacques (2010) O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições Sesc São Paulo SP, 2010.

Merleau-Ponty, Maurice (2006) Fenomenologia da Percepção. São Paulo: Martins Fontes.

_____ (2012) O visível e o invisível. Tradução José Artur Giannoti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva.

Motta Lima, Tatiana (2012) Palavras praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski: 1959-1974. São Paulo: Perspectiva.

Orlandi, Eni Puccinelli (2007) As Formas do Silêncio: no movimento dos sentidos. Campinas, SP: Editora Unicamp.

Platão (1958) Diálogos. Tradução Jaime Bruna. São Paulo: Editora Cultrix.

Rancière, Jacques (2013) O Mestre Ignorante - Cinco lições sobre a Emancipação Intelectual. Tradução Lílian do Valle. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

Sánchez Vázquez, Adolfo (2011) *Filosofia da Práxis*. Tradução María Encarnación Moya. São Paulo: Expressão Popular.

Turner, Victor (1982) *From Ritual to Theatre: the human seriousness of play*. New York: PAJ Publications.

Wittgenstein, Ludwig (2014) Investigações filosóficas. Tradução Marcos G. Montagnoli. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco.

Dramaturgia do silêncio.
Reescritura cênica de Phèdre de Racine
com extração dos diálogos das personagens

Cintia Alves

Mestranda em Pedagogia do Teatro
Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator (CEPECA)
Escola de Comunicação e Artes Universidade de São Paulo. USP

Video de la ponencia:

https://www.youtube.com/watch?v=A2DcTdVp7CI&t=87s

Resumo

O presente artigo se propõe a investigar a construção de uma dramaturgia dramática retirando-se do texto os diálogos falados pelas personagens e transformando-os exclusivamente em ação não-verbal. Trata-se de um estudo teórico-prático que toma como ponto de partida o texto "Phèdre", de Jean Racine, representante do classicismo francês, para a criação de uma reescritura cênica, em processo colaborativo com um grupo de criadores cênicos em câmbio de funções entre dramaturgistas, atores e encenadores. Para tanto, a obra de Racine será revisitada integralmente tendo como prerrogativa a ação física delineada pelos corpos dos atores em cena, a relação entre os corpos, e dos corpos com o espaço. Ao estudo dessa tessitura será dado o nome de "Dramaturgia do Silêncio", que diz respeito a essa investigação da cena sem palavras.

Palavras Chaves: Dramaturgia. Corpo. Phèdre. Espaço Cênico. Reescritura

Descricao da prática

Esse é um projeto de pesquisa se propõe a investigar a construção de uma dramaturgia dramática retirando-se do texto escrito a delimitação da palavra falada pelos

personagens e transformando-a exclusivamente em ação não-verbal, de onde advém o nome “Dramaturgia do Silêncio”. Como ponto de partida foi escolhida uma obra ícone do classicismo francês Phèdre, de Jean Racine. O objetivo é constituir uma reescritura da obra partindo da investigação de um dos elementos das rígidas regras do classicismo francês, que postula que a poesia dramática existe apenas pela fala dos personagens e que o poeta deve restringir sua manifestação exclusivamente a esta seara sem, inclusive, o uso de didascálias para indicações de cena. A investigação detém-se no contraponto desse postulado, que é a ideia de que a poesia dramática é constituída por ação física, mesmo que ela não seja indicada pelo poeta. Para tanto, a obra de Racine é revisitada em seu conteúdo subjacente que indica situações, imagens, emoções e ações físicas das personagens. Essa leitura da obra é feita por meio de jogos teatrais com atores e criadores cênicos a partir das indicações evidenciadas na análise do texto, mantendo-se, enredo e fábula. O objetivo é revelar a fábula de Phedre pela compreensão dos silêncios escritos por Racine nas entrelinhas de suas palavras. Esse projeto faz parte de um dos estudos realizados pelo CEPECA – Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator – do Departamento de Artes Cênicas – ECA/USP – Brasil.

Aspecto prático A prática para a investigação da “Dramaturgia do Silêncio” proposta para "I jornadas Internacionales de Investigación a través de la práctica artistica" será uma experimentação com voluntários sobre dois trechos de Phedre selecionados a partir da verificação de que a peripécia acontece quando a protagonista se cala. Fedra rompe o silêncio três vezes: diante de Enona (I,3), diante de Hipólito (II,5), diante de Teseu (V,7).

Das três situações dramáticas, trabalharemos sobre duas:

a) I Ato, cena 3

Phèdre revela à Oenone o amor que sente por Hippolyte. Temos assim uma revelação indireta porque são as duas personagens falando de uma terceira que não está na cena.

b) II Ato, cena 5

Phèdre revela diretamente seu amor à Hippolyte.

Essa experimentação acontecerá dentro da seguinte estrutura esquemática:

1) Narrativa de uma visão geral da fábula de Phedre;

2) Aquecimento corporal;

3) Constituição prática do que é a imagem cênica gerada por cada corpo;

4) Jogos de construção da imagem, primeiro individual e depois coletivo;

5) Jogos de improvisação com os trechos selecionados de Phedre, em silêncio;

6) Colheita da experiência.

A estrutura da oficina pressupõe dois tipos de participações cambiáveis nominadas aqui genericamente de palco e plateia. Dessa forma, aqueles que constituírem a "plateia" tem como função verificar o potencial comunicativo das imagens geradas.

Introdução

Esse é um projeto que se destina a uma investigação crítica ativa de uma obra ícone do classicismo francês, Phédre, de Jean Racine. Essa investigação caminha no sentido de entender de forma concreta os princípios de sua estruturação. Segundo Rykner (2004), Racine é o poeta dramático que mais se ateve aos preceitos de François Hèdelin, abade de D'Aubignac, teórico francês designado pelo Cardeal de Richelieu para proceder um estudo que daria origem aos cânones do teatro clássico com o sugestivo nome de "Pratique du Théâtre: oeuvre très-nécessaire à tous ceux qui veulent s'appliquer à la composition des poëmes dramatiques" (1978). Nessa obra d'Aubignac faz uma leitura crítica da Poética Aristotélica e propõe uma reformulação da poesia dramática com observação – ora anuente ora antagônica – na produção de seu tempo. O presente estudo atém-se a apenas um aspecto da obra de d'Aubignac que é o que se refere à poesia dramática ter seu processo comunicativo fundamentado na fala das personagens sem que possa sequer haver didascálias indicativas de ações:

> "[…] na Poesia Dramática só existem personagens introduzidas pelo Poeta, as quais falam, sem que ele participe, e em toda a Ação Teatral também ele não estará presente se os Actores forem, em verdade, aqueles que representam, não precisando do seu ministério para se explicarem nem para agirem." Apud in RYKNER, 2004, p. 27

O propósito é perscrutar se há uma estruturação de ações físicas subjacentes a camada de diálogos na obra Phèdre de Racine. O nome "Dramaturgia do Silêncio" advém do fato de o desenvolvimento da ação dramática decorrer sem que as personagens façam o uso da palavra falada.

A terminologia dramaturgia dramática será empregada neste estudo na acepção apresentada no "Dicionário de Teatro", de Patrice Pavis (2015):

> "O dramático é um princípio de construção do texto dramático e da representação teatral que dá conta da tensão das cenas e dos episódios da fábula rumo ao desenlace (catástrofe ou solução cômica), e que sugere que o espectador é cativado pela ação. O teatro dramático […] é o da dramaturgia clássica, do realismo e do naturalismo, da peça bem-feita." (2015, p. 110)

Ou ainda, o sentido apresentado por Peacock:

> "É preciso haver uma ação, isto é, acontecimentos e situações devem ser apresentados acompanhados por tensão, mudanças repentinas e clímax; as pessoas devem ser apresentadas com simpatia e verdade; a concepção deve incluir possibilidades à arte do ator; e é preciso que haja algum significado central – religioso, moral, emocional ou psicológico –, que atinja o cérebro e o coração do espectador" (2011, p. 206)

Entendendo um pouco mais os elementos presentes nessa dramaturgia, a noção de fábula, ainda enunciada por Pavis, "designa a sequência de fatos que constituem o elemento narrativo de uma obra" (2015, p. 157), e para esmiuçar o termo "o conjunto de motivos que se pode reconstituir num sistema lógico ou dos acontecimentos ao qual o dramaturgo recorre. " (2015, p. 158).

A peça bem-feita ou, do francês, piéce bien faite, também na acepção cunhada por Pavis é aquela que respeita os cânones clássicos que dita que os acontecimentos são apresentados em progressão, a curva da ação incorpora viradas, com a finalidade da manutenção do suspense, há apenas um conflito central, que precisa ser meticulosamente resolvido no final. (2015, pp. 281-282)

A condução do estudo teórico-prático é constituída tanto por pesquisa bibliográfica quando pela realização de ensaios para a representação silenciosa da obra Phédre (RACINE, 1677).

1. O SILÊNCIO

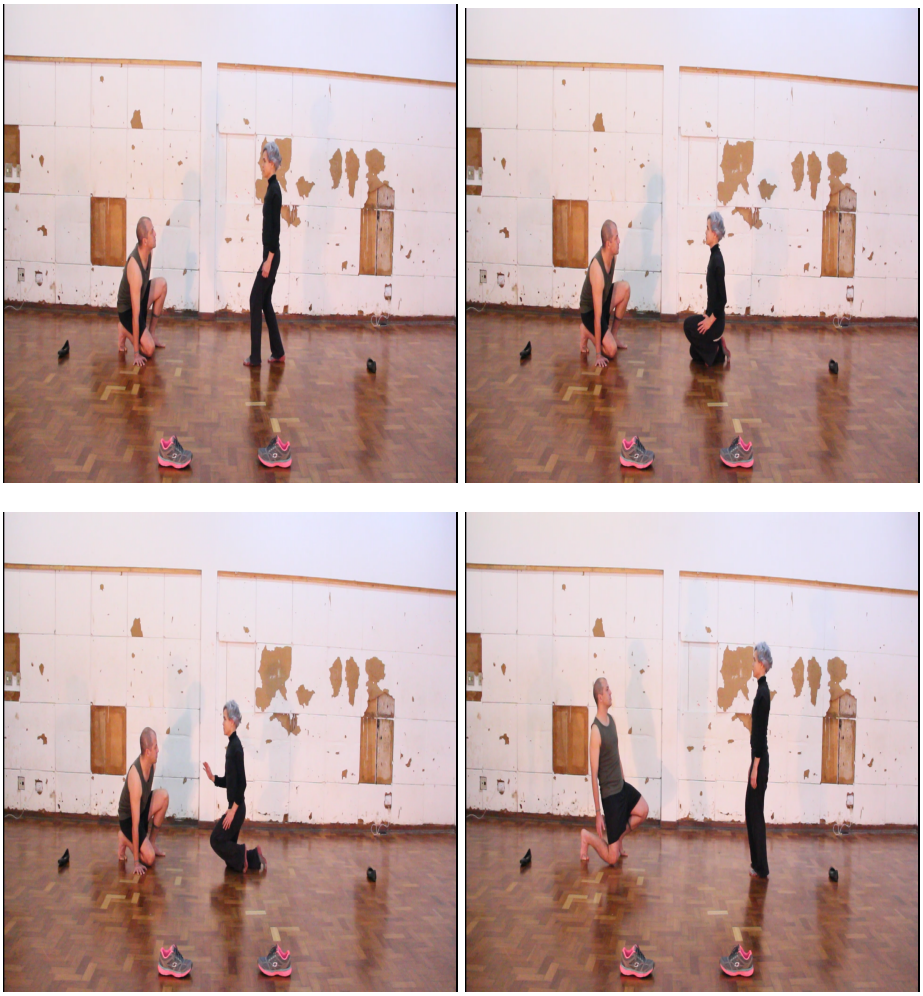


Figura 1 - Sequência do Exercício sobre Fedra (II,5) com Dani Alba e Jany Canela

Fonte: Juliana Keiko

Fedra[25] é uma mulher franzina, com uma postura altiva que lhe alonga a estatura. Corpo magro, desprovido de curvas. O queixo posicionado de maneira levemente erguida, sem exageros. O posicionamento da cabeça dessa forma, parece bastante natural no contexto, mas desenha um porte soberano, mesmo em um corpo tão pequeno.

Hipólito é um homem forte, músculos delineados; no meio da grossa panturrilha, há uma linha tatuada em toda a circunferência, como um desenho tribal. Coluna ereta,

[25] Utilizo, ao longo do texto, duas grafias diferentes: Fedra e Phèdre. Esse é o recurso para pontuar as duas diferentes camadas de trabalho com o texto. Phèdre será sempre uma referência à personagem e à obra original; Fedra será usada quando se tratar da reescrita realizada durante o estudo.

queixo erguido, mas nesse corpo há tensão. Sua postura é desconfortável, os braços caem tesos pela lateral do corpo. Sua figura se assemelha a um desenho egípcio.

Essas duas personagens se observam frente a frente. O espectador está posicionado de forma a ver o perfil esquerdo de Fedra e o direito de Hipólito. Lentamente os dois se movimentam no sentido de se aproximarem. Hipólito se ajoelha, nesse gesto sua cabeça também pende para baixo, o olhar em direção ao seu próprio coração em sinal de reverência. O olhar de Fedra, antes altivo, ganha languidez, ela se dirige a Hipólito, quase em câmera lenta, seus joelhos bambeiam como se fossem se dobrar, o gesto é pequeno, mas perceptível. Ela continua sua caminhada e flexiona os joelhos até tocarem o chão. Hipólito e Fedra permanecem frente a frente, só que agora próximos e ambos ajoelhados. Fedra, em um gesto suave, sinaliza delicadamente com a mão o queixo de Hipólito para que erga sua cabeça e seu olhar encontre o dela. Ele tem um gesto rápido de impulsão da coluna para trás. Ela se levanta lentamente, sua cabeça pende para baixo, seu olhar se direciona para o seu coração.

Essa é a didascália correspondente à reescritura silenciosa de um trecho do II Ato, Cena 5 (II,5), de Phèdre, de Racine.

Segundo Cayuela (CAYUELA, 2000):

> La «reescritura» designa toda operación que consiste en transformar un texto A para llegar a un texto B, cualquiera que sea la distancia en cuanto a la expresión, el contenido y la función, así como todas las prácticas de «seconde main»: copia, cita, alusión, plagio, parodia, pastiche, imitación, transposición, traducción, resumen, comentario, explicación, corrección. (p. 38)

E continua Graciela Balestrino (2000):

> En el mundo contemporáneo la reescritura (escritura sobre escritura)' no se refiere solamente a prácticas artísticas ~ pertenecientes al ámbito de lo que se reconoce como "literatura", cuyo único soporte es la palabra; también en prácticas polisígnicas como el cine o el teatro (…) En el teatro debe deslindarse la reescritura dramática, circunscrita a textos dramáticos, de la reescritura escénica, hecho que ocurre cuando la puesta de una pieza dramática parodia o se convierte en contratexto de una puesta anterior de la misma pieza, para poner dos ejemplos extremos. (p. 221)

Ao exemplo do que promove o criador cênico[26] italiano Carmelo Bene, referido por Deleuze (2010, pp. 27-54), a proposta é realizar um ensaio crítico, mas o objetivo não é "criticar" nada, antes é penetrar a estrutura para possibilitar uma aproximação com sua essência. Deleuze se refere a uma leitura de Romeu e Julieta, feita por Bene, na qual ele "amputa Romeu, ele neutraliza Romeu na peça originária" (2010, p. 28), dessa forma observa como todo o restante da estrutura se comporta sem esse elemento que é, aparentemente essencial. Da mesma forma que realiza Bene, a presente análise será feita pela amputação de um dos elementos da peça originária, no caso aqui, a palavra falada pelos personagens.

