ÍNDICE

4 I. ARTISTAS Y TEÓRICOS INVITADOS

4 **Investigadores y artistas extranjeros**

Rodrigo Cruz, Rodrigo Cunha, Christine Greiner, Bojana Cvejic, Hans-Thies Lehmann, Löic Touzé, Maria La Ribot.

10 **Investigadores y artistas argentinos**

Fabiana Capriotti, Diana Szeinblum, Raquel Guido, Francisco Brandolino, Miguel Baquedano, Gabriela Prado, Victoria D'hers, Román Ghilotti, Sofía García, Laura Lifschitz.

14 II. SEMINARIOS Y WORKSHOPS

14 **1. Fabiana Capriotti** Lo in-esperado en dramaturgia - *Workshop con montaje*

17 **2. Rodrigo Cruz / Rodrigo Cunha** Seminario Dúplice - *Seminario*

20 **3. Christine Greiner** Las imágenes del cuerpo en Japón: corto-circuito de las identidades - *Seminario*

24 **4. Diana Szeinblum** Como hablar de lo que quiero hablar - *Workshop con montaje*

28 **5. Bojana Cvejic** ¡Coreografía, o más! - *Seminario*

31 **6. Hans-Thies Lehmann** Teatro más allá del drama - *Seminario teórico*

34 **7. Loïc Touzé** Válido No Válido - *Workshop*

35 **8. La Ribot** Investigaciones sobre la risa - *Workshop*

36 III. FUNCIONES

36 **1. Dúplice** Rodrigo Cruz / Rodrigo Cunha

36 **2. Élucidation** Löic Touzé

37 **3. Llámame mariachi** La Ribot

41 **4. Laughing hole** La Ribot

44 IV. LA PATA LOCAL - **Actividad de investigadores y artistas argentinos**

44 1. Proceso creador, dimensión lúdica e improvisación en las Artes del Movimiento. Lic. Raquel Guido.

48 2. Observaciones en torno a la teatralidad en la danza, la performatividad y la hibridación. Prof. Edgardo Francisco Brandolino.

50 3. Acerca del cuento coreográfico La niña del enfermero de Carlos Trunsky, con música de Four Walls de John Cage. Prof. Miguel Ángel Baquedano.

55 4. La Danza por la Danza. Reflexionando sobre nuestros procesos creativos. Prof. Gabriela Prado y Lic. Victoria D'Hers.

58 5. Políticamente, ¿quién baila ahí? Prof. Román Ghilotti.

61 6. Consideraciones acerca de la construcción de un proceso escénico. Lic. Laura Lifschitz y Sofía Garcia.

66 IV. PROGRAMACIÓN Y SEDES

IV JORNADAS DE INVESTIGACIÓN - 2010

NUEVAS DRAMATURGIAS Y ESTÉTICAS DEL MOVIMIENTO

El presente proyecto es realizado por el Instituto Universitario Nacional de Arte, a través del Instituto de Investigación del Departamento de Artes del Movimiento, con la colaboración del Departamento de Artes Dramáticas y con el apoyo de Culturesfrance, Embajada de Francia en Argentina, Alianza Francesa, Embajada de Suiza, Embajada de España en Argentina, AECID Centro Cultural España en Buenos Aires, Embajada de Brasil, University of Utrecht, Centro Cultural de la Cooperación y el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas.

Estos encuentros proponen abrir un espacio de reflexión acerca de las ideas que hoy modifican el eje pedagógico, la experiencia coreográfica y las formas de pensar la danza. Estos espacios de discusión y praxis podrían transformarse en antesala de futuras investigaciones, además de ofrecer herramientas conceptuales para que los participantes intercambien ideas acerca de las transformaciones que hoy marcan una amplia diversidad en la producción escénica resultado de los cambios en los procesos creativos, del aporte de nuevos discursos escénicos, de las transformaciones en el tratamiento del cuerpo dentro del marco del arte contemporáneo y de la noción de género introducida en el discurso de la danza, entre otros.

Los workshops y seminarios internacionales serán dictados por los artistas Rodrigo Cruz y Rodrigo Cunha (grupo Dúplice, Brasil), Löic Touzé (Francia) y Maria La Ribot (España) y los teóricos Bojana Cvejic (Serbia), Christine Greiner (Brasil) y Hans Thies Lehmann (Alemania).
Este año, la Universidad también convoca a dos destacadas coreógrafas locales de nivel internacional, Fabiana Capriotti y Diana Szeinblum, a dictar workshops con montajes. Se suma una serie de charlas-debates a cargo de docentes provenientes de las distintas orientaciones disciplinares del Departamento de Artes del Movimiento del IUNA e investigadoras del Área de Danza del Centro Cultural de la Cooperación. Además, innovando en el diseño curricular universitario, se le ofrece a los alumnos del curso de Composición Coreográfica y Taller Coreográfico en Danza V elegir entre seminarios tanto teóricos como prácticos dentro de las Jornadas de Investigación en función de sus inclinaciones estéticas y epistemologicas. Su cursada consistirá en la realización de los seminarios escogidos y la presentación de una miniatura coreográfica.

I. ARTISTAS Y TEÓRICOS INVITADOS

INVESTIGADORES Y ARTISTAS EXTRANJEROS

1. **Rodrigo Cruz (compañía Dúplice)** tuvo sus primeros contactos con las Artes del Movimiento a través de la Capoeira Angola, donde comenzó también sus estudios de percusión. Es graduado en Educación Física y en el Curso de Formación Musical C.L.A. de Goiânia. Integró una de las compañías más importantes de danza contemporánea de Brasil: Quasar Cia de Dança. Compuso algunas bandas de sonido para coreografías del Grupo Solo de Dança y del Grupo Desvio (donde participó como intérprete-creador), así como bandas sonoras para algunos cortometrajes premiados. En teatro, sus experiencias más importantes fueron bajo la dirección de Hugo Rodas. Actualmente está haciendo un posgrado en "Educación musical en los procesos interdisciplinarios en arte" (UFG), enseña danza contemporánea y orienta cursos y procesos creativos junto a Quasar Jovem y el grupo Por Quá? Integra también el Foro Goiano de Danza.

2. **Rodrigo Cunha (compañía Dúplice)** comenzó su trabajo dentro del campo de las artes escénicas en 1994, junto a importantes directores goianos. Recibió premios como actor en diversos festivales. En 2005 se graduó en Artes Escénicas en la UFG. En su formación se mezclan los lenguajes del teatro, el clown y la danza contemporánea a los cuales se agrega su dominio del "beat-box". Actualmente, forma parte del Grupo de Teatro "Cabessa de Vaca", enseña artes escénicas en la red estatal de educación de Goiás y en la "Vivace – Escola de Teatro e Dança".

3. Christine Greiner. Profesora del Departamento de Lenguajes del Cuerpo de la Pontificia Universidad Católica de San Pablo, donde coordina el Centro de Estudios Orientales y dicta los cursos de "Comunicación de las Artes del Cuerpo" y el Programa "Estudios de Postgrados en Comunicación y Semiótica". Dirige la colección de libros "Lecturas del Cuerpo" de la editorial Annablume y es autora los libros: *Butô, um pensamento em evolução* (1998), *Teatro Nô e o Ocidente* (2000) y *O Corpo, pistas para estudos indisciplinares* (2005), además de otros artículos publicados en Brasil y en el exterior. Fue profesora e investigadora visitante en diversas instituciones

como la Universidad de Tokyo, el Centro Nichibunken de Kyoto, el Departamento de Danza de Paris 8 y el Departamento de Performance Studies del Tisch School of Arts.

4. **Bojana Cvejic**. Nacida en Serbia, Cvejic es creadora y teórica de la performance, trabaja dentro del campo de la danza contemporánea y la performance también como dramaturga e intérprete. Ha publicado sus escritos en periódicos, revistas y antologías de artes escénicas, música y filosofía, y es autora de dos libros. El más reciente es *Beyond the Musical Work: Performative practice* (IKZS, Belgrado, 2007). Junto a Jan Ritsema ha desarrollado, desde 1999, un trabajo teatral plasmado en toda una serie de interpretaciones (entre otras, ***TODAYulysses***, 2000). Ha colaborado también con X. Le Roy, E. Salamon y M. Ingvartsen. Entre su trabajo individual se destaca la dirección de cinco producciones experimentales de ópera, la última una versión de *Don Giovanni* de Mozart (BITEF, Belgrado). Cvejic ha participado como docente en una serie de programas educativos europeos (incluyendo P.A.R.T.S., Bruselas) y organizado plataformas independientes dedicadas a la teoría y la práctica de la performance: TkH Centar (=Walking Theory Center, Belgrado), PAF (performingARTSforum, St. Erme, Francia) y más recientemente 6 MONTHS 1 LOCATION (CCN, Montpellier). En la actualidad prepara una tesis doctoral (*La performance después de Deleuze: creación de conceptos 'performáticos' en la danza contemporánea de Europa*) en el Centro de Investigación de Filosofía Europea Moderna, Middlesex University, Londres. Desde septiembre de 2009 enseña danza contemporánea y performance en la Universidad de Utrecht dentro de un programa de master dedicado a los estudios teatrales.

5. Hans-Thies Lehmann. Reconocido como uno de los más importantes teóricos del teatro contemporáneo y de la estética teatral. Es profesor de Estudios Teatrales de la Universidad Johann Wolfgang Goethe, en Frankfurt am Main. Miembro de la Academia Alemana de Artes Escénicas, trabajó como dramaturgo con destacados directores europeos, como el alemán Christof Nel y el griego Theodoros Terzopoulos. Entres sus libros se destacan el Teatro Pos-Dramático y Escritura Política en el Texto Teatral.

6. Loïc Touzé. (1964) Ingresó a la Escuela del Ballet de la Ópera de París a los 10 años. Desde

1982 bailó en la compañía (período de Nureyev) participando en numerosas creaciones en el centro GRCOP dirigido por Jacques Garnier. Renunció para dedicarse a la Nueva Danza integrando los proyectos de Carolyn Carlson, Mathilde Monnier -quien se convirtió en una de sus socias creativas-, Jean-François Duroure, Catherine Diverrès y Bernardo Montet. En 1992 fundó su propia compañía junto con Fabienne Compet iniciando un período de experimentación y formación con Dominique Bagouet (a través de Olivia Grandville) y Julyen Hamilton (contact-improvisación). *Realizó Dans les Allées*, *les Allées* en 1995, en esta obra se interrogaba sobre los fundamentos de la escritura coreográfica. Su proyecto *Un bloc* (1997) acerca de la representación en terrenos baldíos de la ciudad de Bilbao, realizado junto con el artista visual Francisco Ruiz de Infante para el Centre d'Art Contemporain de la Ferme du Buisson, se basó en el modo de frustrar la moda de los espectáculos interactivos. Dentro de esta misma línea se inscribía *S'il y a Lieu* (1999). En su obra solista *Elucidation* realizada junto con el saxofonista Claude Delangle (IRCAM 2004), Loïc Touzé instituyó un diálogo improvisado con los músicos Pascal Contet, Joëlle Léandre, Vincent Courtois, Jeanne Alta, Cookie y Gilles Coronado. En Déplacer (2000), co-producción con La Criée Contemporary Arts Centre), utilizó el trabajo de Catherine Contour, Myriam Gourfink, Xavier Le Roy, Alain Michard, Jennifer Lacey y Jocelyn Cottencin. En París, co-dirigió el *Laboratoires d'Aubervilliers* con Yvane Chapuis y François Piron (2001-2006). Colaboró con el desarrollo del proyecto *Aéroport International*, un colectivo de artistas que contribuyeron a la realización de The Garage, un espacio de trabajo nuevo e innovador. Participó de los *Signataires du 20 août*, reflexionando exhaustivamente sobre la enseñanza de la danza. Co-autor de *10 propositions pour une école*, desarrolló un papel pedagógico importante en la escuela TNB, de la Universidad de Rennes o de París 8, en la CNDC en Angers y dentro del Ex.e.r.ce enseñando en el CCN de Montpellier, al mismo tiempo que desarrolló una actividad cada vez mayor en la enseñanza en el extranjero. (Forum Dança - Lisboa, Impuls Tanz - Viena, escuela de verano Tsekh - Moscú)

Comentario sobre el trabajo de Loïc Touzé

Por Gérard Mayen

Durante la temporada 2009/2010 Touzé Loïc crea *La Chance* (*Suerte*) en el Festival Mettre en Scène

(Rennes). *La Chance* sigue una línea de investigación en términos de presentación de evidencias de la relación que ocurre entre el acto de bailar y el artista y su compromiso con ese acto en la inmediatez de la escena, y la coreografía como parte de la concepción y escritura de ese acto. "Para ver sin ojos, sentir sin piel, para escuchar por el peso, para entender que el suelo es una fuente de imaginación. Pensar en el movimiento y no tener miedo de lo que se puede encontrar en el estado de la danza". Podemos volver a *Morceau* (2001-2005), una pieza concebida como una amalgama de las micro-performances, para descubrir el inicio de su cuestionamientos acerca del compromiso teatral, las expectativas acerca de un show y ver la forma en que ha enriquecido a las habilidades del arte de performance.