Extirpar do texto aquilo que lhe seja mais caro, mais estruturante. À guisa de Carmelo Bene, extrair Romeu de "Romeu e Julieta", extrair a palavra de Racine.

Para este artigo, no entanto, não abarcarei a obra integral, mas apenas dois trechos selecionados com a ajuda de Roland Barthes em seu "Sobre Racine" (2008). No capítulo referente à obra Fedra[27], ele postula que a tragédia nessa obra está diretamente ligada à questão da fala:

> ¿Dizer ou não dizer? Eis a questão. Aqui o próprio ser da fala é levado ao palco: a mais profunda das tragédias racinianas também é a mais formal; pois o interesse trágico aí está muito menos no sentido da fala do que em seu aparecimento, muito menos no amor de Fedra do que em sua confissão. (2008, p. 143)

E ele continua selecionando os trechos onde a fala gera a peripécia[28]:

> Fedra rompe esse silêncio três vezes: diante de Enona (I,3), diante de Hipólito (II,5), diante de Teseu (V,7). Essas três rupturas têm gravidade crescente; de uma e de outra, Fedra se aproxima de um estado cada vez mais puro da fala. (2008, p. 143)

---

[26] *Criador cênico* foi a terminologia utilizada pelo Prof. PhD Joseph Danan (Université Sorbonne Nouvelle – Paris III) durante o I Colóquio Internacional de Dramaturgia Letra e Ato, promovido pelo Grupo de Estudos da Dramaturgia Letra e Ato, realizado na Unicamp (Campinas) e na ECA-USP (São Paulo) entre os dias 03 e 05 de outubro de 2016. Considero essa terminologia bastante adequada, uma vez que se refere a um criador que não apenas realiza a encenação, mas age como dramaturgista, ator, sonoplasta, figurinista, tec., enfim, um criador que manipula as diversas ferramentas da cena com a finalidade da criação.

[27] A grafia Fedra segue a tradução de Ivone C. Benedetti com revisão de Márcia Valéria Martinez de Aguiar.

[28] Segundo Aristóteles (2014, p. 30), "Peripécia é uma viravolta nas ações em sentido contrário".

Das três situações[29] dramáticas às quais Barthes se refere, refiro-me a duas, devido suas diferentes apresentações da ação:

a) I Ato, cena 3

   Phèdre revela à Oenone o amor que sente por Hippolyte. Temos assim uma revelação indireta porque são as duas personagens falando de uma terceira que não está na cena.

b) II Ato, cena 5

   A cena descrita no início dessa monografia. Phèdre revela diretamente seu amor à Hippolyte.

A terceira situação citada na qual Phèdre revela à Thésée o amor que sente por Hippolyte não foi objeto de estudo, nesse momento, em função de sua semelhança, como recurso textual, à revelação para Oenone.

2. A IMAGEN

Para a realização dessa pesquisa foi formado um coletivo de criadores cênicos formados por artistas com experiência na atuação e/ou na dramaturgia e/ou direção cênica. Alguns pesquisadores da Casa Brasileira de Dramaturgia, coletivo do qual participo - Miriam de Lima, Marco Albuquerque, Eduardo Aleixo, Dani Alba, Rogério Favoretto, meu parceiro habitual de trabalho de criação dramatúrgica, Eduardo Bartolomeu, duas artistas oriundas de outros coletivos Adriana Azenha e Jany Canela e o Mestre em Pedagogia do Teatro Victor de Seixas.

De acordo com os objetivos da pesquisa, é muito importante que o coletivo esteja integrado ao texto, ao propósito e aos procedimentos adotados. O primeiro movimento desse trajeto é, portanto, alinhar com todos os criadores a fábula e os personagens, para tanto é feita uma leitura em voz alta do texto integral traduzido.[30]

[29] Segundo Souriau (1993, p. 35), situação dramática é "uma forma particular de tensão inter-humana e microscósmica do momento cênico".

[30] No trabalho com os criadores cênicos, optou-se pela utilização de uma tradução a fim de facilitar o contato com a fábula para aqueles que não tivessem proximidade com o idioma francês. No entanto, o texto original foi mantido como referência para eventuais consultas. A tradução escolhida foi a realizada por Millôr Fernandes (1986).

A tragédia Phèdre, de Racine, é uma reescritura[31] da tragédia grega "Hipólito", de Eurípedes (2001): a história da paixão que Phèdre, segunda esposa de Théseé, nutre por seu enteado Hippolyte.

Figura 2 Os criadores Jany Canela e Eduardo Bartolomeu em trabalho de aquecimento.

Fonte: Juliana Keiko

O texto de Racine tem uma diferença essencial em relação ao de Eurípedes. A tragédia de Phèdre não é oriunda de algum tipo de castigo divino. Não há Deuses, apenas homens com seus sentimentos e emoções promovendo suas dores e perdas.

Estando todos alinhados com a fábula, pusemo-nos a criar um glossário comum[32] para elaboração de uma dramaturgia silenciosa a partir de Phèdre.

2.1 O CORPO

O estudo de uma dramaturgia do silêncio para a construção de Fedra a partir de Phèdre passa necessariamente pela perspectiva da visualidade. O centro, nesse caso, é do corpo do ator no espaço. Esse corpo, ao se deslocar pelo espaço e sobre si mesmo busca uma imagem comunicativa que gere significado. Não estamos no campo da representação, não é necessário que essa imagem denote algo especificamente, não se trata da

[31] Interessante observar como o processo de reescritura tende ao infinito. Eurípedes escreve sobre uma personagem da mitologia grega, Racine reescreve Phèdre e este estudo reescreve Racine.

[32] Essa metodologia de construção criativo-pedagógica pressupõe que haja um alinhamento de conceitos entre todos os envolvidos no processo. Acredita-se que a contribuição pode ser mais efetiva à medida que o grupo domine uma compreensão do todo.

pantomima, mas de algo que seja experimentado pelo próprio ator e que transite também para a plateia. Algo que traga uma conexão, seja pela cultura, seja de forma absolutamente subjetiva, seja derivado das idiossincrasias do corpo que se relaciona e dos corpos relacionados. Como afirma Sara Rojo (2005, p. 73):

> Entendo que o espaço da imagem apresentada no interior de um espetáculo está configurado tanto pelo físico quanto pelo psicossocial, e que conotações que possa oferecer dependem também da relação que estabeleça com outras linguagens e das formas em que é utilizado para construir a relação espetáculo/público.

No entanto, é necessário um trabalho prévio ao reconhecimento dessa conexão, um trabalho no qual o ator lide com o seu corpo, articule-o, alongue-o, manipule-o ritmicamente de forma a reconhecer diferentes caminhos para a construção de uma presença que promova a conexão. Entendendo presença como exposta por Eugênio Barba (2012, p. 206) "*estar e se sentir vivo,* e de transmitir essa sensação aos espectadores", o que ele denomina como organicidade. A organicidade é essa presença do ator em cena que promove a conexão entre ele e o público. Mas esse não é um processo óbvio. No mesmo capítulo, mais a frente, Barba continua:

> Mas às vezes o ator vive certas ações como sendo "orgânicas" quando nem o diretor nem o espectador sentem a mesma coisa. Também acontece o oposto: o diretor e os espectadores podem perceber como "orgânicas" ações que os atores vivenciam como "inorgânicas", duras e artificiais.
>
> Essa disparidade de opiniões, ou sensações, vai contra a ingenuidade teatral e a fé na sintonia entre ator e espectador. Na verdade, não há sintonia entre a ação do ator e a reação do espectador, mas pode haver um encontro. É o efeito do encontro que decide sobre o sentido e o valor do teatro. (2012, p. 206)

Portanto, o caminho de Fedra passa necessariamente pela construção dessa consciência de encontro entre o ator e o espectador. E, segundo Barba (2012, pp. 206-208), a preparação para esse encontro é possível pelo treinamento, que é o momento no qual o ator se prepara, se descobre, reconhece a energia, a presença, o *bios* e reconhece a individualidade comunicativa do seu próprio corpo, uma vez que cada corpo apresenta diferentes possibilidades de gerar conexão.

Nesse aspecto a construção de Fedra passa pelo desenvolvimento de uma linguagem, identificável pelo coletivo de criadores, que pressupõe um reconhecimento de percurso

de identificação da relação entre corpo e espaço para a construção de uma dramaturgia corporal (ROJO, 2005) a fim de comunicar a essência contida na obra de Racine. A relação é, portanto, triangular, ator/criador X espectador X texto.

O caminho entre uma coisa e outra passa pela leitura do texto, identificação das personagens e seus actantes, elaboração de um diálogo físico que englobe as emoções das personagens e o corpo do ator, tudo isso construído com tal organicidade que promova a comunicação com a plateia.

Há outro dado nessa trajetória que precisa ser considerado: a relação do corpo com o espaço. Segundo Ipojucan Pereira,

> A ideia de que a percepção das sensações espaciais ativa tanto o ambiente interno do organismo quanto o externo a ele, torna o corpo o campo de estudo por excelência para a compreensão das forças que organizam o espaço.

Na Figura 3, as atrizes Adriana Azenha e Jany Canela estão em trabalho de aquecimento para a preparação da cena entre Enone e Fedra. A foto evidencia alguns aspectos do ambiente que não podem ser ignorados: chão de tacos, parede desgastada, mesa com bolsas e roupas, porta com frisos vermelhos e coberta com cortina *black out*. Mesmo que essa não tenha sido uma escolha dramatúrgica *a priori*, ela necessariamente está incorporada a cena, uma vez que que faz parte da visualidade do espectador como também a do ator em seu exercício de composição.

Figura 3 – Adriana Azenha e Jany Canela em exercício de aquecimento. Fonte: Juliana Keiko.

Outra questão importante com relação à construção de Fedra é relativa à presentificação de elementos. Uma vez que não há palavra, não há indicadores da lembrança, do imaginário, daquilo que não está presente. A visualidade é concreta portanto a cena necessita apresentar relação com o momento presente.

No I Ato, cena 3, temos uma ação indireta onde Fedra revela à Enone seu amor por Hipólito:

Como se pode ver nas Figuras 7, 8 e 9, foi utilizado o recurso da animação de um objeto, no caso uma camisa masculina, e o ator/criador construía uma relação erótica observada pelo ator/criador que fazia Enone.

Figura 4 Jany Canela se relaciona com o objeto. Rogério Favoretto, na personagem de Enone, observa.

A ideia de utilização de um objeto está conectada a uma afirmação de Jarry referida por Brunella Eruli (2008, p. 22): “não possuindo um corpo real e um psiquismo, pode assumir todos”. Jarry diz isso se referindo à marionete como o ator ideal, no entanto, o objeto apresenta essa mesma maleabilidade.

Figura 5. Adriana Azenha em exercício de relação com o objeto

Outro dado importante era perceber a potencialidade comunicativa dos diferentes corpos, entendendo por corpo não apenas as dimensões, características físicas, mas

também rítmicas e psicossociais. A idiossincrasia de cada corpo é um aspecto significativo fundamental. Sara Rojo (2005, p. 74) refere-se a uma encenação de "Esodo" feita por "Pippo Delbono, apresentada no Teatro Argentina (Roma)" na qual há no elenco "um homem com síndrome de Down sobre o qual Pippo Delbono afirma":

> Bobò é sincero, seu corpo não pode mentir, cada pequeno movimento é o máximo que ele pode fazer uma vez que está naquele momento completamente presente.

Cada corpo já carrega em si uma dramaturgia e não é possível ignorá-la.
Quando lemos "A Construção da Personagem", de Stanislavski (2016, p. 71), encontramos a seguinte afirmação:

> Mas quando pisamos o palco, muitas deficiências físicas menores chamam a atenção. Ali o ator é esmiuçado por milhares de espectadores como que através de uma lente de aumento. A menos que tenha a intenção de mostrar uma personagem com defeito físico – e nesse caso deve poder exibi-lo sem ultrapassar o grau certo – o ator deve mover-se com uma facilidade que aumente a impressão criada em vez de distrair o público dessa impressão. Para fazê-lo, precisará de um corpo saudável, em bom funcionamento, dotado de um controle extraordinário.

Essa busca pelo corpo ideal, construída dentro da estética realista, "a representatividade do referente externo", a qual se refere Rojo (2005, p. 74) não encontra mais a mesma ressonância na contemporaneidade. Também encontramos em Rojo uma alusão à reflexão de De Marinis no que diz respeito a Artaud e o corpo:

> Nosso corpo – diz então Artaud o Momo – há muito tempo não é mais aquele originário, glorioso, imortal que foi dado no princípio. O corpo atual é o resultado de uma violação, de uma manipulação perpetrada que nos causa dano, em consequência da qual o homem hoje tem uma anatomia que deixou de corresponder à sua natureza (…). No final da vida e de sua trajetória artística, Artaud concede o Teatro da Crueldade como um grandioso projeto ético-político de insurreição física: trata-se de transformar (novamente) a cena em um "cozimento", no qual o homem (e já não apenas o ator) possa refazer sua própria anatomia, possa reconstruir seu corpo, recusando a "diferenciação orgânica" (como a denominou Jacques Derrida): um corpo sem órgãos. (DE MARINIS, 1999 apud (2005, p. 74)

Dentro desse estudo, a legítima dramaturgia do silêncio precisa considerar todos os elementos visuais concretos e tecê-los de forma a gerar um corpo comunicativo.

No I Ato, cena 3, temos uma ação indireta onde Fedra revela à Enone seu amor por Hipólito, mas ele não está presente. No texto elas falam dele, presentificam-no pela palavra. Como fazer isso prescindindo do verbo. Como se pode ver na Figura 4, foi utilizado o recurso da animação de um objeto – no caso uma camisa masculina – como elemento de representação do personagem ausente.

A ideia de utilização de um objeto está conectada a uma afirmação de Jarry referida por Brunella Eruli (2008, p. 22): "não possuindo um corpo real e um psiquismo, pode assumir todos".

Figura 6 – Dani Alba em exercício com o objeto. Fonte: Geraldo Lima

Outro dado importante era perceber a potencialidade comunicativa dos diferentes corpos, entendendo por corpo não apenas as dimensões, características físicas, mas também rítmicas e psicossociais. A idiossincrasia de cada corpo é um aspecto significativo fundamental. Sara Rojo (2005, p. 74) refere-se a uma encenação de "Esodo" feita por "Pippo Delbono, apresentada no Teatro Argentina (Roma)" na qual há no elenco "um homem com síndrome de Down sobre o qual Pippo Delbono afirma":

> Bobò é sincero, seu corpo não pode mentir, cada pequeno movimento é o máximo que ele pode fazer uma vez que está naquele momento completamente presente.

Cada corpo já carrega em si uma dramaturgia e não é possível ignorá-la.

Quando lemos "A Construção da Personagem", de Stanislavski (2016, p. 71), encontramos a seguinte afirmação:

> Mas quando pisamos o palco, muitas deficiências físicas menores chamam a atenção. Ali o ator é esmiuçado por milhares de espectadores como que através de uma lente de aumento. A menos que tenha a intenção de mostrar uma personagem com defeito físico – e nesse caso deve poder exibi-lo sem ultrapassar o grau certo – o ator deve mover-se com uma facilidade que aumente a impressão criada em vez de distrair o público dessa impressão. Para fazê-lo, precisará de um corpo saudável, em bom funcionamento, dotado de um controle extraordinário.

Essa busca pelo corpo ideal, construída dentro da estética realista, "a representatividade do referente externo", a qual se refere Rojo (2005, p. 74) não encontra mais a mesma ressonância na contemporaneidade. Também encontramos em Rojo uma alusão à reflexão de De Marinis no que diz respeito a Artaud e o corpo:

> Nosso corpo – diz então Artaud o Momo – há muito tempo não é mais aquele originário, glorioso, imortal que foi dado no princípio. O corpo atual é o resultado de uma violação, de uma manipulação perpetrada que nos causa dano, em consequência da qual o homem hoje tem uma anatomia que deixou de corresponder à sua natureza (…). No final da vida e de sua trajetória artística, Artaud concede o Teatro da Crueldade como um grandioso projeto ético-político de insurreição física: trata-se de transformar (novamente) a cena em um "cozimento", no qual o homem (e já não apenas o ator) possa refazer sua própria anatomia, possa reconstruir seu corpo, recusando a "diferenciação orgânica" (como a denominou Jacques Derrida): um corpo sem órgãos. (DE MARINIS, 1999 apud (2005, p. 74)

Dentro desse estudo, a legítima dramaturgia do silêncio precisa considerar todos os elementos visuais apresentados e tecê-los de forma a gerar um todo comunicativo.

Sobre o CEPECA:

O CEPECA – Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator – é um grupo de estudos da ECA-USP formado por pesquisadores acadêmicos e não-acadêmicos que se reúnem regularmente para apresentar e debater suas inquietações sobre a arte do ator. Semanalmente podem ser apresentados projetos, procedimentos, treinamentos, técnicas,

conceitos, personagens, etc que são lançados ao grupo, para a abertura de diálogo sobre potências e caminhos. A presente pesquisa é acadêmica e está sendo construída dentro do programa de Mestrado em Pedagogia de Teatro, junto com os da ECA/-USP demais pesquisadores do CEPECA, sob a orientação do Prof. Dr. Eduardo Coutinho, que também coordena o grupo.

Referências

Andersen, H. C. (2010) *A Roupa Nova do Rei.* (M. X. BORGES, Trad.) São Paulo: Zahar.

Aristóteles, Horácio, & Longino (2014) *A Poética Clássica.* (J. BRUNA, Trad.) São Paulo: Cultrix.

Aubignac, F. H. (1978) La pratique du thèâtre: oeuvre tres-necessaire a tous ceux qui veulent. Paris: Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

Balestrino, G. (1997) Teoria de la reesncritura. Em G. BALESTRINO, *El Bisel del espejo* (pp. 27-62). Salta: Cuaderno del CeSICA nº 3.

Balestrino, G. (2000) El perro del hortelano de Pilar Miró (sobre la transposición fílmica de un clásico del teatro español) . *Cuaderno de Humanidades N12*, 221-231.

Barba, E. (2012) Organicidade. Em E. BARBA, & N. SAVARESE, *A Arte Secreta do Ator: um dicionário de Antropologia Teatral* (pp. 206-215). São Paulo: É Realizações.

Barthes, R. (2008) *Sobre Racine.* São Paulo: WMF Martins Fontes.

Brook, P. (1999) *A Porta Aberta.* Rio de Janeiro : Civilização Brasileira.

Burnier, L. O. (2009) *A Arte de Ator.* Campinas: Unicamp.

Cayuela, A. (2000) De reescritores y reescrituras: teoría y práctica de la reescritura en los paratextos del Siglo de Oro. *Criticón*, 37-46.

Couthino, E. T. (2000) *Uma cena precisa: procedimentos para uma cena quase pronta.* São Paulo: ECA-USP.

De Marinis, M. (1999) *La danza alla rovescia di Artaud. li secondo Teatro delia Crudeità (1945-1948).* Bolonha: Gailimard.

Deleuze, G. (2010) *Sobre teatro: Um manifesto de menos; O esgotado.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Erulli, B. (2008) O ator desencarnado: Marionete e vanguarda. *Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, 11-25.

Eurípedes. (2001) *Hipólito.* Rio de Janeiro: Expresso Zahar.

Fernandes, M. (1986) *Fedra.* São Paulo: Teatro de Arena.

Lecoq, J. (2010) *O Corpo Poético: uma pedagogia da criação teatral.* São Paulo: Senac São Paulo: Edições SESC SP.

Pavis, P. (2015) *Dicionário de TEatro* (3ª ed.). São Paulo: Perspectiva.

Peacock, R. (2011) *A arte do drama.* São Paulo: É Realizações.

Racine, J. (1677) *Phédre*. Acesso em 12 de fevereiro de 2016, disponível em http://livrefrance.com/Phedre.pdf

Raquel, F. (2011) *Corpo Artista, São Paulo FAPESP-Annablume.* São Paulo: FAPESP-Annablume.

Ribeiro, J. U. (2011) *Viva o Povo Brasileiro.* Rio de Janeiro: Objetiva.

Rojo, S. (2005) Espaço e corpo no teatro italiano atual. Em S. ROJO, *Transitos e deslocamentos teatrais: da Italia à América Latina* (pp. 73-121). Rio de Janeiro: 7Letras.

Rykner, A. (2004) *O Reverso do Teatro - dramaturgia do silêncio da idade clássica a Maeterlinck.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkia.

Ryngaert, J.-P. (1995) *Introdução à análise do teatro.* São Paulo: Martins Fontes.

Setenta, J. S. (2008) *O Fazer-Dizer do Corpo.* Salvador: EDUFBA.

Souriau, E. (1993) *As duzentas mil situações dramáticas.* São Paulo: Ática S.A.

Souriau, E. (1993) *As Duzentas Mil Situações Dramáticas.* São Paulo: Ática.

Stanislavski, C. (2016) *A construção da personagem.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Ubersfeld, A. (2013) *Para ler o Teatro.* São Paulo: Perspectiva.

La palabra destilada.
Aplicación de procedimientos/prótesis en situaciones de ausencia de voluntad

Santilli, Juan Pablo

Escuela Provincial de Arte Nro. 500 de Necochea

paraesto8@gmail.com

Video de la ponencia:

https://www.youtube.com/watch?v=7Q0jnh1Gdno&t=21s

Resumen

En este trabajo se describe el procedimiento denominado Destilación de Textos -mecanismo de lectura que evapora significados y condensa sentidos- y se registran sus primeros desarrollos y emergentes.

Demostración práctica

El trabajo contiene una serie de reflexiones, interrogantes y conclusiones surgidas de un cuerpo de experiencias que vengo desarrollando -en forma individual- desde el año 2013, y que actualmente continúa, ya en su tercera etapa.

Se trata, por lo tanto, de elementos de carácter absolutamente provisorio (si es que existe otra cosa).

El órgano central, primero y determinante de aquel cuerpo -su hígado, digamos- y centro de atención de este trabajo, es un procedimiento/mecanismo que asumió el nombre de Destilación de Textos, o como lo llamamos familiarmente por su producido: Los Destilados.

Surgido de un contexto de ausencia de pulsión creadora, impulsado por la más básica necesidad de movimiento, de estar en algo, el procedimiento/mecanismo fue revelándose como tal -develando sus leyes- sólo con el paso del tiempo, y con mi

entrega sin especulaciones a su propia lógica de funcionamiento, para acabar erigiéndose en un potente y singular mecanismo de transmutación: materia vieja, gastada y agotada que se transforma, destilación mediante, en sentidos emergentes, nuevos posibles, resonancias.

La cuestión del sentido ("...término claro en apariencia (...) significante modesto de significados diversos y por momentos embrollados..."", al decir de Edgardo Albizu) atraviesa, entonces, el asunto, en varias direcciones.

También interesa el relevamiento de las condiciones necesarias para que esos tránsitos (de la no-voluntad a la acción sostenida; de la intuición al discernimiento; de la clausura de significados a la explosión de sentidos) sean posibles.

El procedimiento/mecanismo opera sobre artefactos textuales preexistentes.

El momento primero, la destilación, es lectura desenfocada, extracción, y religamiento.

El momento segundo, la condensación, es reescritura-sin-escritura: reordenamiento, redacción/montaje de lo dado en razón de sus funciones sintácticas.

Se trata de procesos no lineales ni orientados a un fin prefigurado. Deriva sinuosa que renuncia al propósito seudo fascista de "producir sentidos" y busca, en cambio, crear las condiciones para que los posibles emerjan o se revelen por el propio funcionamiento de la máquina, más allá de cualquier voluntad consciente. Máquina que, no obstante, poco tiene de artilugio: la mecánica de la sintaxis se revela profundamente humana.

Además del desarrollo de estas cuestiones -a la búsqueda de elementos generales que puedan orientar el diseño de nuevos procedimientos/prótesis análogos- la presentación contempla la destilación en vivo de un ejemplar del diario local, y la exhibición de algunos derivados (video, objetos plásticos) a modo de ejemplos.

1 | Huellas de Origen

En el año 2013 me embarqué en una experiencia individual, que acabaría por ser el comienzo de una serie que al día de hoy aún continúa en desarrollo, y que es posible que se extienda por muchos años más.

La experiencia consistió en introducir en mi cotidiano un singular procedimiento de lectura del Ecos Diarios, que es el único diario impreso de la ciudad en la que vivo.

Esa primera experiencia tuvo dos derivados.

El primer derivado fue inmediato, de carácter seudo literario, y se llamó *EcosDestilado*. Más adelante nos adentraremos en la descripción de sus desarrollos.

El segundo derivado se fue dando en forma paulatina, con el transcurrir del tiempo. Es de carácter procedimental y lo llamé *Destilación de Textos*. En sus comienzos, como suele suceder, no fue mucho más que la suma simple de algunas acciones intuitivas. Pero al poco tiempo comenzó a decantar elementos de mayor definición, que interesan a la creación artística, pero también a muchas otras cosas de la vida -acaso más relevantes que la creación artística.

Pero ahora es necesario, antes de pasar a describir el procedimiento y sus producidos, que nos detengamos un momento en el contexto que les dio origen. Porque allí residen ya -en estado magmático, intuitivo, caótico aún- los elementos que luego se constituirán en cuerpo.

Por aquel entonces -junio de 2013- yo acababa de mudarme de casa, en una de esas etapas -se me disculpará lo incómodo de la confidencia pero hace al trabajo- una de esas etapas de profundo desamparo amoroso y desconcierto general. Ya se sabe: desgana, ansiedad, desgana, etc.

Durante el verano anterior a ese invierno yo había comenzado a llevar un diario personal. Ahora puedo apelar a extractos de ese diario para reconstruir la génesis de los destilados.

El martes 4 de junio, ya en mi nueva casa, anoto entre otras cosas: *"Me levanté confundido, sin saber qué tenía que hacer. Entonces me di cuenta de que en realidad no tenía que hacer nada, ni siquiera escribir acá. Salí a caminar, a conocer un poco más el barrio. Compré enjuague bucal y empanadas. Mientras caminaba mi cabeza volvió al problema de la falta actual de un proyecto. Lo pienso como escritura, pero dudo. Y no me aparece nada. Entonces pensé que no tenía que pensar en un contenido, digamos, sino en un mecanismo. No en algo que hacer, sino en algo que me pusiera a hacer. La máquina, no el producto. Ahora voy a dejar de escribir, voy a cerrar la compu y me voy a entregar a mirar televisión. Y después me voy a acostar. No pienso forzar nada. Tiempo"*.

El miércoles 5, después de hablar sobre el gasista que no llega, anoto*: "De acá al viernes me voy a dedicar a intentar inventar mi nueva máquina de hacer. Pero no tengo que olvidarme que por lo general esas máquinas me llegan de afuera. ¿Funcionará*

igual si soy yo el que la construye?". Y ese mismo día, pero por la noche, agrego: *"Un temporal increíblemente insistente golpea y no deja de golpear: techos, carteles, tendederos, vuela agua y vuelan objetos contundentes. Respecto de la máquina que necesito, el asunto está complicado. Si nadie propone nada, si yo no veo un potencial espacio (físico o simbólico) que funcione a la vez como estímulo y depósito social, entonces no tengo nada. Hoy pensé: si no hay propuesta del afuera, si nada se mueve, entonces haré de esa no-propuesta mi máquina de hoy. Pero paciencia, me digo: te estás arrebatando. Date unos días más de observar, tirá la caña y mirá para otro lado. Paciencia".*

El jueves 6 escribo: *"...la parálisis creativa potencia todo lo malo de andar sin amor. ¿Ese es un problema o son dos? Una larga y extendida sequía, diría yo. Un único fenómeno que presenta, alternativamente, uno u otro aspecto. Ausencia total de sentido; ni siquiera pulsión de muerte: hacer la plancha, como Ulises en la isla de Circe. Un chanchito sin cabeza y sin corazón. Como sea, pongo más empeño en resolver lo primero que lo segundo. Hoy se juega el primer partido de la serie final entre los Spurs y el Miami. Va a ser difícil frenarlo a Lebrón. Pero no imposible. Más difícil va a ser que a mí se me ocurra algo para hacer. Lo dicho: paciencia".*

El viernes 7, temprano, consigno: *"Me levanté más temprano para poder ver un poco de Nadal-Djokovic en semis de Roland Garros antes de irme a trabajar. Estoy pensando en hacer una experiencia este fin de semana. Por un lado, porque necesito programar algo, no quedar librado a lo que se presente, porque después no se presenta nada y yo quedo dando vueltas sobre mí mismo, fastidiado. Y por otro, porque he pensado que tal vez no se trate de encontrar la máquina así, de una vez y para todo el viaje (tenga la duración que tenga este viaje), sino de ir haciendo pequeños experimentos, que en todo caso luego funcionen por simple yuxtaposición. Eso en principio, hasta ver qué tipo de montaje piden los productos. Se me había ocurrido escribir a partir de mis nuevos recorridos por las calles. Pero dudé desde el primer momento. Se trata de un lugar común que pide un recorte más chico, y no me surge ninguno que suene bien. Por contraposición, pensé en el encierro. Pero no tomar ninguno de los tópicos trágicos o graves del encierro, sino construir, inventar diría, uno más bien idiota, liviano y fácil. Este fin de semana voy a comprar el Ecos Diarios del viernes, el del sábado y el del domingo, y voy a escribir a partir de eso. Después se verá. Lo que me gusta es que se*

trata de un mecanismo que no se pretende original (es más viejo que la peste), ni postula nada a priori. Es pura navegación a la deriva. Tal vez termine tirando todo a la basura, pero esas horas habrán sido otra cosa que hastío".

Como puede verse, ya en el caldo de esos días de origen coleteaban como larvas los elementos que luego iban a ser nodales en todo este asunto: el fenómeno de ausencia de pulsión creadora, o crisis de voluntad; el procedimiento/prótesis como respuesta; el problema del sentido; las bondades de la deriva (física y mental); la dialéctica del tiempo cotidiano (*el tiempo muerto*) y las tensiones entre la vida y la creación cuando se está por fuera y lejos de los centros y los sistemas establecidos.

Sobre varias de estas cuestiones iremos volviendo más adelante. Pero sobre una de ellas, la cuestión de la Voluntad, resulta esencial que nos detengamos aquí un momento.

2 | Algo sobre la Voluntad

Creo -y no es más que una creencia personal- que nuestra cultura le asigna un valor excesivo a la Voluntad. Tan excesivo como nocivo. A la Voluntad Individual y, por extensión, a las diferentes expresiones de Voluntad Colectiva.

La Voluntad es un mal bicho, pero de pequeños nos enseñan lo contrario. Herencia maldita del Pensamiento Romántico, la idea de Voluntad produce monstruosos equívocos y monstruosas frustraciones.

He aquí una brillante síntesis de la idea de Voluntad, tal como veo que opera todavía hoy en vastas subjetividades: *"La acción creadora, el acto estético, única posibilidad que tiene el hombre de acercarse al Único, de alcanzar la Belleza, requiere de una violenta tensión de la voluntad, y de la intervención de la imaginación que proyecta hacia el mundo exterior la imagen generada por el artista en su propia interioridad febril y apasionada"*[33].