Con Latifa Laâbissi (co-director de la Compagnie 391 con Loïc Touzé), Yves-Noël Genod y Jennifer Lacey, *Morceau* participó en la restitución de algunos de los elementos que la escritura escénica convencional obliga a abandonar. En 2003, *Love*, a continuación, *9* en 2007 profundizó la relación con el artista visual Jocelyn Cottencin. Un dominio resuelto de la escena y la inversión, en primer lugar, en la discusión acerca de cómo diseminar el gesto y, en segundo lugar, como renunciar y retornar o volver a las intenciones iniciales detrás de esto. Rigurosos y audaces, estos principios de investigación ponen en tela de juicio las implicaciones mismas del acto coreográfico. Esto se consigue, después de todo, por medio de planteamientos ambiciosos procedentes de un único punto de vista. Loïc Touzé continua en la posición de coreógrafo para estimular y tercamente cuestionar los movimientos producidos por el artista intérprete para que pueda lograr el máximo nivel. A lo largo de este proceso, se remarca la renovación de la valoración crítica, asegurando que los fundamentos formales de esta progresión son particularmente vigorosos.

7. **La Ribot**. Nacida en España, comienza estudios de danza clásica en Madrid en 1975. En 1991 crea *¡Socorro! ¡Gloria!* (*striptease*). Este trabajo se convierte en la semilla de su trabajo en solitario y fundamentalmente de las 'piezas distinguidas'. En 1993 presenta en Madrid *13 piezas distinguidas*, serie de piezas que inaugura su proyecto de 'piezas distinguidas'. Allí presenta también *Los trancos del avestruz*, un dúo con el actor Juan Loriente. En 1995 presenta *Oh! Sole!*, su segundo dúo con el actor Juan Loriente.

Junto a las coreógrafas Ana Buitrago, Blanca Calvo,

Elena Córdoba, Olga Mesa y Mónica Valenciano, crea una asociación llamada *UVI-La Inesperada,* que organiza proyectos y talleres para desarollar la investigación en danza contemporánea. En 1997 se traslada a Londres con el coreógrafo suizo Gilles Jobin y su hijo, donde continúa con su proyecto de las 'piezas distinguidas'. Desde Londres y en colaboración con Blanca Calvo y José A. Sánchez, organiza *Desviaciones* (1997-2001), una programación anual de dos semanas de conferencias, debates y performances en Madrid, donde presenta la segunda serie de 'piezas distinguidas', Más distinguidas. En 1998 es nominada en Londres al Paul Hamlyn Foundation Award, premio para artistas visuales. En 1999 se estrena en Londres *Gran game*, primera obra de grupo. En el 2000 abre la temporada del Théâtre de la Ville en Paris en el teatro de Les Abbesses con *Más distinguidas*, y crea su tercera serie de 'piezas distinguidas', *Still distinguished*, en co-producción. En ese año obtiene el Premio Nacional de Danza en 2000 del Ministerio de Educación y Cultura Español. En 2001 realiza su primer vídeo instalación, *Despliegue*. En adelante, *Despliegue* formará parte de la colección del museo Artium Vasco de Arte Contemporáneo en Vitoria, del MUSAC en España y del FRAC Lorraine en Francia. *Anna y las más distinguidas* se estrena en Tanz Performance, Colonia, Alemania. La segunda serie de 'piezas distinguidas' es interpretada por la bailarina británica Anna Williams. En 2003, La Ribot presenta *Panoramix*, un compendio de 34 'piezas distinguidas' creadas en los últimos 10 años, dentro del marco de 'Live Culture' organizado por Live Art Development Agency en la Tate Modern de Londres. Ese mismo año, esta performance de tres horas de duración también se presenta en el Palacio de Velázquez, Museo Reina Sofía, Madrid; en el Centre d'Art Contemporain de Ginebra, en el Quartz, Brest, en Francia y en el Centre Pompidou en París. La Ribot presenta sus nuevos trabajos en vídeo, *Travelling* y *London-Helsinki* en una exposición personal en la South London Gallery. El cineasta y productor suizo Luc Peter realiza un documental sobre las 'piezas distinguidas' y *Panoramix* , titulado *La Ribot distinguida*. En 2004 presenta *40 espontáneos* en Le Quartz de Brest. La Ribot trabaja con un gran grupo de personas sin experiencia en escena. En 2005, La Ribot continúa la gira de *40 espontáneos* hasta el fin de 2006. Más de 500 'espontáneos', habitantes de las 20 ciudades dónde ha presentado el espectáculo, participaron

en el proyecto. En 2006 presenta *Laughing Hole* en Art Unlimited 37 en Basilea (Suiza); con la Galería Soledad Lorenzo de Madrid, también presenta sus vídeos de 2000-2006 en la Villa du Parc en Annemasse (Francia). En 2007 estrena una nueva versión de *Laughing Hole* en Antipodes-Le Quartz de Brest, con Delphine Rosay y Marie-Caroline Hominal, versión que continúa en la actualidad. La Ribot realiza *Treintaycuatropièces distinguées &onestriptease*, una compilación/documental en vídeo de todas las 'piezas distinguidas', editada en dvd por La Casa Encendida de Madrid. En 2008 crea con la coreógrafa francesa Mathilde Monnier, *Gustavia*, que se estrena en el Festival Montpellier Danse. En 2009, *Llamame mariachi*, su nuevo proyecto continua los otros trabajos en vídeo como *Despliegue* (2001), *Travelling* (2003) o *Cuarto de Oro* (2008), vídeo con la interpretación de Cristina Hoyos, la famosa bailarina flamenca y hecho para 'In_ter_va_lo', ciclo de arte contemporáneo y flamenco en Sevilla. En estos vídeos, los intérpretes se filman ellos mismos bailando.

De renombre internacional, el trabajo de La Ribot explora la danza junto a otras formas de arte. Su investigación la lleva a crear piezas de video en las que filma desde del punto de vista del cuerpo bailando. Tanto artista visual como coreógrafa, La Ribot presenta su trabajo en galerías, teatros, festivales de danza, y utiliza la danza como medio de desafiar las disciplinas.

La Ribot transmite su experiencia y comparte sus investigaciones sobre la risa y el video a través de talleres. Entre 2004 a 2008 enseña en la HEAD (Haute Ecole d'Art et Design) en Ginebra. Junto a otros profesores, abre el departamento "Arts Action" dedicado a los artes escénicos. También, interviene regularmente en formaciones profesionales europeas como a la SNDO (escuela para el desarrollo de la danza nueva) en Amsterdam o en el Master Practicas Escénicas y Cultura Visual de la Universidad de Alcalá (Madrid).

INVESTIGADORES Y ARTISTAS ARGENTINOS

1. **Fabiana Capriotti**. Es bailarina y coreógrafa. Ha creado y bailado: *Anclar.Imaginar el opuesto* en 2009, [*206*] en (2008), *Espacios* (2007), *El Alma Aqui No Hace Sombras en el Suelo* (2006), *EL ANDARIEGO* (2005), *ALAS* (2004), *CUANDO TODO FLORECIO* (2003), *RÍO* (1999), *CLAVE* (1996). En 2006 participa del X Festival Internacional de Nueva Danza en Brasilia, Brasil, con el Solo *El Alma Aqui No Hace Sombras en el Suelo* (Capriotti/Vainer/Roisman/Masvernat), y recibió el subsidio 2006 a la creación de obra de danza de Prodanza (GCBA) con el que estrena el solo de nueva dramaturgia de danza *Espacios* (Capriotti/Casal/Cordova/Chalko) en 2007. Da clases de Composición Instantánea de Danza en España, Italia, Portugal, Alemania, Noruega, Bangkok, Argentina, Uruguay, Chile y Paraguay. En 2001 recibió la Beca FUNDACIÓN ANTORCHAS de Buenos Aires para un perfeccionamiento en danza en el extranjero. En 1999 recibió la BECA UNESCO-ASCHBERG con la cual desarrolla el Programa de Residencia Artística en Dance Centre-School of Performing Arts- en Bangkok, Tailandia. Reside nuevamente en Buenos Aires desde 2006.

2. **Diana Szeinblum**. Es bailarina, actriz y coreógrafa. Bailó con el Ballet contemporáneo del Teatro General San Martín bajo la dirección de Oscar Araiz. Trabajó como actriz en la obra *Recuerdos de una vieja leyenda* con dirección de Augusto Fernández. Obtuvo una beca del Instituto Goethe para estudiar en la Folkwang Tanz Schule (Alemania). Allí bailó con la Compañía F.T.S. bajo la dirección artística de Pina Bausch, donde trabajó con coreógrafos como Bausch, Linke y Dietrich, entre otros.

Interpretó y realizó la obra *Cielosiena*, luego coreografió la obra *Mediocielo* para el Ballet Argentino de Julio Bocca. Creó la obra *Secreto y Malibu*, con la que realizó giras por Europa, América y Asia. Por esta obra recibió el Primer Premio del Festival de Teatro 2001, Primer Premio del Certamen Metropolitano de la Ciudad de Buenos Aires, Premio Teatro del Mundo otorgado por la Facultad de Filosofía y Letras y una

nominación para los Premios Trinidad Guevara en la categoría de Revelación Femenina.

Realizó la coreografía *A la hora de oro* para el Ballet del Teatro San Martín por la que recibió el Premio Trinidad Guevara a la mejor coreografía en el 2003.

Para el Centro de Experimentaciòn del Teatro Colón creó la obra *34 metros* y para el mismo centro un videodanza sobre la obra musical de M. Kagel.

Estrenó la obra *Alaska* en el 2007 en la Ciudad Cultural Konex. Esta obra ha sido elegida por el Performing America`s Project para realizar una gira por Estados Unidos (Portland, New York, Miami, Los Angeles) en el 2008. También participa de la Feria de San Sebastián (España) con gira por Santander y Segovia. La obra ha sido invitada por el jurado de la Feria CINARS Montreal (Canada). En el 2009 *Alaska* ha sido invitada al Festival Escena Contemporanea (Madrid) y a *On the Boards* en la cuidad de Seattle (EEUU). Esta obra ha sido nominada para el Premio Teatro del Mundo por Mejor Coreografia. En el año 2009 participa con un grupo de investigación en el festival ciudanza con una obra construida para un espacio exterior llamada *Zona abierta*. Tambien en el 2009 realiza la obra *La mesa es un pedazo de madera* para el TACEC (Centro experimental del Teatro Argentino de la Plata).

3. **Raquel Guido**. Es Profesora de Expresión y Lenguaje Corporal; Licenciada en Composición Coreográfica Mención Expresión Corporal (IUNA); Profesora de Artes en Danza Mención Expresión Corporal (IUNA). Desde 1986 se desempeñó en forma ininterrumpida en la formación profesional en niveles Terciario y Universitario. Actualmente es Titular de las cátedras Expresión Corporal I y II y Fundamentos de la Expresión Corporal, IUNA, Departamento de Artes del Movimiento; Adjunta de las cátedras Sensopercepción I y II IUNA, Departamento de Artes del Movimiento; Jefa de Trabajos Prácticos, regular en la UBA, Facultad de Filosofía y Letras Carrera de Artes. Publíca sus trabajos en ámbitos académicos y medios especializados. Es coautora del libro *El cuerpo in-cierto* publicado por la UBA, Facultad de Filosofía y Letras junto con Letra Viva 2006; autora del libro *Cuerpo, arte y percepción* y *Aportes para repensar la Sensopercepción como técnica de base de la Expresión Corporal*, publicado por el IUNA - Artes del Movimiento en 2009.