Pues bien: si se quiere entender el fundamento último de la Destilación, basta con invertir absolutamente los términos del párrafo citado.

Y si postulamos tal cosa, eso responde a dos razones, ninguna anterior a la otra.

[33] EL ROMANTICISMO La creación artística y el artista Adelaida E. González Oliver. Argentina. Profesora Adjunta en la Universidad Nacional del Nordeste. http://hum.unne.edu.ar/investigacion/filosofia/instituto/filosofia/02.pdf

Una razón es de orden ideológico: la certeza de que el ejercicio de la Voluntad sólo produce *más de lo mismo de lo mismo.* Y además, por norma: un *lo mismo de lo mismo* totalitario, artificioso y aburrido.

La Voluntad produce clones de clones. Copia, más que produce. La Voluntad sólo se re-produce a sí misma.

La Voluntad se alimenta de un Yo híper exacerbado -a la vez que lo retroalimenta. Un Yo bulímico, y ególatra hasta el punto de hacer desaparecer todo Otro. Un Yo Absoluto, que impone el reinado de los procesos racionales, regidos por significados teledirigidos, conceptos predigeridos y argumentos a ultranza: *lo que yo quiero hacer, lo que yo quiero decir*. La Voluntad persigue lo Ideal.

La Voluntad es Única, y se pretende a salvo en su unicidad radical. Como si no fuera, ella misma, condicionada, intervenida y manipulada, y el Yo correspondiente un Yo alienado, sumergido y arrastrado por las corrientes de los discursos dominantes.

Y también se pretende Original y Trascendente, la Voluntad, para terminar -paradójicamente o no- derrochando todas sus energías en demostrar su originalidad Primera y Última.

La Destilación rechaza *de facto* la preeminencia de lo Mismo, del Yo Absoluto, de lo Ideal, de lo Original, de lo Trascendente, de lo Único, de lo Primero y de lo Último.

La otra razón es de orden práctico: la constatación de que la Voluntad -aún cuando, en ciertas instancias, en verdad logre expresarse genuinamente (durante la más joven juventud, con suerte)- acabará por agotarse irremediablemente.

Esa Voluntad -que también es, a su modo, Deseo y Fuente de Sentido- sufre de agotamiento crónico. Ya por causas traumáticas o por el simple paso del tiempo, se desgasta, se arruina, se autofagocita o se pudre. Como sea, se termina.

Y el Yo correspondiente se debilita, se relativiza, se diluye, se ablanda. Ese Yo Absoluto que expresaba la Voluntad, termina asumiendo la forma de un fantasma.

O bien desaparece por épocas, circunstancialmente, al vaivén de los altibajos de la vida, o desaparece de forma definitiva por el simple desgaste del tiempo. De este fenómeno, estoy seguro, puede dar cuenta cada uno de nosotros.

Entonces, ¿cómo es que perdura la ilusión de su existencia benéfica?

La respuesta está en los Sistemas Establecidos: las Industrias y los Mercados.

Industrias y Mercados del Arte, pero también en su expresión más general.

Por fuera y lejos de Industrias y Mercados, uno está sólo con su alma. Cuando estamos dentro o cerca de ellos, (o cuando sostenemos la ilusión de estarlo), son esos entes los que se encargan de que hagamos lo que ya no tenemos -o acaso nunca tuvimos- voluntad de hacer.

Así, los Sistemas Establecidos se postulan a sí mismos como prótesis eficientes: prometen aportar -y lo hacen- el sostén y la movilidad que el individuo/creador, por sí mismo, ha perdido o va a perder. Pero no son gratuitas: su costo se mide en términos de Libertad. Y además no están al alcance de cualquiera: esas prótesis son para unos pocos.

Frente a las Industrias/prótesis, nosotros postulamos los Procedimientos/prótesis: pequeños, livianos, efímeros, de libre circulación, mutables, colaborativos y gratuitos.

La ausencia de voluntad, lejos de ser motivo de lamento, abre vastos y promisorios campos de acción y pensamiento. Por eso es que, más allá de cualquier circunstancia traumática, nosotros propiciamos la anulación consciente de la Voluntad -al menos frente al acto creador- y su reemplazo por algún tipo de procedimiento/prótesis.

Los Destilados no son más que una expresión de ellos, entre tantas posibles.

3 | El EcosDestilado: La Evaporación

La experiencia *EcosDestilado* se extendió entre junio y octubre de 2013.

En ese período se diría que aprendí el arte de destilar textos. Si uno mira los primeros y los últimos destilados, va a notar que al principio, si bien el mecanismo funcionaba correctamente, el "sabor" dejaba bastante que desear: un poco duro, demasiado seco. Todavía no le tenía la mano.

Fueron doce entregas, de doce páginas por entrega. Doscientos quince textos destilados. Cada ejemplar era un artefacto pequeño, del tamaño de 1/3 de hoja A4. Las páginas -sueltas e impresas a ambas caras, con ilustraciones ornamentales- estaban contenidas en una suerte de cubierta-sobre conformada por una hoja plegada en 3, impresa en una sola de sus caras, que contenía la Tapa, la Contratapa y una solapa con el Editorial. Esta cubierta-sobre estaba sellada con unas pequeñas fajitas de papel de diario, que el receptor debía romper para acceder al interior.

Además de destilar, diseñaba, ilustraba e imprimía los ejemplares yo mismo en mi casa (esto es relevante).

Los destilados se entregaban en mano, personalmente y en forma gratuita, a un grupo estable de 24 personas: amigos y amigas, personas afines.

La acción -y esto también es relevante- guardaba más similitud con el gesto de esa buena señora del barrio que ensaya una nueva receta de torta y convida el resultado a sus vecinos, que con el de un artista que exhibe su obra.

Ya desde el inicio compartía, además de los destilados propiamente dichos, lo que hasta allí alcanzaba yo a entender acerca de lo que estaba haciendo. En la contratapa de los cuatro primeros números, ponía: *El procedimiento es sencillo: compro 3 Ecos Diarios por semana (domingo aporta poco, pero trae editorial). Elijo noticias, sólo noticias. Respeto su orden en el tiempo. Las hago pasar por el alambique de mi lectura, y transcribo. No agrego ni modifico nada, no cambio palabras, no altero la estructura de las frases, no corrijo errores de ninguna clase, no sumo opiniones, ni comentarios. Sólo me permito, a veces, pequeños movimientos de montaje de dos noticias de la misma sección, o al interior de un mismo texto. Encabezo cada destilado con un título encontrado en los arrabales del original: el resultado suele ser inquietante. El producto final es Ecos Diarios puro, pero destilado. El aparato opera por sustracción: mi alambique evapora los líquidos inocuos y recupera, en nuevo estado, aquello que buscaba sin saberlo. No interesa el ejercicio de la sorna (es tan fácil burlarse del Ecos como de casi todo el mundo real); interesa la obtención de pequeñas cantidades de materia poética, nueva sustancia líquida, propiciatoria y densa de sentidos ocultos (alquímicamente se sueña que en su acumulación -y en sucesivos y variados destilados- se develen rasgos olvidados del rostro de la ciudad).*

Esta primera descripción del mecanismo sería suficiente para empujar un largo trecho. Con el tiempo, iría haciéndose más precisa y completa, como veremos más adelante.

A partir del Nº8 comencé a usar las contratapas para "pensar en voz alta" la etapa que seguiría. Esto es: qué tratamiento le daría al nuevo material surgido de la destilación, a ese cuerpo de 215 unidades textuales, que todavía flotaban en su propia nube en forma de vapores a la espera de ser condensados, devueltos a un nuevo estado líquido.

Sabía que tenía que continuar, porque el mecanismo me sentaba bien -le sentaba bien a mi vida, esto se suma a lo relevante- y producía unos presentes que eran recibidos con avidez y alegría. Sabía que tenía que continuar, pero que no debía ser exactamente lo mismo, porque corría el riesgo de empezar a aburrirme y aburrir.

Entendía, erróneamente, que se imponían nuevas destilaciones sobre lo ya destilado. Especulaba con la posibilidad de transformar todo aquello en música (lo llamaba difusamente "la cantata"). Proyectaba una suerte de enciclopedia que clasificara los elementos de ese mundo destilado. Imaginaba la nueva etapa como un momento colectivo, colaborativo. Y también imaginaba modos y formatos para su circulación, una vez que -fuera lo que fuera- estuviera terminado.

Nada sucedió como yo lo entendí, pensé, imaginé, proyecté y/o especulé. Nada. El trabajo continuó siendo individual durante mucho tiempo más, y lo que se pensaba como nuevas destilaciones terminó siendo -según entendí más tarde- una suerte de condensación del material. Y terminó siendo también una larga, larguísima deriva -y esto también es muy pero muy relevante.

Lo que siguió -también del orden de lo literario- se denominó Manifiesto del Elemento Mecánico.

3: El Manifiesto del Elemento Mecánico I: La Condensación

Apelo nuevamente al registro de mi diario personal para reconstruir aquella etapa.

31-10-13 *Quiero escribir sobre los Destilados. Sobre lo que va a seguir ahora que cerré la primera parte. Algo sucedió cuando cerré el número 12. "Noté" que el último verso del último poema del último número daba nombre a la segunda fase del trabajo: "El elemento mecánico". Entonces pensé que antes de encarar el trabajo de clasificación enciclopédica, y antes de comenzar a construir ese dispositivo sonoro y visual que llamé "la cantata", antes de todo eso, pensé, tenía que volver sobre el material, amigarme con él, re-conocerlo, revisitarlo, leerlo por primera vez completo y de corrido. Y que de esa lectura tenía que resultar un nuevo material de base. Un manifiesto. El Manifiesto del Elemento Mecánico. Que deberá estar escrito según el principio del elemento mecánico. Y hasta el momento, lo único que conozco sobre ese principio es que el último verso del último poema del último número da nombre y alma a lo que sigue. Y que entonces yo deberé intentar construir ese manifiesto de acuerdo a algún tipo de proyección o extensión o réplica de este mecanismo elemental. Por ejemplo: agrupar todos los últimos versos del último poema de cada número; o: agrupar todos los últimos versos de todos los poemas; o: agrupar el último verso del último, el primer verso del primero, el segundo de no sé qué; combinar, intercalar,*

yuxtaponer diferentes series; leer de adelante hacia atrás, de atrás hacia adelante, en espejo, todo eso que ya sabemos. Deberé probar muchos mecanismos -mecánicas combinatorias, digamos- hasta que aparezca el Manifiesto del Elemento Mecánico.

Después de pensarlo un poco, concluí que la mecánica que me estaba proponiendo iba a resultar en una escritura estéril, aburrida y carente de sentido a poco avanzar. Algo similar a lo que sucede con el procedimiento denominado "cadáver exquisito".

Así que anoté esto otro: ***19-1-14****...algo para el futuro Manifiesto del Elemento Mecánico: tengo que adoptar una forma de manifiesto; definir para mí una forma estándar a partir de la lectura de algunos manifiestos preexistentes (podría hacer un recorte: primera mitad del siglo XX, o manifiestos de arte, etc). Ejemplo de forma estándar: un diagnóstico de época, una crítica, una declaración de principios y objetivos. Pongamos.*

Y entonces poder (mecánicamente, o sea: de acuerdo a una dinámica de selección y ordenamiento que no responda -o responda mínimamente- al movimiento de mi subjetividad), extraer líneas, versos, párrafos, fragmentos, lo que sea que por su propio modo de enunciación se encuadre naturalmente en una de las partes/función del manifiesto.

Lo hice: diseñé -una vez más- un mecanismo de intervención sobre los Destilados, y simplemente lo apliqué, sin pensar más. Y lo que fue apareciendo resultó -una vez más- sorprendente. Como si estuviera frente a un cuerpo vivo y no frente a una serie de escritos absurdos.

Para comenzar, realicé una operación sencilla, pero minuciosa y estricta.

Lo primero fue encerrarme en una burbuja ficcional que, al modo de los juegos de infancia, me sirviera como excusa para poner-en-juego todo lo que hiciera de allí en más.

La excusa (algo megalómana, como suelen ser las ficciones de infancia -y las no tan de infancia), consistía en asumir que una ciudad había sido fundada: La Ciudad Destilada. Y que ahora los ciudadanos de Ciudad Destilada se proponían expresarse a través de un Manifiesto Fundacional. Y que entonces encargaban al Poeta, (que era yo, por supuesto), la tarea de redactarlo. El Poeta aceptaba y les pedía, a su vez, que se reunieran en asamblea y pronunciaran sus opiniones, ideas y deseos. Con ese material, el Poeta redactaría el Manifiesto en cuestión.

Aquella fantasía no era un capricho; escondía, en clave de cuentito, las coordenadas de la nueva etapa: si los Destilados eran el reflejo del Reflejo de Una Ciudad (el reflejo del Ecos Diarios de Necochea), entonces almacenaban en sí la información de Otra Ciudad (La Ciudad Destilada, conformada por doce barrios o sectores: cada uno de los doce números del EcosDestilado). Sólo había que extraer esa información, clasificarla y re-ligarla (redactarla) de modo que asumiera la forma del Manifiesto deseado.

Lo segundo, entonces, fue diseñar un mecanismo de extracción, clasificación y redacción.

Resultó en lo que denominé Mecánica de la Sintaxis. Básicamente, un juego de funciones.

Consistía en ir recorriendo "barrio por barrio" (número por número, del 1 al 12), e ir extrayendo los enunciados/frases/versos de las 215 unidades, (todos y cada uno), y clasificándolos según la clase de constituyente sintáctico que expresaran, de acuerdo a un protocolo que había definido previamente. Protocolo algo elemental, en verdad, en virtud de que siempre supe poco y nada -en el plano teórico- sobre gramática y todas esas cosas. Ahora sé un poco más porque leí algunas cosas para poder escribir este trabajo; pero en aquel momento fueron sólo apuestas hechas desde la intuición del conocimiento práctico.

El protocolo de extracción y clasificación estaba planteado en estos términos:

A) MIRADAS SOBRE EL PRESENTE: las Definiciones Positivas sobre la Realidad; los Pero; los Como; los Porque; las Opiniones; las Enumeraciones; los Aforismos y Pontificaciones; las frases que hablan de Época; las frases que hablan de Nosotros.

B) DESEOS PARA EL FUTURO: los Sujetos Colectivos; los Sujetos Colectivos que se nombran en singular; las Advertencias; la Acciones; los Propósitos; los Vaticinios o Predicciones; los Anuncios; los Objetivos; las Virtudes o Cosas Necesarias; las Prescripciones; los Presupuestos, las Ideas; las Invocaciones o Apelaciones.

Las Miradas sobre el Presente, había resuelto, estarían divididas en 12 unidades: cada barrio expresaría la suya en forma de Capítulo. Los Deseos para el Futuro, en cambio, estarían compilados en un único Capítulo.

En cuanto a la redacción, apelo nuevamente a mi diario personal: ***5-6-14*** *A la hora de redactar lo haré siguiendo el precepto de no agregar nada que no sean elementos de puntuación. Si alguna frase se negara a encajar en el discurso general, no pienso*

forzarla o ayudarla inventando nexos o transiciones: sencillamente -como es ley en el capitalismo- será desechada como basura, como cosa residual. El resto será la búsqueda de un Ritmo.

La Mecánica de la Sintaxis se demostró eficaz y altamente reveladora. En poco tiempo, el Manifiesto del Elemento Mecánico estuvo redactado.

Pero iba a demorar todavía un tiempo -dos años más, con sus altibajos- en ver la luz.

Se abría un período de una deriva sostenida, de carácter algo demencial, que culminaría (pero ya para entonces nadie se acordaba y a nadie le importaba) con la entrega del texto del Manifiesto del Elemento Mecánico.