4. **Edgardo Francisco Brandolino**. Es Profesor de Filosofía; especialista en producción de textos críticos y colaborador en Página/12; egresado del Taller de

Danza-teatro de la U.B.A; becario de la Lindsay Kemp Company y El Teatro Negro de Praga. Bailó en las compañías de Danza-teatro de la U.B.A. y de María José Goldín, Tanzfabrik –Berlin y Oxford Chamber Contemporary Dance Company. Es Profesor Adjunto Ordinario de la Cátedra de Composición Coreográfica en Danza-Teatro I y II; Profesor Titular de la Cátedra de Escritura Dramática; Profesor Titular de la Cátedra de Guión y Lenguaje Visual; Investigador Codirector del proyecto de investigación de su autoría e Investigador Adjunto del proyecto de investigación de la Mgr. Koldobski; Director de la Compañía La Terna; Director y Editor de Revista EA, de estudios culturales y arte; y Concejero Superior del IUNA.

5. **Miguel Baquedano**. Estudió Composición Musical en la Facultad de Bellas Artes, UNLP. Compuso música original para danza y teatro: *La Soga; Les mariés de la tour Eiffel, La segunda vez; Las criadas, Cejo Vallesar*. Entre sus composiciones se cuentan *El arca de la memoria*, *Preludio y Canción*, sobre poema de Raúl González Tuñón, *Pequeña pieza para flauta, vibrafón y guitarra*, *Toccata fantástica*. Otra faceta es *Divagar sin Cabaret*. Textos, música y canciones, deambulación poética y musical integrada por composiciones y arreglos propios. Es Docente de la Universidad Nacional de La Plata, Universidad de Buenos Aires, Instituto Universitario Nacional del Arte y, anteriormente, de la Universidad Nacional de Quilmes. Desarrolló actividad de investigación universitaria, ya como director de equipo de investigación (IUNA, período 2009-2010; 2004-2006), ya como codirector e integrante (UNLP, período 1998-2005); docente investigador categoría "C" (1994), categoría "3" (1999) a la fecha. Fue becario de investigación del CONICET (1992-1995) y de la UNLP (1988-1992). Cuenta con once publicaciones sobre su especialidad y presentaciones varias en Congresos, en el ámbito de nuestro país y del exterior. Ha dictado conferencias, cursos y talleres en eventos académicos en el ámbito de la universidad.

6. **Gabriela Prado**. Es bailarina, docente y coreógrafa. Distinguida con la Beca John Simon Guggenheim a la creación artística 2006. Egresada de la Escuela Nacional de Danzas, el Taller de Danza Contemporánea del Teatro General San Martín, la Universidad Nacional de Lomas de Zamora. Formada solidamente en el país y en el exterior con destacados maestros: Emio Greco, Ruth Zapora, Xavier Le Roy, Carlota Ikeda, Julyen Hamilton, Michele Anne de Mey, Kirstie Simson, Lisa Race, Ori Flomin, Frey Faust, Andrew

Harwood, David Zambrano entre otros. Docente titular de cátedra del IUNA, Centro Cultural Rojas, de la compañía de danza contemporánea del Teatro General San Martín y del IUNA. Becas, premios, festivales y el soporte de distintas instituciones han apoyado su creación.

7. **Victoria D'hers**. Es Licenciada en Sociología y Doctoranda en Ciencias Sociales-UBA (desde el 2007 con una Beca UBACyT-FADU, y actualmente con una beca CONICET). Estudia el Profesorado en Artes del Movimiento-Expresión Corporal (IUNA); tiene formación en Danza con maestros como Gabriela Prado, Eugenia Estévez, Ana Garat, Gerardo Litvak, entre otros; y practica y enseña Yoga Iyengar. Colabora en el Área de Investigación del Departamento de Artes del Movimiento, IUNA. Ha publicado artículos en Congresos y revistas especializadas. Es parte del Grupo de Estudios sobre Cuerpos y Emoción en el IIGG (Facultad de Ciencias Sociales, UBA), donde es Editora de la "Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad".

8. **Román Ghilotti**. Es actor; director teatral; autor; periodista; crítico de arte; profesor de teatro; profesor de arte en danza con mención Expresión Corporal; Profesor Titular Cátedra de Improvisación y Composición Coreográfica en Expresión Corporal II y III (IUNA, Departamento de Artes del Movimiento). Tiene estudios en Carrera de Filosofía (UBA) y en Postgrado en Producción de Textos Críticos y de Difusión Mediática de las Artes (IUNA, Área Transdepartramental).

9. **Laura Lifschitz**. Es Licenciada en Letras en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Realiza su tesis de doctorado en la misma facultad y es becaria del CONICET desde 2005. Colabora en la revista "Balletin Dance" desde el año 2009. Actualmente participa del Área de Danza del CCC y es invitada en la propuesta escénica "El Milagro" de Gabily Anadón.

10. **Sofía García**. Es Actriz/Productora. Estudiante de la Carrera de Artes (Combinadas) de la UBA. Desde el 2008 integra el Área de Danza del Centro Cultural de la Cooperación (CCC). En teatro realiza su investigación a cargo de Cora Roca. Entre sus trabajos de producción se encuentran: Laboratorio de Investigación Escénica 2009; Clínicas de Investigación y Montaje 2010; El Milagro de Gabily Anadón. Actualmente es becaria del Departamento de Artes del CCC.

II. SEMINARIOS Y WORKSHOPS

1. FABIANA CAPRIOTTI

LO IN-ESPERADO EN DRAMATURGIA

Workshop con montaje

Improvisar es no poseer. Es construir mundos presentes entre lo real y lo imaginario, lo tangible e intangible, con la velocidad compositiva que entiende (o arriesga) espontáneamente cuánto de real y cuánto de imagen puede un momento necesitar, y olvidándolo tan pronto como ocurre para estar disponible para el nuevo lugar. Improvisar es traer al presente percepciones sensibles de los diferentes niveles que el cuerpo, la mente o la imaginación acceden en ese momento. La instancia en que sé que hay algo pero aún no sé su forma, y sólo me entero de ella cuando está siendo hecha. No antes. Me anticipo a la imagen, me anticipo a la forma, me anticipo al entendimiento racional y dejo que la forma me sorprenda. Es adictivo.

Abstract

Este seminario se propone como una instancia de actualización, profundización y perfeccionamiento en la temática de composición coreográfica en danza contemporánea. Como objetivo, este proyecto intenta construir un espacio de exposición, discusión y producción de conocimientos sobre un tema específico: la creación de una experiencia estética a partir de procesos de construcción en la danza que ponen en juego la configuración de lo sensible fundada en la transformación de la representación. A través de los procedimientos utilizados se ofrecerán herramientas conceptuales para que los participantes puedan componer instrumentos reflexivos sobre su propia práctica artística, estética y pedagógica.

Desarrollo

Primera semana: Técnica e Improvisación

a) **Exploración e improvisación**: entrenamiento básico sobre temas como gravedad, soporte, apoyos, sensaciones en la anatomía corporal, percepción del espacio y la temporalidad del "presente".

b) **Focalización**:

1. **Sobre la anatomía** (ej: columna vertebral, hueso de la pelvis, cintura escapular, etc). Análisis de

sus formas, sus funciones, sus posibilidades de acciones, movimientos y posibilidades ofrecidas a la imaginación.

2. **Sobre el Espacio**: Percepción sensible de Espacio. Arquitectura y espacio disponible. Ver y percibir espacio. Sensaciones físicas de espacio. Deconstrucción de espacio: Espacio visible y no visible. Composición formal y composición sensible de espacio.

3. **Sobre el Tiempo**: Percepción de Tiempo. Improvisación en tiempo real. El presente y todos los tiempos que se desprenden de él. El tiempo de Percepción. El presente de la sensación y la memoria en el cuerpo. Tiempo lineal y tiempo heterogéneo.

c) **Observación**: Selección de obras donde podamos observar y entrenar la construcción de narración/dramaturgia en danza con el desafío de la abstracción. ¿Cómo cuenta un cuerpo? ¿Sobre qué podemos hablar los que hacemos danza? Ausencias de representación.

d) **Traducción**: a partir de los apartados a), b) y c) explorar las posibilidades de transformación de los elementos investigados en acciones físicas concretas.

e) Construcción de sentido: relación entre las acciones físicas y las posibilidades narrativas. Fraseos espontáneos. Cómo organizar el material improvisado y el "tiempo presente".

f) Construcción desde una estructura de Improvisación: se tomará como ejemplo la construcción del Unísono. Cómo construir y componer unísono desde una estructura no memorizada. Tipos y características de Unísonos.

g) Unísono y error: El error implícito en la composición.

Segunda semana: montaje con participantes del seminario.

Los participantes realizarán una experiencia de montaje según los criterios dictados por la aplicación de estructuras de composición instantánea donde profundizaremos los temas anteriores ya tratados en el seminario.

Bibliografía

BANES, Sally. *Terpsichore in Sneakers*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1980.

TUFNELL, Miranda and CRICKMAY, Chris. *Body Space Image*. Dance Books Ltd, 1993

LEPECKI, André. *Agotar la danza. Performance y política del movimiento* CdL[1], España 2008.
BARTHÉS, Roland. *Lo Neutro*. Siglo veintiuno editores argentina, 2004.

Costo

Docentes, alumnos y egresados del IUNA: $ 120
Docentes y alumnos del CCC y CCRRR: $ 120
Público en general: $ 200
Alumnos Composición Coreográfica V: Gratis

AGENDA del 3 al 15 de mayo

Lunes 3
16.30 a 20.30 hs
Estudio Dejavú

Martes 4
17.00 a 21.00 hs
CCC. Solidaridad

Miércoles 5
17.00 a 21.00 hs
IUNA (aula 219)

Jueves 6
12.00 a 16.00 hs
Pata de Ganso

Viernes 7
18.00 a 22.00 hs
IUNA (aula 114)

Sábado 8
9.00 a 13.00 hs
IUNA (aula 218)

Lunes 10
16.30 a 20.30 hs
Estudio Dejavú

Martes 11
17.00 a 21.00 hs
CCC. Solidaridad

Miércoles 12
17.00 a 21.00 hs
IUNA (219)

Jueves 13
16.00 a 19.00 hs
Pata de Ganso

Viernes 14
18.00 a 22.00 hs
IUNA (aula 114)

Sábado 15
9.00 a 13.00 hs
IUNA (aula 218)

2. RODRIGO CRUZ / RODRIGO CUNHA

DÚPLICE

Workshop

Para cada sonido existe un movimiento análogo
y para cada movimiento existe un sonido análogo.
Dalcroze

Con este seminario queremos compartir con los participantes elementos que nos apropiamos y utilizamos en el proceso creativo del espectáculo Dúplice, pretendiendo estimular una investigación propia dentro del inmenso ámbito de las artes escénicas. Básicamente los elementos a utilizar son extraídos de la danza contemporánea, del teatro, de la capoeira, de la música y de especificidades como el teatro físico, el clown, la mímica, la percusión vocal, el juego y la improvisación.

Partimos de lo más elemental: el cuerpo del bailarín/actor/compositor y sus acciones creativas, provocando, entrenando y perfeccionando sus habilidades físicas, rítmicas, escénicas y sonoras.

El objetivo general es lograr, mediante la comprensión y práctica de los ejercicios propuestos, mejorar nuestra disposición y disponibilidad, preparar nuestra percepción para reaccionar según los diversos estímulos y ante cualquier problema, estar despiertos y atentos, tener conciencia de nuestras posibilidades y potenciar nuestras experiencias.

El proceso utilizado incluye secuencias coreográficas y partituras sonoras básicas, ejercicios respiratorios, juegos y diversas prácticas con el fin de incitar los procedimientos lúdicos, la dramaturgia corporal y la espontaneidad.

No intentamos encontrar ni crear algún método, técnica o estilo especifico sino experimentar, explorar y descubrir, ampliando nuestras experiencias, tanto corporales como vocales, aceptando desafíos, movilizando los principios y limitaciones de cada artista. Esta propuesta está inspirada y referida, entre otros autores, a Grotowski y su texto *Em busca de um Teatro Pobre*, en los principios de mímica corporal dramática desarrollados por Decroux en *Paroles sur le mime*, en los principios de la Eurritmia de Dalcroze, así como también en el universo cinematográfico y las caricaturas.