4 | El Manifiesto del Elemento Mecánico II: La Deriva

La sospecha-intuición de que la pronta consumación del texto del Manifiesto -su entrega inmediata- me dejaría otra vez en un nuevo comienzo (¡con todo lo que eso significa!), me llevó a emprender una colosal "deriva retardataria" (de esto no sería consciente sino hasta bastante avanzado el proceso), cuya etapa pública comenzó en febrero de 2015 y culminó en enero de 2016.

Se denominó "Manifiesto del Elemento Mecánico", y resultó en un acumulado de: 75 minutos de video, contenidos en 6 entregas -(e1 Versión 2: Relato de Origen) + (e2: La Fundación) + (e3: La Ciudad Destilada) + (e4: Los Delegados) + (e5: Una Deriva) + (e6 Parte 1: El Manifiesto y el Tiempo) + (e6 Parte 2: La Evaporación de Todos los Presentes)-, luego editadas en una Versión Completa, a su vez reducida a una Versión Modo Tráiler; 43 minutos de música, dividida en: 40 minutos de música concreta contenida en 3 Suites 12' + 1 Fantasía 4' (Nº3, Tres Canciones Pop) y una Canción Tradicional (Il Culetto de Reich, 3'); 36 páginas de texto, divididos en el Manifiesto del Elemento Mecánico (24 pág.) y El Manifiesto y El Tiempo (12 pág.); 1 cuadro irregular de 050x050 (+/-); 1 dispositivo de lectura de rollos de texto (lata con manija / libro).

Todo esto, en 12 entregas vía email a 36 personas.

A las puertas del final, la deriva propuso su propia continuación: *La Eterna y Absoluta Felicidad de las Pampas*, etapa actualmente en curso.

El origen de todo fue el Ecos Destilado. O mejor dicho: la ausencia de Voluntad que les dio lugar.

5 | Conclusiones. La Destilación como procedimiento/prótesis: fundamentos, condiciones necesarias y virtudes intrínsecas

a) Fundamentos

Llegado este punto del proceso, me pregunté si era correcto llamar a esto Destilación, o si se trataba sólo de un bonito nombre de fantasía.

Destilar es separar las sustancias componentes de una mezcla líquida mediante la vaporización y la condensación selectiva.

La proposición supone, entonces, que el Ecos Diarios -por caso- es una mezcla líquida. O más en general: que existen textos líquidos. Y por lo tanto, que existen textos sólidos. Y acaso gaseosos, pero no nos compliquemos tanto. Textos líquidos y textos sólidos.

Descartamos lo textos sólidos, precisamente, por sólidos. Textos que, como todo sólido, *"...oponen resistencia a cambios de forma y de volumen (...) sus partículas se encuentran juntas y correctamente ordenadas (...) tienen una gran cohesión y adoptan formas bien definidas..."* (Sólido; Wikipedia). Inequívocos, inmutables, indudables, inconfundibles. Íntegros. Forjados a golpes de razón, son pura clausura y prescripción de lecturas, expresión transparente y unívoca del pensamiento del autor, donación violenta de imágenes preformateadas. Nada contra ellos, pero no se pueden destilar. A lo sumo habilitan ser dinamitados.

Se trata, entonces, de contar con un material textual en estado líquido: *"...fluido altamente incomprensible (...) con un volumen definido pero no con forma fija (...) formado por pequeñas partículas vibrantes de la materia (...) capaz de fluir y tomar la forma de un recipiente..."* (Líquido; Wikipedia). Y que, además, resulten mezclas líquidas, y no líquidos puros. Esos tampoco nos sirven. (Un buen poema, arriesgo por ahora, es líquido puro-puro).

Entonces, ¿cuáles son esos componentes que permanecen mezclados, y que evaporamos para separar? ¿Y cuáles recuperamos, condensación selectiva mediante?

Tomemos esto de manera provisoria, y aceptemos la denominación, seguramente imprecisa; pero yo los llamo: los Significados y los Sentidos.

Significado y Sentido no son la misma cosa. Un viejo y sostenido equívoco, (acaso no inocente), los transforma una y otra vez en sinónimos, cuando en realidad remiten a experiencias de conocimiento y comunicación bien diferentes. Creo que es fundamental

-para el arte, pero más para la vida- lograr enunciar la diferencia entre significado y sentido.[34]

Llamo aquí *significados* a esa clase de enunciados duros, unidireccionales, transparentes, axiomáticos, preceptivos; que piden ser entendidos -y entendidos tal cual son; que encierran en sí un extraño ideal de comunicación: la identificación absoluta del receptor con el mensaje; que concentran toda su información en una única capa-superficie bajo la cual no hay nada más (tampoco sobre ella); que son reflejo especular, nítido y directo de la cosa.

Y llamo *sentidos* a esa otra clase de enunciados más blandos, difusos, velados, que más que indicar, excitan vínculos y encadenamientos impensados; vibración de motivos en resonancia, refracción de posibles; proyección espectral hacia el pasado o el futuro de la cosa presente; territorio de lo inconcluso, lo fragmentado, lo fallado y hasta de lo vacío, desde donde se despliegan, no obstante, múltiples horizontes de posibilidades; armónicos, en fin, casi infinitos, de ese sonido primero que es la cosa.

La Destilación evapora significados y sentidos, pero sólo recupera -condensados- los segundos.

La Destilación es un mecanismo de lectura activa.

Se estructura en tres momentos: Evaporación, Condensación y Deriva. En rigor, estos tres momentos no están del todo escindidos: en cada uno hay presencia -en mayor o menor medida- de los otros dos.

El momento primero, la Evaporación, es lectura desenfocada y extracción.

Consiste, en primera instancia, en definir una unidad de lectura del texto-líquido de origen. Luego hay que hacer foco en él de tal manera que comiencen a vaporizarse los elementos significantes -paradójicamente más pesados pero más volátiles- y eso permita emerger los elementos de sentido -más livianos pero más densos.[35]

---

[34] Comparto y recomiendo el artículo "SENTIDO". UNA FRONTERA DE LA FILOSOFÍA de Edgardo Albizu. Doctor en Filosofía por la Universidad del Salvador. Es profesor emérito de la Universidad Nacional de Cuyo. Actualmente es Titular de Historia de la Filosofía Moderna en la Universidad Nacional de San Martín y en la Universidad del Salvador.
http://www.scielo.org.ar/pdf/topicos/n13/n13a01.pdf

[35] La acción física correspondiente consiste, sencillamente, en subrayar las frases que emergen, a simple vista, como proveedoras de sentido, en relación con las siguientes y/o anteriores subrayadas. Luego se transcriben en una hoja en blanco, para su posterior condensación/redacción.

Esto exige un tipo de mirada, se podría decir, idiota, desenfocada. Una buena analogía -casi palabra por palabra- es la del juego de estereogramas:

> *Un estereograma es una imagen tridimensional oculta en una imagen bidimensional, sin ningún tipo de polarización ni emulsión. Su visualización se realiza sin gafas especiales ni lente alguna, simplemente haciendo un pequeño esfuerzo de concentración visual y mental.*
>
> *Los estereogramas esconden en su patrón dos imágenes similares con ligeras diferencias, colocadas de tal modo que se logra la visión tridimensional al interpretar el cerebro esas diferencias como volúmenes y profundidades.*
>
> *No es fácil ver un estereograma; pero una vez que se aprende la técnica es relativamente sencillo. La idea es desenfocar la vista de la imagen, de manera que al no fijarla en la imagen bidimensional podamos captar la perspectiva, porque si miramos al plano de la imagen directamente sólo veremos una textura plana. La imagen virtual se forma cuando los ojos se concentran detrás del plano de la imagen, como si quisiéramos ver a través de ella, con la mirada perdida, como se suele decir.*
>
> *Como nuestros ojos no están acostumbrados a hacer semejante cosa sino a converger sobre la imagen, se requiere un poco o un mucho de paciencia para aprender a verlos. Algunas personas los ven casi instantáneamente, mientras que a otras les lleva horas.*

El momento segundo, la Condensación, es reescritura-sin-escritura: religamiento, redacción/montaje de lo dado en razón de sus funciones sintácticas. El resultado es un nuevo texto-líquido, con propiedades marcadamente diferentes de las del original.

El tercer momento, la Deriva, es extrapolación, desvío y ramificación; excursión hermenéutica desde y hacia el producido destilado, y acaso nuevas destilaciones y etcétera, espiral ad infinitum.

b) Condiciones necesarias y virtudes intrínsecas

La experiencia realizada hasta aquí permite extraer algunas conclusiones acerca de ciertas pautas necesarias para el diseño y el buen funcionamiento de los procedimientos/prótesis, a saber:

1) Establecer un conjunto de prescripciones, restricciones y prohibiciones severas e inamovibles para el tratamiento del material de origen;

2) Definir un modo sistemático de depósito social del producido, que no tenga carácter comercial/espectacular sino funcione como convite y acto de separación;

3) Sostener a ultranza la gratuidad absoluta a lo largo del proceso; gratuidad en todos los sentidos: no especulación acerca de los resultados, ni acerca del valor de uso ni el valor de cambio del producido;

4) Mantener la menor distancia posible entre lo cotidiano y lo extracotidiano: no se trata de producir arte, sino buena vida; (el producido puede ser parecido al arte, como en este caso, o parecido a cualquier otra cosa);

5) No considerar como "obra" al producido, sino como nueva materia sensible, propiciatoria de nuevas intervenciones propias o ajenas;

6) Vivir solo; ser moderadamente pobre, no ser extremadamente pobre; permanecer fuera y lejos de los centros geográficos y simbólicos de producción y circulación, que imponen tiempos, formas, valores y cantidades de otra escala y naturaleza.

Por último: todas las cosas del mundo -ya se sabe- pueden leerse como un texto. Pero los textos más líquidos y propiciatorios para el destilado son los productos de la mala literatura: la resaca, lo fallado, lo mal hecho y mal terminado. Y afortunadamente, nuestra cultura es una fuente inagotable de mala literatura.

En ese sentido -y también en razón de algunas de las condiciones expuestas más arriba- el procedimiento se revela alegremente "ecológico" y anticapitalista: en lugar de producir nuevas porquerías y donarlas a la cultura, recicla -destilando- la basura acumulada.

Y de esa manera reconvierte en misterio grandes porciones de esa clausura lustrosa y pedante (filo fascista, se diría) que tanto abunda en el arte de Occidente.

Necochea, 2017

NOTA: El ciclo completo *EcosDestilado/Manifiesto del Elemento Mecánico* puede solicitarse al correo que figura en la portada de este trabajo, y les será enviado, por supuesto en forma gratuita.

El revés del bordado. Bordes y sobrantes que emiten preguntas en la construcción de ideas políticas

Nilda Rosemberg

rosnil70@hotmail.com

"Todo acontecimiento de masas incorpora un universo de instantes íntimos. Y toda microfísica de los afectos imprime cambios perdurables cuando se multiplica arrasando la moral normativa mediante contraconductas visibles ingobernables."

Marcelo Espósito

Resumen

El origen de este trabajo aparece a partir de la lectura de un artículo de Yolanda Peralta Sierra, donde se articulan las prácticas artísticas textiles y el activismo político. Esta nota atraviesa un territorio por el cual estoy transitando desde hace ya varios años en mi práctica artística y propone una mirada particular sobre estos "haceres". Pongo el foco entonces en las prácticas textiles desarrolladas durante los últimos cinco años en distintos puntos de Latinoamérica y España (coordinados por artistas latinoamericanas), tomando como referencia proyectos anteriores surgidos en Inglaterra, EEUU y Chile.

¿Es posible desde la insistencia, con estrategias silenciosas como el bordado o el tejido, activar preguntas y cuestionar situaciones político-sociales? ¿Estas acciones logran algún efecto particular en quienes las realizan ¿y en el resto de la comunidad?

Estas prácticas problematizan categorías convencionales del ámbito artístico como la noción de autonomía, a la vez que se proponen señalar cuestiones tan imperiosas para millones de excluidos como los derechos básicos.

Este trabajo comienza poniendo en contexto la situación de los años 80 y se aboca al escenario elegido pensado prácticas desarrolladas en Costa Rica, México, España, Argentina y Chile. Importa tener en cuenta el modo de producción y la forma en que se realizan las obras, en general aparecen gestos que desbordan las disciplinas tradicionales y que modifican las estructuras afectivas, estéticas y ciudadanas, en cuanto incluyen una participación activa ya sea como hacedores, como espectadores o como cómplices, y ponen en circulación otra idea del "artista" y su autoría, del "arte" como herramienta social y como posible apertura de jerarquías pautadas por un sistema fuertemente hegemónico y patriarcal. Se alinean a las ideas de activismo y compromiso social.

BORDADO- POLÍTICA-LATINOAMÉRICA.

Demostración práctica

Consistirá en realizar un pequeño bordado a partir de un ejercicio de percepción que vincule a cada participante con su memoria afectiva. Este trabajo será previo a la ponencia académica.

Ponencia

El origen de este trabajo aparece a partir de la lectura del artículo redactado por Yolanda Peralta Sierra: "Prácticas artísticas textiles y activismo" (Peralta Sierra (2014). Disponible online en:https://puntadassubversivas.wordpress.com/2014/08/16/practicas-artisticas-textiles-y-activismo-del-sufragismo-al-craftivismo/) donde se articulan las prácticas artísticas textiles y el activismo político. Esta nota atraviesa un territorio por el cual estoy transitando desde hace ya varios años en mi práctica artística y propone una mirada particular sobre estos *haceres* que me interesa desarrollar, profundizar y cruzar con obras e investigaciones.

Cito como antecedentes históricos el Movimiento Art and Craff [36]y la Bauhaus[37], que proponían una cercanía entre Artes y Oficios y revalorizaban las artes menores, entre las cuales estaba incluido el bordado.

Pongo el foco entonces en las prácticas textiles desarrolladas durante los últimos 5 años en distintos puntos de Latinoamérica y España (coordinados por artistas latinoamericanas), tomando como referencia proyectos anteriores surgidos en Inglaterra, EEUU y Chile.

La pregunta que me moviliza y a la cual intentaré acercar algunas respuestas es la siguiente: ¿Es posible desde la insistencia, con estrategias silenciosas como el bordado o el tejido, activar preguntas y cuestionar situaciones político-sociales ¿Estas acciones logran algún efecto particular en quienes las realizan ¿y en el resto de la comunidad?

---

[36] *El* Arts and Crafts ***("Artes y Oficios" o también "Artes y Artesanías")***[1] es un movimiento artístico originado a finales del siglo XIX. El Arts & Crafts se asocia sobre todo con la figura de William Morris, artesano, impresor, diseñador, escritor, poeta, activista político y, en fin, hombre polifacético que se ocupó de la recuperación de artes y oficios medievales, renegando de las nacientes formas de producción en masa. Artes y artesanías (arts and crafts) fue un enorme movimiento de ambición intelectual y con frecuencia habilidad artística superlativa, que abarca todo, desde broches esmaltados hasta iglesias, en lugares tan diversos como Budapest y California. Se trataba de respetar sus materiales, y la forma en que se utilizaban. Se trataba de mostrar cómo se construyeron las cosas, de modo que nunca parecían diferentes de lo que eran en realidad. Particularmente estridente fue la llamada a disolver la jerarquía artística que ha estado en funcionamiento desde el Renacimiento, y que prioriza la arquitectura, la pintura y la escultura por encima de los llamados THESO artes "menores".

[37] *Bauhaus*, fue la escuela de artesanía, diseño,arte y arquitectura fundada en 1919 por Walter Gropius en Weimar (Alemania) y cerrada por las autoridades prusianas en manos del Partido Nazi.Sus propuestas y declaraciones de intenciones participaban de la idea de una necesaria reforma de las enseñanzas artísticas como base para una consiguiente transformación de la sociedad burguesa de la época, de acuerdo con el pensamiento socialista de su fundador.

La Bauhaus sentó las bases normativas y patrones de lo que hoy conocemos como diseño industrial y gráfico; puede decirse que antes de la existencia de la Bauhaus estas dos profesiones no existían como tales y fueron concebidas dentro de esta escuela.

Ana Longoni define al "activismo artístico" a partir de la mirada propuesta por el dadaísmo alemán. Activismo artístico, son entonces las producciones y acciones, muchas veces colectivas que abrevan en recursos artísticos, con la voluntad de tomar posición e incidir de alguna forma en el territorio de lo político.

Estas prácticas problematizan categorías convencionales del ámbito artístico como la noción de autonomía, a la vez que se proponen señalar cuestiones tan imperiosas para millones de excluidos como los derechos básicos.

El análisis de la relación del bordado y la costura con la historia pone de manifiesto que si bien se emplearon como herramientas para educar a las mujeres, con el tiempo también fueron utilizadas por ellas como armas para luchar contra la opresión. Yolanda Sierra pone como ejemplo las banderas, pancartas y estandartes bordados con consignas, empleadas por las sufragistas en sus protestas callejeras, pidiendo el voto para las mujeres.

> "Estas prácticas textiles consideradas artesanales y domésticas y que reforzaban el ideal de feminidad, fueron subvertidas por las sufragistas y empleadas para atentar contra ese mismo ideal femenino.
>
> En su búsqueda de la transgresión, las artistas feministas de los setenta ensalzaron categorías vinculadas tradicionalmente con el arte realizado por las mujeres, haciendo un uso político de las mismas e iniciando un debate contra la cultura patriarcal dominante. La reivindicación de esferas como el bordado, la costura y las tradiciones artesanales en general, se entendía como un ataque al patriarcado, pero a su vez como un homenaje a la identidad femenina. En el marco del feminismo, los tejidos, más allá de su valor cultural, eran concebidos como el lugar de producción de significados culturales de todo tipo- religiosos, políticos e ideológicos -, con contenidos y significados diversos, que son a su vez temas centrales para el feminismo: la lucha por los derechos civiles y políticos de las mujeres, la denuncia de estereotipos sexistas, la construcción cultural del género, la lucha por la liberalización del cuerpo de las féminas y la denuncia de la violencia contra las mujeres." (Peralta Sierra (2014). Disponible online en: https://puntadassubversivas.wordpress.com/2014/08/16/practicas-artisticas-textiles-y-activismo-del-sufragismo-al-craftivismo/

El mayor legado que dejan las artistas de los ’80 es la libertad, son las palabras que sintetizan gran parte del trabajo de investigación de María Laura Rosa. “*El mundo de la intimidad fue llevado a la esfera pública y expuesto como un elemento político más*” (Rosa, 2104).

Apareció una nueva interpretación política de la vida cotidiana. Siguiendo la línea de esta investigación, podemos afirmar que tanto las acciones callejeras como las exposiciones de arte tuvieron como objetivo no sólo criticar sino subvertir el sistema patriarcal. Además, el juego interdisciplinario que acompañó estas prácticas habilitó cierta desjerarquización de las artes. Se buscaron alternativas al lenguaje formal y las artistas feministas reivindicaron las artes tradicionalmente asociadas como ‘menores’ –tapices, bordados, textiles, artes de papel– y buscaron combinarlas con prácticas que comunicaran mejor lo que ellas querían decir.

Los 80´y tres ejemplos que anteceden

A comienzos de los ochenta en Inglaterra, un grupo de mujeres acamparon alrededor de la base aérea de Greenham Common para tejer redes de lana que anudaron a las alambradas que cercaban la base. En estas redes colgaron fotografías y mensajes con los que expresaban sus ideas y sentimientos, en una acción de protesta antinuclear. El campamento adoptó el nombre de Women´s Peace Camp.En 1985, en Estados Unidos, tuvo lugar una acción a favor de la paz que recibió el nombre de “The Pentagon Peace Ribbon” y que consistió en rodear el Pentágono con una tira de tela de 10 millas de largo hecha a base de bordados y estandartes cosidos, confeccionada por personas de diferentes puntos del país.

En el contexto de los regímenes dictatoriales en Latinoamérica, muchas mujeres se movilizaron para luchar colectivamente en la defensa de los derechos humanos. Durante la cruenta dictadura militar del general Augusto Pinochet se desarrolló el denominado movimiento de las arpilleristas. Las arpilleras forman parte de una antigua técnica textil chilena que consiste en la realización tapices a partir de la utilización de la tela de los sacos. Sobre la base de la arpillera y empleando diferentes tipos de telas, las mujeres chilenas representaron escenas con las violaciones, asesinatos, detenciones, desapariciones y torturas que tuvieron lugar durante la dictadura. Se trata por tanto de

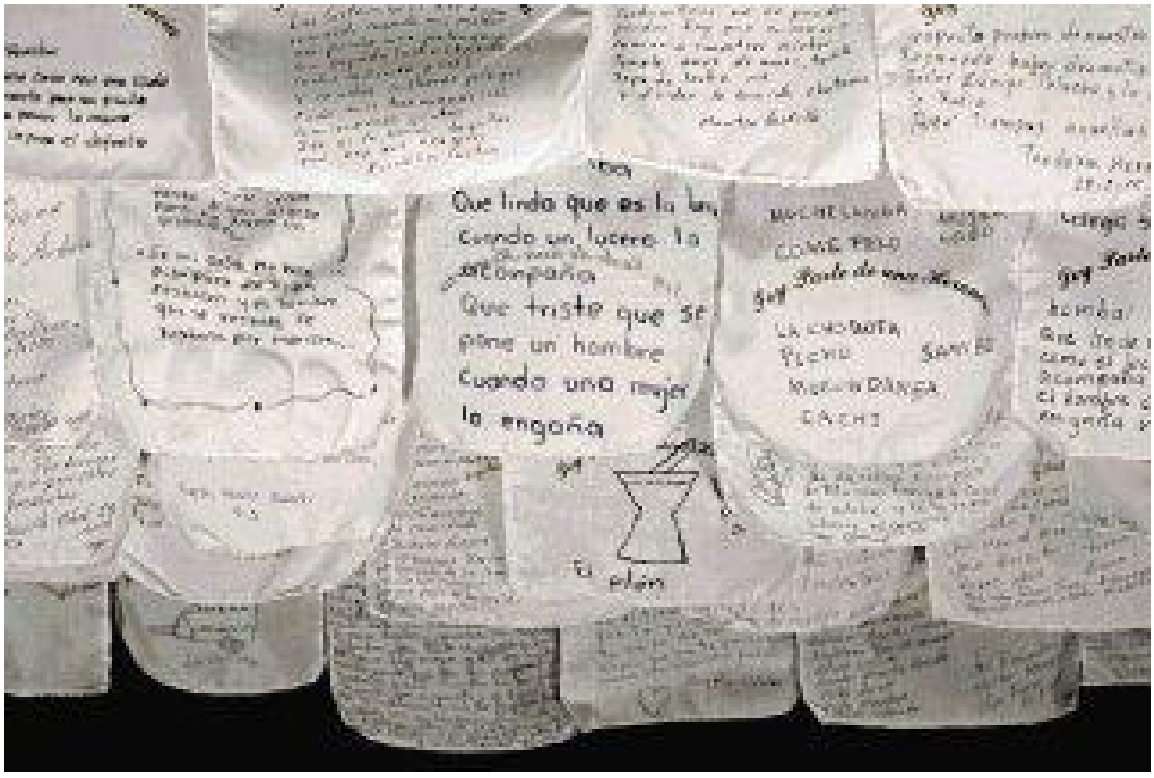
obras textiles convertidas en testimonios artísticos y expresiones vivenciales y testimoniales de las atrocidades cometidas en aquellos años terribles.

Bordar como acción para ejercitar la memoria

Ahora bien, pasemos al escenario y al recorte elegido: el activismo y arte textil en entre 2009 y 2014 desarrollado por artistas latinoamericanas. Algunos ejemplos:

Costa Rica, San José de Costa Rica, 2009, "Pañuelos"

Es una instalación de la artista Karen Clachar[38] denominada "Work in progres", pues es una obra inconclusa, que se trabaja siempre.



Esta instalación consta de 1200 pañuelos blancos que de forma simbólica se le entregó a las personas de la zona con la única leyenda *Soy parte de una Herencia*, quienes recibían el pañuelo tenían la condición de escribir algo con relación a esta frase. Según Karen lo valioso es que fue una obra en el accionar público que se convirtió en una

[38] Bachiller en publicidad, con estudios en fotografía y arte, Tanto en Costa Rica como en Pasadena y en Boston. Ha realizado exposiciones individuales en Costa Rica, Estados Unidos, España y Francia. En su obra dignifica y legitima a los principales actores de la historia del Guanacaste Eterno, como una desestructuración del anonimato.

instalación que deja escrita la "memoria colectiva de un pueblo, todo aquello que anhelamos, que nos dejaron nuestros antepasados, nombres, personajes, bombas, recetas, biografías". (2013. Material de difusión). Disponible online en: http://www.museocostarica.go.cr/es_cr/novedades/karen-clachar.html?Itemid=116)

México- Plaza de Coyoacán, 2011- Primera Jornada de Arte y cultura del Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad. Bordados por la paz.

Este colectivo se reúne en plazas, bordan en color rojo por los que fueron asesinados y en color verde por quienes desaparecieron. Bordan nombres, flores, corazones.
Los primeros días, según nos ha llegado el comentario de una de las bordadoras, la gente que cruzaba por la plaza en el centro de Monterrey, se acercaba al tendedero de pañuelos y curiosa comenzaba a leerlos, pero apenas se daban cuenta de lo que decían, se iban.

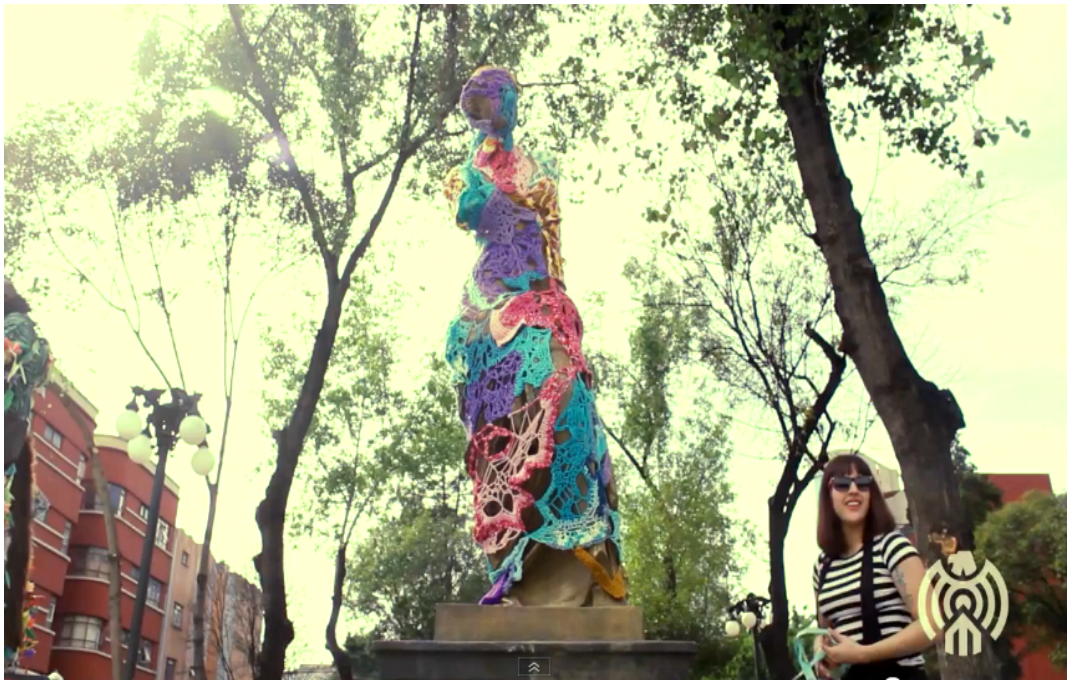
"Era como si no quisieran enterarse de lo que estaba pasando, así como cerrar sus ojos a la realidad. Pero los familiares estaban ahí reclamando atención y aceptación

social, entonces, cuando alguien se acercaba le hablaban, le decían quiénes son y los sueños que se les truncaron….

Quizá sea también que al ser un ejercicio lento, delicado, de cuidado, el bordar involucra a uno con cada letra de lo que está escribiendo. Cada letra del día que desaparecieron. Cada letra de su nombre." (2013. Disponible online en: http://mexico.cnn.com/nacional/2013/03/29/bordadoras-por-la-paz-en-busca-de-justicia-con-hilo-y-tela

México-Ciudad Juárez, 2012 Venus atrapada en las Redes del tráfico

Intervención realizada por Mustang Jane [39], que se incluye en las acciones de craf revolution. El craftivismo concede un valor político y social a la producción manual, lo que determina que las prácticas craftivistas transiten por posiciones políticas sociales y económicas. En este caso son piezas tejidas montadas sobre una escultura, *un bombardeo de hilo*, como lo llama Jane. La idea es trabajar sobre un contenido social,



[39] Mustang Jane, Ilustradora y directora de arte, mexicana originaria de Cd. Juárez, México. Realizó sus Estudios de Arte en la ciudad de Guadalajara, Jal. Hoy en día trabaja desarrollando propuestas gráficas conservando contenidos sociales que nos hablan principalmente de su ciudad natal, entre otros temas. Actualmente se radica en México DF.

atrapar a la venus en redes de tejido, fue realizada el 25 de noviembre de 2012,el día en que se conmemora la lucha contra la violencia de Género. Esta pieza intenta reflexionar acerca del tráfico de mujeres en México y la ausencia de medidas tomadas sobre esto por el gobierno Mexicano.

España-Valencia, 2013. "El Cabanyal punto a punto. Distintas miradas ilustradas".

El Cabanyal punto a punto, es una obra colectiva que a través de una convocatoria abierta a la comunidad local, hemos desarrollado entre todos una obra participativa en formato de un libro en tela, tamaño 50x40 cm cada página, teniendo como referencia el barrio marinero del Cabanyal. Cada participante ha realizado dos páginas del libro ilustrando artesanalmente con pachwork, collage, transfer, bordados, ganchillo, dibujo etc., y usando material diverso. La coordinación de este proyecto es de la artista Bia Santos.[40]

[40] BIA SANTOS Residente en Valencia, natural de Paraná - Brasil en 1971. Estudios en Artes Plásticas y Master en Artes Visuales por la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Federal da Bahía, Salvador - Ba; Colabora en la organización del evento de arte público Cabanyal Portes Obertes desde 2005 hasta la actualidad. Desarrolla investigación en torno del Universo Femenino y sus relaciones entre lo público y lo privado utilizando el dibujo bordado como forma de expresión en la realización de obras tanto en el espacio físico como en espacio virtual.

Es un trabajo colectivo de craftivismo, que genera obras de arte participativas, realizadas por artistas y tres generaciones de vecinos, vecinas y amantes del Cabanyal, que utilizamos los valores de los trabajos realizados en general en la esfera privada, como el bordado, el crochet, patchwork, el ganchillo, etc..., que pasan a ser vehículo de protesta en relación a la problemática del barrio del Cabanyal en Valencia, amenazado por un proyecto urbanístico que supone la desaparición de 1651 viviendas, partiendo en dos la trama urbana del barrio.

Plano utilizado a modo de pancarta en las manifestaciones.