En resumen, este seminario busca contribuir al desenvolvimiento de cuerpos escénicos, capaces

de sostenerse escénicamente sin recurrir a grandes aparatos materiales y/o tecnológicos, minimizando en lo posible cualquier recurso que no sea el propio cuerpo con sus habilidades, posibilidades y limitaciones, con sus deseos e insuficiencias para realizar cualquier acción, sonido, gesto o movimiento.

24 de mayo (Cunha) "Iniciando con la dilatación - En busca de un cuerpo extra-cotidiano"
A través de actividades físicas que involucran ejercicios respiratorios, estiramientos y técnicas teatrales, se encontrarán puentes que unan el cuerpo cotidiano al cuerpo de un personaje escénico.

25 de mayo (Cruz) - "Ritmo - Un aspecto esencial"
Laboratorio de investigación rítmico a partir de ejercicios respiratorios, vocales y de percusión corporal. Tiene el objetivo de desenvolver y perfeccionar nuestra habilidades rítmicas, sonoras y musicales.

26 de mayo (Cunha y Cruz) - 1º momento: "De la dilatación a la animalidad"
Continuando la investigación sobre dilatación, iniciaremos una nueva búsqueda: de la animalidad, a profundando la investigación sobre el personaje escénico, recurriendo a las referencias del mundo animal.

2º momento: "El Ritmo y el movimiento"
Recurriendo al aspecto rítmico de la clase que antecede, adentraremos en el campo de trabajo de movimientos: percepción, exploración, contacto, fluidez, peso, niveles de movimiento, tonos musculares y conciencia corporal.

27 de mayo (Cunha y Cruz + espectáculo) - "Juegos - el estar atento"
Entrenamiento con los juegos con el objetivo de alcanzar un mejor estado de atención, concentración, precisión en los movimientos, pensamiento rápido, complicidad del grupo y versatilidad de las acciones.

28 de mayo (Cunha y Cruz) - "Puntos de intersección - un diálogo entre nuestras prácticas y nuestras referencias bibliográficas"
Encuentro para un diálogo donde podremos comentar/acrecentar/analizar el espectáculo y las prácticas y saberes trabajados anteriormente con cada profesor, la asociacion con trabajos y estudios de otros autores.

29 de mayo (Cunha y Cruz) - "Improvisación - una pequeña muestra de lo que puede ser"

Múltiples investigaciones que enseñarán a profundizar las investigaciones y actuaciones que se fueron desenvolviendo. El objetivo es mejorar nuestra comprensión de un estado presente, disposición y disponibilidad para hacer "cualquier acción" en "cualquier momento" que sea coherente y verdadera. La búsqueda del "espacio vacío" y de las posibilidades de llenarlo con acciones y reacciones, conflictos y contra-escenas, sonoridades y movimientos, gestos y silencios...

Bibliografía

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator*. Campinas-SP: Unicamp, 1995. 272 p.

FREIRE, Paulo; *Pedagogia da Autonomia: saberes necesarios à práctica educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996. 146 p.

BROOK, Peter. *A Porta Abierta: reflexiones sobre a interpretación e o teatro*. ed. Trad: Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Civilizada Brasileira, 2002. 96 p.

OSHO. *Zen: su história e sus ensañamientos*. Trad: Rosane Albert. São Paulo: Cultrix, 2004. 143 p.

SANTOS, Regina Márcia Simão. "Jaques-Dalcroze, avaliador da instituição escolares que se pode reconhecer Dalcroze um século depois?" Artigo publicado na Revista Debates n.4, Programa de Pós-Graduação em Música,UNIRIO, 2.001, p. 07-48.

Costo

Docentes, alumnos y egresados del IUNA/CCC/ROJAS: $120

Público en general: $200

AGENDA del 24 al 29 de mayo

Lunes 24
12.00 a16.00 hs
CCC. Solidaridad

Martes 25
17.00 hs a 21.00 hs
CCC. Solidaridad

Miércoles 26
17.00 a 21.00 hs
IUNA (aula 219)

Jueves 27
10.00 a 14.00 hs
Pata de Ganso

Viernes 28
18.00 a 22.00 hs
IUNA (aula 114)

Sábado 29
10.00 a 14.00 hs
CCC. Solidaridad

El lunes 24 y martes 25 de mayo no se suspende por feriado.

3. CHRISTINE GREINER

LAS IMÁGENES DEL CUERPO EN JAPÓN: CORTO-CIRCUITO DE LAS IDENTIDADES

Seminario teórico

Abstract

El objetivo del curso es presentar una breve historia de las artes del cuerpo en Japón, demostrando cómo la noción de "identidad nacional" fue diluyéndose gradualmente a partir de procesos de contaminación cultural con el Occidente y de reinvenciones sucesivas de la propia tradición nipona.

Por lo tanto, propongo un análisis comparativo entre tres períodos distintos: el período clásico, en el que fueron sistematizadas algunas de las experiencias mas tradicionales de las artes del cuerpo (nô, kabuki y bunraku); el período de pos-guerra, marcado por el movimiento angura o las manifestaciones políticas del underground japonês como el movimiento butô y el teatro alquímico de Terayama Shuji; y finalmente el período pop, concebido como J-pop, marcado por una gran diversidad de experiencias que van desde los principios de la performance o anti-arte hasta eventos marcados por la cultura otaku y superflat de los mangás, animês y juegos digitales. El último día del seminario será dedicado al impacto ocasionado por las artes del cuerpo de Japón en Occidente (y de Occidente en las artes del cuerpo de Japón), con una referencia a algunas experiencias realizadas en el Brasil.

No es necesario un conocimiento previo sobre las artes del cuerpo en Japón, tampoco es necesario realizar lecturas previas. Los libros sugeridos por la bibliografía son apenas referencias iniciales.

Agenda

2 de junio - Los principios de la tradición

Para comenzar el seminario, presentaremos algunos ejemplos de imágenes del cuerpo en el teatro y en la danza tradicional japonesa. El foco será el proceso de sistematización del teatro clásico (nô), la historia de Okuni, mentora de los principios del teatro kabuki y la curiosa relación entre cuerpo animado e inanimado en la experiencia del teatro de muñecos bunraku. Además de la especificidad técnica y estética de cada una de las manifestaciones escogidas, discutiremos la lógica de organización de estas experiencias que nacen de principios bastante

específicos como la noción de ma (espacio-tempo), yûgen (*charme* sutil), mono (persona o cosa), monomane (mímesis), mitate-o (dislocamiento o el mirar que institui) e assim por diante. Se ilustrará con fragmentos de obras en DVD.