Argentina-Mendoza- Universidad Nacional de Cuyo, 2013 "Tramas de identidades compartidas"

Tramas de identidades compartidas fue un proyecto que propuso una intervención en el territorio de carácter artístico/comunitario, destinado a la población del barrio *''La Lonja''* ubicado en el departamento de Godoy Cruz, Mza. Dicha población comprende alrededor de 130 familias escasos recursos, que a través de una lucha organizada, han conseguido los terrenos para abordar el desafío de la construcción popular.

El objetivo principal de esta intervención es "favorecer el proceso de autoafirmación identitaria colectiva de la población del barrio "La Lonja" desde prácticas artísticas colectivas, en esta etapa de relocalización urbana. Es importante destacar que la lucha para conseguir el terreno propio lleva 40 años y ha sido liderada en su mayoría por mujeres jefas de hogar de distintas edades."

Ante la demanda de las mismas de plasmar la historia de su lucha y de continuar unidas en el hacer y en los nuevos desafíos; se propuso en una primera instancia implementar un proceso estético colectivo a través de talleres con técnicas artísticas y artesanales para recuperar el saber de las propias actoras y plasmar la historia de sus luchas. En este sentido, los que interesó fue que formas cotidianas como la costura, el bordado, el tejido etc., con técnicas innovadoras cobraran un sentido artístico al ser utilizadas en la confección colectiva y participativa de una obra textil de grandes dimensiones que favorecieran la visibilización y simbolización de la lucha comunitaria. Se buscó en un primer momento, compartir saberes, en un segundo momento, poner en funcionamientos técnicas participativas, reflexivas y de búsquedas de consensos. Luego, en un tercer momento compartir técnicas artísticas que mediante la mixtura de tradicionales y modernas e innovadoras, lograran conformar una cartografía social que diera cuenta de su lucha y que la misma se plasmara en una importante obra de arte de construcción colectiva participativa e inclusiva.

Chile-Santiago, 2013-2014- "Hilos de ausencia: Genealogías y Discontinuidades"

Hilos de Ausencia: Genealogías y Discontinuidades es un proyecto artístico *Viviana Silva Flores*[41] que se centra en el Caso de los 119 o La Operación Colombo, operativo

[41] Santiago de Chile, 1985- Vive en Madrid, España. Licenciada en Artes Visuales por la Universidad de Chile. Actualmente realiza su Tesis Doctoral en Bellas Artes, dentro de la Sección Departamental de Historia del Arte III (Contemporáneo),Su práctica artística es una exploración en torno a problemáticas político-sociales buscando diversas estrategias de visibilización de conflictos, de visibilización del otro y de modos de hacer memoria; utilizando para ello diversos formatos artísticos, hibridaciones y desplazamientos materiales entre el lenguaje textil y la pintura o la fotografía y la instalación.

montado por la Dirección de Inteligencia Nacional Chilena (DINA) en 1975, que encubría la desaparición de 119 opositores al régimen militar haciendo creer a la opinión pública, que éstos habían fallecido en enfrentamientos con fuerzas de seguridad extranjeras y en purgas internas.

Instalación: Pañuelos bordados, fotografía digital, audios y videos testimoniales. Medidas variables.

Este proyecto se plantea desde el reconocimiento de estos hechos en los que se desacreditaron a los familiares de los detenidos desaparecidos y a los organismos de derechos humanos que denunciaban los secuestros de prisioneros, adoptando como estrategia visual, el uso del video y del bordado que construyen un archivo y documento del arte contemporáneo.

La elaboración del proyecto estuvo dado por el trabajo colaborativo, trabajando junto a los propios familiares y amigos de los 119 en sus hogares y lugares de memoria, dialogando en un espacio conectado a la realidad e intimidad de los ellos, y generando un intercambio abierto, mutuo en una lógica de implicación.

Argentina, San Miguel de Tucumán, 2014, "La Utopía" de Carlota Beltrame.

"La Utopía", es una serie de randas con signos y pintadas políticas bordadas, de la artista Carlota Beltrame[42], que se inauguró en octubre de 2014 en Casa Coronel.

[42] Nació en Tucumán, en 1960. Licenciada en Artes Plásticas y Doctora en Artes. Egresada de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán en donde actualmente se desempeña como docente en el Taller "C". Está considerada un referente de la plástica de su provincia, cuyas obras pueden observarse en museos y colecciones privadas.

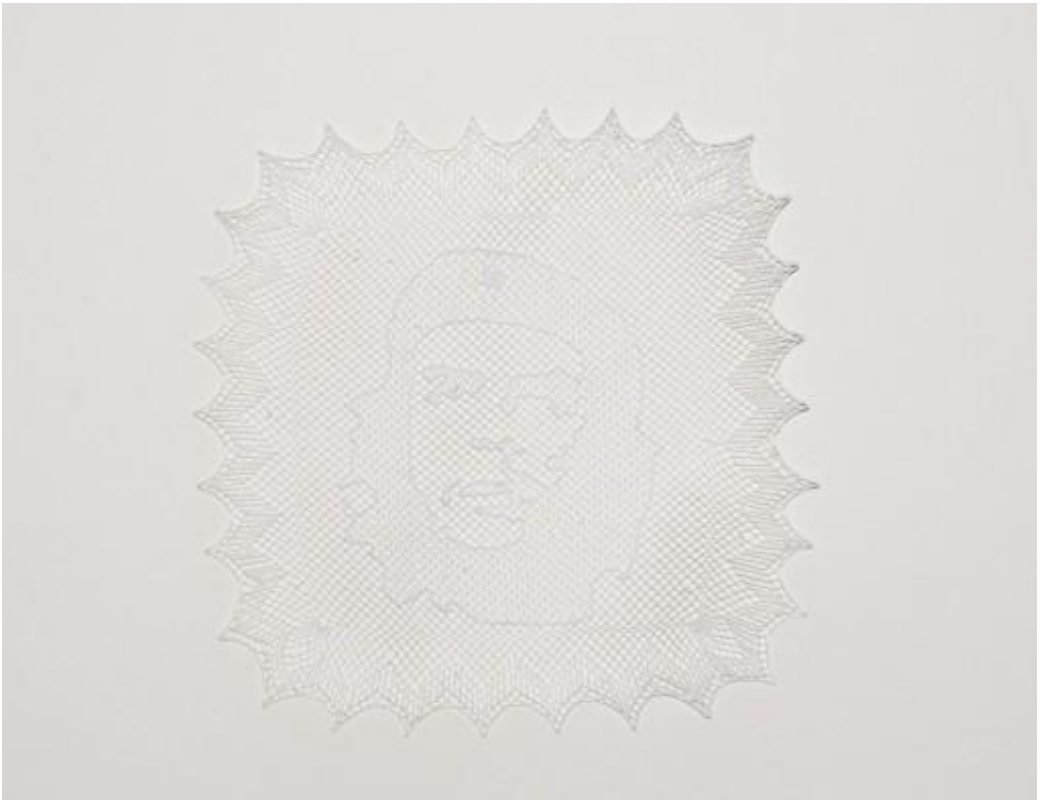
Instalación de pared compuesta por trece randas, cuyos hilos entretejen signos y pintadas políticas argentinas populares, que proponen un recorrido por nuestra historia, mediante una reivindicación visual y estética de la conciencia social.

Cada pieza nos remite a momentos cruciales de nuestra historia. Las randas apenas perceptibles, están, aparecen y desaparecen, y cuando aparecen nos sugieren, íntimamente y en complicidad, ejercitar nuestra memoria personal y colectiva.

En palabras de la artista: "*Tengo por otra parte la obsesión de la memoria, esa cosa que no se sabe si se construye con lo que uno recuerda, con lo que uno olvida o con lo que uno inventa."* (Beltrame, citada por Macías. Disponible online en: http://sensotucuman.com/revista/primavera/descifrar-la-memoria-la-utopia-de-carlota-beltrame/)

Sabemos que las luchas de los años sesentas, posteriormente los Tucumanazos, la unificación de movimientos guerrilleros peronistas llamados "Montoneros", finalmente la Muerte de Perón; levantaron en Tucumán un fuerte movimiento de lucha. Consecuencia de eso, se firma el decreto en 1975, mejor conocido como "Operativo Independencia" bajo el gobierno de María Estela Martínez de Perón con el fin de aniquilar al ERP, un año antes en Tucumán se puso en práctica todo el horror que comenzará al siguiente en todo el País.

> "Los signos parecen querer ocultarse en un pasado reciente. Enmarcados de una manera tan sutil que guardan a las randas como reliquias y el montaje apenas entré a la sala me recordó a esos tipos de decoraciones con platos de porcelana antiguos sobre la pared. No se usa, no se toca, solo están ahí para ser apreciadas; como adorno de nuestra historia." (Macías. Disponible online en: http://sensotucuman.com/revista/primavera/descifrar-la-memoria-la-utopia-de-carlota-beltrame/)



A partir de estos siete ejemplos, presentó una primera mirada sobre el recorte poético-político, la relación entre estas "artes menores" (bordado-tejido) y el activismo. Argentina, México, Costa Rica, Chile y Brasil son los países donde empecé la exploración; resta aún mucho por investigar, para poder proporcionar entonces ,una mirada un poco más completa, aunque siempre inacabada, del tema.

Se trata de una actitud ética y una forma de activismo que actúa empleando "lo hecho a mano" y que parte de la idea de que la capacidad de creación puede ser una poderosa herramienta de lucha.

Intentando responder a la hipótesis cito este fragmento de Marcelo Expósito:

> "Los cambios históricos son producidos por el movimiento real que se opone y supera el dominio ejercido en cada nuevo estado de cosas. Ningún gesto aislado, intervención individual u obra de arte única producen por sí solos transformaciones profundas y perdurables. Las sociedades se sostienen de la misma manera que cambian para mejorar: por la inmensidad del trabajo vivo y la fuerza oceánica de la cooperación social. Si una acción singular provoca cambios es porque sintetiza un proceso previo al que inmediatamente ayuda a estallar potenciado. Por eso las oposiciones apriorísticas entre autoría y anonimato, artista individual y prácticas

> grupales, obras de arte acabadas y procesos de producción abiertos, distraen como falsas polaridades. Lo que nos importa en el arte, al igual que en todo movimiento transformador, es producir acontecimientos que condensen los procesos de cooperación preexistentes detonando a continuación el poder del cambio colectivo."[43]

Importa tener en cuenta el modo de producción y la forma en que se realizan las obras, en general aparecen gestos que desbordan las disciplinas tradicionales y que se alinean a las ideas de activismo y compromiso social.

Bhian Holmes, respondiendo a una entrevista colectiva que le realiza la revista Ramona dice lo siguiente:

> "se vislumbra en las formas artísticas la posibilidad de una sociedad distinta. La diferencia ahora es que existe la posibilidad de participar en la creación de una sociedad distinta. Los artistas activistas piensan que el arte debe proponer esta posibilidad de participación en la creación, aquí y ahora, de un mundo diferente. Por ejemplo, el hecho de desarrollar el arte en el medio de las protestas callejeras traduce este sentimiento profundo de que sin la participación no habrá nada. Ya no es suficiente dar a ver una posibilidad, hay que realizarla -como inicio pequeño- este cambio en las relaciones sociales, en las relaciones de producción, no sólo de circulación y de uso. En una sociedad con una economía semiótica, las relaciones de producción de las que hablaba Marx se encuentran allí, en la producción de los signos y las imágenes." (Holmes, 2006. Disponible online en: Entrevista en: r55.qxd 07/04/2006 03:59 p.m. PÆgina 20 BRIAN HOLMES | PAGINA 21).

Respecto a la pregunta inicial, y a partir de los ejemplos que cité a lo largo del desarrollo del trabajo, confrontándolos con las líneas que varios investigadores como Ana Longoni, Marcelo Expósito, y Brian Holmes nos acercan, me atrevo a afirmar que: las acciones vinculadas al bordado planteadas con la estrategia de construir preguntas, y con la insistencia de puntadas y la sumatoria de miradas, afectan poética y políticamente a su entorno. Modifican las estructuras afectivas, estéticas y ciudadanas, en cuanto incluyen una participación activa ya sea como hacedores, como espectadores o como

[43] Expósito, 2012. Disponible online en: http://revistaerrata.com/ediciones/errata-7-creacion-colectiva-y-las-practicas-colaborativas/la-potencia-de-la-cooperacion-diez-tesis-sobre-el-arte-politizado-en

cómplices, y poner en circulación otra idea del "artista" y su autoría, del "arte" como herramienta social y como posible apertura de jerarquías pautadas por un sistema fuertemente hegemónico y patriarcal.

Confío que no son sólo mujeres las que propician estas acciones pero si definitivamente somos mayoría; entre ellas creo encontrarme.

"Bordar como escribir Historias", Nilda Rosemberg, performance, La Multisectorial Invisible, ARTEBA, 2012

Bibliografía

Expósito, M. (2006) "Entrar y salir de la institución. Autovaloralización y montaje en el arte contemporáneo", en eipcp. instituto europeo para políticas culturales progresivas. Disponible en: http://eipcp.net/transversal/0407/exposito/es

Gallardo Celentani, F. (2014) "Bordados de Paz, memoria y justicia: un proceso de visibilización", Primera Edición, Guadalajara, México, Grafismo Editores.

Longoni, Ana, "Encrucijadas del arte activista en la Argentina", en revista ramona http://70.32.114.117/gsdl/collect/revista/index/assoc/HASH01de/101f5faa.dir/r74_11nota.pdf

Longoni, A. "Tres Coyunturas del activísmo artístico", en http://www.vocesenelfenix.com/content/tres-coyunturas-del-activismo-art%C3%ADstico

Longoni, A. y Metman, M. (2000) "Del Ditella a Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino. Buenos Aires. El cielo por asalto.

Macías, Fernando, "¿Resistir en la memoria? La Utopía de Carlota Bertrame en http://sensotucuman.com/revista/primavera/descifrar-la-memoria-la-utopia-de-carlota-beltrame/

Peralta Sierra, Yolanda, "Prácticas artísticas textiles y activismo", en (https://puntadassubversivas.wordpress.com/2014/08/16/practicas-artisticas-textiles-y-activismo-del-sufragismo-al-craftivismo/)

Revista Errata, N° 7, "Creación colectiva y prácticas colaborativas", Colombia, abril de 2012 (selección), disponible en: http://revistaerrata.com/ediciones/errata-7-creacion-colectiva-y-las-practicas-colaborativas

Rosa. M. L. (2014) "Legados de libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática". Buenos Aires. Biblos.

Anexo

http://www.elancasti.com.ar/cultura/2015/9/16/trama-activa-mirada-sobre-arte-textil-273145.html

Blog sobre Bordar por la paz: imágenes y textos:
http://bordadosxlapazcordoba.blogspot.com.ar/2012/10/bordadores-en-el-mundo.html
http://craftcabanyal.jimdo.com/

Transformancer

Evaristo Florez Baratto

juliusblumen@gmail.com

Jan Albrecht

jan.s.albrecht@telenet.be

Roger Muller

ro.mue@gmx.ch

Transformancer:

Performance, actuación o instalación que cambia la visión, el aspecto y la percepción, y en consecuencia la conciencia del espectador.

Resumen

El equipo transfomancer que hemos dado en llamar así por las connotaciones que esta palabra señala con respecto a la metamorfosis, es decir los cambios permanentes que suceden en la vida de todo el universo y los sistemas planetarios incluido el nuestro y en todos los órdenes de la materia y la vida como: minerales, vegetales, animales, y seres humanos.

Está conformado por Jan Sirius Albrecht, Fotógrafo; Roger Mueller, Físico y Evaristo Florez, Escultor, sólo una vez al año nos reunimos desde que se conformó como equipo. Su objetivo es crear espacios de silenciamiento y confrontación interior; con la escenificación de instalaciones, textos, fotografías y esculturas en lugares abiertos y cerrados que inviten a la participación, la exploración," la rectificación" de la comunicación (teniendo en cuenta que una gran parte de la comunicación se basa en los

malentendidos) y la reflexión, con el fin de transformar la conciencia individual y colectiva.

Y en sí mismo qué, o quién es el Transformancer o qué o quién se podría convertir en un TRANSFORMANCER, pues diríamos que es una figura artificial o una persona real, a la vez podría ser un espacio, una instalación, un proyecto teórico, una escultura o una especie de máquina creada por nosotros con la cual se da la posibilidad de inducción a transmutaciones o metamorfosis que ocurrirían en el acto, o en un devenir no programado en la medida que estos cambios se dan en el ámbito de lo inconsciente en un tiempo irregular.

Demostración práctica

Será la presentación pormenorizada del catálogo que está en proceso y la presentación de una de las esculturas: Altar Móvil, a través de un vídeo mostrando el proceso en el que va hasta la fecha.

Ponencia

En un principio este proyecto cuenta con tres partes, pero podrían ser más en el futuro, incluyendo la de otros artistas que deseen integrarse al equipo:

1-Altar móvil

2-Interconnect X naturaleza

3-Alquimistas Generación II

Paso a describir estas:

Altar Móvil:

Es una escultura en sí misma, pero a la vez recrea y juega con la idea del Altar que encontramos en todas las religiones, solo que este Altar –Escultura, es móvil y no se ancla ni se enclaustra en ningún templo, iglesia o mezquita o por comparación su lugar seria el aire libre, la atmósfera de las calles de una ciudad, al tiempo que es la antena móvil para recibir señales de todas partes y de todas las personas, concretándose más en las señales que emite desde un lejano paraje en los alrededores de Bruselas (Ham) Bélgica, el interconnect X Naturaleza.

Leeré un párrafo del catálogo que ilustra mejor el espíritu de esta pieza escultórica:

> ***Una pequeña comparsa se desplaza por las calles de la ciudad, está compuesta de tres o más personas que llevan un objeto empacado en una caja de madera como las que se transportan en los contenedores de camiones y barcos en todo el mundo, además de las inscripciones de frágil o abrir de este lado de la caja, aparecen otras de símbolos y letras de un lenguaje desconocido.***

Historia (anécdota, cuento)

Como un ritual novedoso esclarecedor de augurios, de premoniciones, de avatares, se propaga esta caja y su contenido por la ciudad de Buenos Aires Argentina. Como uno más de sus mendicantes, aparece en la escena de las calles, en la densidad de esta metrópoli y transcurre este desplazamiento para invitar a los transeúntes a una celebración conjunta, aprovechando la euforia de sus habitantes que se resisten a su anulación, a su anonimato. El Altar Móvil es un receptáculo de imploraciones, ruegos e invocaciones que viaja en una ciudad construida a la orilla de un rio gigante que nace en la selva, y que transporta desde allí las semillas, el humus, el plancton de la degradación de sus vegetales sumergidos en la profundidad de sus aguas; que le ha robado parte de su territorio al espejo de agua que la circunda, que se ha incrustado en la modernidad desde la rapiña de los comerciantes genoveses, españoles, portugueses, ingleses, etc. que la fundaron, una ciudad enorme y desconectada o conectada de una manera difusa dividida en seis ciudades satélites que se necesitan entre si y que sucumben a la vez en medio de la red de tráfico que las une.

Esta escultura es el objeto inventado para articular la idea que corresponde a la ciudad, como técnica, como estructura, como artificio, en contraste con la emoción que subyace en el campo y que a la vez se entremezclan en Buenos Aires, desde el corazón de la capital dirigiéndose a sus extramuros o conurbano donde la presencia de la pampa cercana se va evidenciando en las decenas de kilómetros de su periferia inmensa e inagotable.

Ciudad

Este paisaje marítimo fluvial y técnico, de una ciudad hiperconstruida domesticada desde el agua hacia la tierra, densamente habitada por una horda de inmigrantes de todo

el mundo, ha ido sumando a su paisaje una atmósfera especial de laberinto interminable, de fábrica de casas con la utopía arquitectónica de cada grupo familiar de los recién llegados.

Desierto

Por mecánica de contra espejo, la ciudad llena, populosa nos remite a su contrario, a un desierto interior, un lugar deshabitado donde la imagen de lo construido se vuelve añicos en el espejo imaginario de los sueños acumulados por sus habitantes y generaciones. El desierto que significa la aridez de lo no hallado en la materialización de esos sueños, disgusto por la vida que no regala lo que se le pide. La humanidad ha dejado el templo olvidado en el desierto.

Objetos encontrados

El Altar Móvil deviene de la síntesis de la realización de otras esculturas donde se implementó el ensamblaje con utensilios de uso doméstico como base, y su transformación en esculturas desde la visión del arte povera italiano, hechas con materiales pobres, encontrados o comprados en chatarrerías, desguaces, u objetos encontrados en la calle que luego se convertirían en piezas elaboradas en el taller.

Hábitat

Altar Móvil también parte desde otro proyecto nuestro -"Palais Grund"- (Palacio Tierra) que significó en aquel entonces, la adquisición de un "patrimonio" en la tierra, la integración de una idea de habitar la tierra de una manera interhumana, colectiva y sabia, de entender el planeta como un habitáculo divino y humano, el poder integrador de este beneficio sin el usufructo de los hombres por el hombre.

Tabernáculo

La primera referencia histórica que se establece es desde su nombre "Tabernáculo", un santuario móvil, construido por los israelitas. Se narra en el antiguo testamento como fue ordenada su construcción por Dios a través de Moisés, en el Monte Sinaí. Se origina la investigación de este campamento-templo, erigido en el desierto en la antigüedad por el pueblo hebreo. Es un templo antiguo, común, en la religión judeo-cristiana.

Interconnect X naturaleza:

Esta es una instalación en desarrollo realizada por J. Albrecht puesta en un paraje en la vecindad de un pueblo (Ham) cercano a Bruselas, en Bélgica, donde además un colectivo de voluntarios recuperan el bosque deteriorado por la minería local de hace décadas, por la agroindustria y el pastoreo de animales.

Esta instalación se degrada con el tiempo, que transforma el entramado vegetal que la compone, produciendo otras formaciones sutiles y detritus que se convertirán en alimento para pájaros, lombrices, y otras especies.

Interconnect X Nature es un organic data-exchange point hot spot capaz de transmitir información que se convierte en mundo real. Igual que en internet paquetes de datos de diferentes sitios, mundos y direcciones pasan por este nodo buscando su camino.

Energía

Mantener un nodo como este en funcionamiento necesita mucha energía.
Esta energía se provee a través del carbono almacenado en el bosque. El sol convierte con la fotosíntesis de las hojas el C02 del aire en moléculas orgánicas que forman plantas, partiendo de una semilla que es en esencia un paquete de datos. Toda esta energía almacenada en biomasa forma a su vez humus dentro del cual puedan crecer nuevas plantas.

Medios

Las semillas de las plantas se esparcen por el aire, vuelan con los pájaros y viajan debajo de tus zapatos- todo un sistema ingenioso de comunicación global.

Interconnect X nature es una maquina bio-cibernética que acelera y concentra esta comunicación bio-orgánica.

Procesamiento de datos

La información bio -orgánica se distribuye globalmente a través de muchos medios en muchas formas. Si en el sitio receptor las condiciones y el descifrado son correctas, la información puede ser leída y el programa del DNA, la software, se pone en acción. Contrario a lo que su sucede en un medio virtual como internet el resultado no es una

imagen sino una copia semejante en el mundo real y sensorial en 3d sin necesidad de proyector o impresora 3d

La comunicación de datos en la naturaleza es un milagro de sistema comunicativo cyber-hyper -avanzado.

Experimento Ham - Buenos Aires

Interconnect X Nature Ham x Tabernáculo Buenos Aires fue encaminado en el 2015.
La versión presentada aquí es un prototipo experimental con el que se prueba su construcción y funcionamiento básico tanto como la exploración de los primeros resultados empíricos.
El experimento consiste en transferir datos orgánicos a un interconnect móvil (Altar móvil) moviéndose por Buenos Aires Argentina.
Interconnectt X Nature recoge su energía del bosque, concentra el flujo de datos orgánicos y los dirige hacia receptores lejanos como el Altar Móvil en Buenos Aires.

El interconnect móvil en Buenos Aires fue concebido, construido y puesto en operación por Evaristo Florez Baratto.

Alquimistas Generación II

Alquimistas Generación II es un proyecto de investigación que busca actualizar, desarrollar ideas y métodos de la vieja alquimia para ponerlos en práctica en el siglo XXI. Con la pretensión de que sean fácil de usar en el presente. La Alquimia se refiere básicamente a procesos mentales, psicológicos y materiales, que influencian al hombre y su entorno en el mundo y el universo. El objetivo principal es la iluminación y la perfección de la conciencia. Entendiendo esta iluminación y perfección dentro de un marco de trabajo que le ocuparía toda la vida. Este proyecto se integra además a los fundamentos de los otros dos que lo acompañan en esta presentación. "Transformancer": "Altar Móvil" e " Interconnect X Naturaleza". Es importante tener en cuenta que los procesos creativos en la creación artística y alquímica son similares.

La historia de la alquimia – La Naturaleza y El Hombre

La alquimia occidental viene del antiguo Egipto (Símbolos y procesos, tales como el embalsamamiento). Y la alquimia Gnóstico hermética de los últimos 2000 años son

procesos de transformación principalmente psicológicos que apuntaban a una profunda comprensión de la naturaleza y del hombre.

Se trataba de entrar en la práctica o concepto del: "como es arriba - es abajo", como en el mundo macro cósmico ocurre así también, en el micro cósmico del hombre. Luego derivó también en la transformación del mundo (por ejemplo, mediante la transmutación de los metales, por las curas y remedios). Estos enfoques fueron muy importantes para la medicina moderna (Paracelso) tanto como para las ciencias como la física que surgieron del pozo moderno temprano (ej., Newton) y química (Boyle).

La alquimia gnóstica hermética tenía siempre como objetivo alcanzar un nuevo estado de conciencia en las transformaciones y ciclos. Esta realidad del oro metafórico, espiritual que poseemos los seres humanos en nuestro interior se conseguiría practicando una especie de arte mayor alquímico.

Corriente Alquimia – Purificación

La Alquimia sigue siendo actual pero poco difundida o como si fuese escondida: así encontramos prácticas de curación natural, aplicaciones como la homeopatía spagirica que procesa extractos de plantas y otras formas de remedios y medicamentos químicos que tienen su origen en las prácticas alquímicas.

C. G. Jung ha descubierto en su investigación psicológica y psiquiátrica algunos enfoques para Terapia desde la alquimia. Sucesores (T. Cavalli, P. Levy, M. Stein).

Ya existe amplia información sobre alquimia en Internet.

Además grupos espirituales que tienen el objetivo de transformaciones de conciencia, al menos por sus líderes. Los problemas ambientales de hoy, se tratan de resolver por medio de circuitos de reciclaje o circuitos upcycling. ¿Podrían mejorarse gracias a una comprensión más profunda de la alquimia en estos métodos de Ecología?

Beuys: se dice que la naturaleza humana no es adecuada para la revolución entonces, debería cambiarse la naturaleza humana. (De esto trataría en el fondo un proceso de transformación alquímica)

Alquimia y arte - procesos creativos

La Alquimia y el arte tienen una estrecha relación entre sí.

Por un lado históricamente entendidas, son arte las dos, incluso la ciencia podría estar comprendida dentro del concepto. La producción de colores y pinturas. Tanto en la alquimia como en el arte se debe construir algo nuevo, que no existía antes. La nueva planta, la nueva idea debe venir desde el inconsciente (por ejemplo, a través del trabajo intensivo con un objeto, con nuevas imágenes, fantasías, nuevas experiencias). En este sentido han tratado todos los artistas de hoy en realidad inconscientemente de operar alquímicamente. En *www.transformancer.org* es ahora el objetivo declarado, realizar conscientemente tales procesos: el desarrollo de nuevos trabajos creativos. Basado en el trabajo de la alquimia en el "obra magna", la "Gran Obra".

En los últimos años varias exposiciones de arte se producen en torno a la alquimia, por ejemplo: *"New Alchemy"* (2011 Munster), *"El arte y la alquimia"* (2014 Dusseldorf), *"Alquimia. El gran arte "* (2017- Berlín.)

Algunos artistas del siglo XX. Dali, Beuys, S. Polke, A. Kiefer, Rebecca Horn, Ives Klein, aquí en la argentina, Ruben Santantonin, Xul Solar, etc.

La Alquimia y la física - el lado oscuro de la ciencia

Durante más de 26 años hubo una colaboración fructífera entre el físico W. Pauli y el psiquiatra y psicólogo C.G. Jung. Wolfgang Pauli desarrolló la idea de una física de trasfondo: trató de encontrar conceptos físicos que él llamo "lenguaje neutro" que darían paso a fenómenos como, la física cuántica, la radioactividad, etc., tanto en lo físico como en lo simbólico- para explicar con un profundo sentido psicológico.

Se descubrió que las nuevas ideas de los físicos casi siempre emergen del inconsciente. También se dio cuenta de que los físicos siguen el método alquímico inconscientemente. Por lo tanto, el físico trabaja, como el alquimista en el laboratorio experimentando. A menudo sus resultados y observaciones son revelados en símbolos y teorías incomprensibles y sólo los físicos muy "iniciados" entendían (por ejemplo, matrices de multiplicaciones eran términos de alquimia). Explorar la física moderna, no cualquiera, sino científica y creativa que genere procesos de conocimiento y sensibilización significativas (que sería la filosofía natural original I. Newton en su tratado de philosophiae naturalis principia mathematica).

La Alquimia y el universo – nuevas oportunidades de sensibilización

La alquimia gnóstico-hermética de la Edad Media y en parte moderna hablan de una posible evolución de la relación entre el microcosmos (pequeño mundo, que somos las personas) y el macrocosmos (el gran mundo, el universo incluso, es decir, el mundo en su conjunto, como "Uno", creación).

El alquimista Gerhard Dorn habla de "unus mundus", hablamos en nuestro proyecto de unidad con el cosmos *(www.1cosmos.org)*. Con frecuencia, en la Alquimia después de una preparación de tres fases: • Nigredo, la oscuridad: la individuación, la clarificación de los complejos, la soledad / noche. • Albedo, blanqueamiento o emblanquecimiento: después de la preparación de cuerpo y mente, la transformación es / purificación de la conciencia. (Resultado: Pequeña planta) • Rubedo, enrojecimiento: asociación de criatura / creación. (Resultado: Piedra grande de la fábrica-Filósofo). En la Alquimia se pueden encontrar por encima de las tres fases también asociaciones con la vida cotidiana, por ejemplo:

• Nigredo, Fase 1: crisis, caos, guerra, enfermedades graves personales.

• Albedo Fase 2: La conciencia puede desarrollarse después de una larga enfermedad grave o después de que grandes fracasos que son digeridos.

• Rubedo Fase 3: La unión del hombre y la mujer en todos sus aspectos hasta la unificación en el ser andrógino o rebis o unus mundus.

Hacer es saber

I Jornada Internacional de Investigación a través de la Práctica Artística (IPA)

29 y 30 de mayo de 2017 - Facultad de Arte - UNICEN.

Errendasoro, María Belén
Hacer es saber : I Jornadas Internacionales de Investigación a través de la Práctica Artística / María Belén Errendasoro ; Paula Fernández ; María Gabriela González. - 1a ed . - Tandil : Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2017.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-950-658-414-6

1. Investigación. 2. Arte. 3. Actividades Académicas. I. Fernández, Paula II. González, María Gabriela III. Título
CDD 707

ISBN 978-950-658-414-6
9 789506 584146