Bibliografía

LEITER, Samuel (org) (2002) *A Kabuki Reader, History and Performance*. M.E.Sharpe,.
MASAKATSU Gunji, (1970) *Buyo, the Classical Dance.* Weatherhill/Tankosha,
ORTOLANI Benito (1990) *The Japanese Theater, from Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*. Princeton University Press.
ZEAMI (1960) *La Tradition Secrète du Nô*, René Sieffert (trad). Gallimard Unesco.

3 de junio - Colapso epistemológico de los nuevos cuerpos políticos

Después de la Segunda Guerra Mundial se produjo un desencantamiento en relación a las nociones de cuerpo nacional (kokutai) y del cuerpo místico del emperador. El seminario comienza con una imagem del filme *The Sun*, de Sokurov, acerca del emperador Hirohito. Los cambios en los modos de representación del cuerpo en el arte y el nacimiento del movimiento angura (underground) marcan nuevas posiciones políticas y cuestionamientos acerca de la identidad nipona. Surgen las primeras metáforas de los monstruos en Japón como el famoso Gojira (o Godzila). Nuevas experiencias en el campo de la danza, de la fotografía, del cine y del teatro son marcadas por el ankoku butô o danza de las tinieblas de Tatsumi Hijikata y por la presencia de directores de teatro considerados malditos como fue el caso de Terayama Shuji. Se proyectarán imágenes de los filmes de Terayama y de coreografías de Hijikata y de Kazuo Ohno, así como también filmes da época realizados por el crítico de cine Donald Richie y por el fotógrafo Hosoe Eikoh. Presentaremos también un ejemplo del sistema de notación del butô-fu, a través del cual Hijikata traducía en movimiento, imágenes de artistas occidentales como Francis Bacon y Hans Bellmer.

Bibliografía

ASLAN Odette y PICON-VALLIN Béatrice (2002) *Butô*(s) CNRS.
HAVENS Thomas, R.H. (2006) *Radicals and Realists in the Japanese Non-Verbal Arts, The Avant-Garde Rejection of Modernism*. University of Hawaii Press.

IGARASHI Yoshikuni (2000) *Bodies of Memory, Narratives of War in Post-War Japanese Culture, 1945-1970*. Princeton University Press.
SORGENFREI, Carol Fisher (2005) *Unspeakable Acts, the Avant-Garde Theatre of Terayama Shûji and Postwar Japan*. Hawaii University Press.

4 de junio – Los cuerpos de la generación "otaku"
Los anos 70 están marcados por el nacimiento de la performance en Japón a través de grupos como Gutai y Mono-ha (la Escuela de las Cosas), entre otros que presentaban diferentes relaciones con Occidente, dialogando con la fenomenología europea, con las artes plásticas y la danza contemporánea. Se destacan algunos artistas revolucionarios como los integrantes del llamado Arte Obsessional (como Kusama Yayoi), Makoto Aida, Bubu, Nara Yoshitomo, Yoshiko Shimada y Murakami Takashi, entre otros. Durante el seminario serán mostradas imágenes de algunas las obras citadas en DVD y de grupos de danza (Yubiwa Hotel y Nibroll) que no se restringen a la aplicación de técnicas occidentales, sino que reelaboran la cultura japonesa explorando el fenómeno Superflat y los cuerpos concebidos como J-pops. Además, mostraremos fragmentos de obras de dos grupos teatrales que nacieron en 1980, contaminados por la estética de la performance y del butô como Gekidan Kaitaisha, de Tokyo, y por las nuevas tecnologías como el grupo Dumb Type, de Kyoto. El eje de la discusión serán las diferentes vertientes del escenario japonés contemporáneo que por momentos recupera el tenor crítico de los años 60, y por momentos asume deliberadamente una vertiente consumista, o bien opta por las llamadas zonas de indistinción que no indaga más "quién soy", sino apenas "dónde estoy".

Bibliografía

BREHM Margrit (2001) *The Japanese Experience Inevitable*. Hatje Cantz.
DACHY Marc (2002) *Dada au Japon*. Puf.
LOYD Fran (2002) *Consuming Bodies, sex and contemporary Japanese Art*. Reaktion Books.
MURAKAMI Takashi (2005) *Little Boy the arts of Japan' s exploding subculture*. Japan Society and Yale University Press.
UCHINO Tadashi y alii (2004) *Alternatives – Debating Theatre Culture in the Age of Côn-fusion*. Peter Lang.
UCHINO Tadashi (2009) *Crucible Bodies, Postwar Japanese Performance from Brecht to the New Millennium*. Seagull.

5 de junio - Los japonismos del Siglo XXI y la metamorfosis del legado histórico en Occidente

Desde el siglo XIX, la imagen de Japón está siendo transformada. Los primeros relatos de Julio Verne describían a los japoneses como crueles antípodas, teniendo como referencia el barrio de los prisioneros decapitados en Nagasaki. En poco tiempo, surgiría un nuevo Japón, romántico y delicado, reinventado por el fotógrafo Felice Beato, con geishas envueltas en quimonos sofisticados y "rituales exóticos". Un siglo más tarde, los japoneses se transformarían en los villanos de la Segunda Guerra Mundial, representados por el cine de Hollywood; y finalmente desde la segunda mitad de los años 80, se transformaron en una super potencia en el campo de la ciencia y de la tecnología, siendo más de una vez reinventados por la estética Blade Runner (el filme de culto de Ridley Scott). El objetivo del final del seminario es pensar en el papel de Japón en el mundo globalizado. El papel de los curadores occidentales, de la crítica internacional, de las políticas culturales. Se presentarán fragmentos de las experiencias que buscan "transcriar" el Japón en Occidente, con referencias a algunas obras de artistas brasileros.

Bibliografía

GREINER, Christine (2005) *O Corpo, pista para estudos indisciplinares*. Annablume.

GREINER Christine y MUNIZ, Ricardo (2008), *TOKYOGAQUI um Japão imaginado*. Sesc,.

SHIGEMI, Inaga (2007) "*Is Art History Globalizable? A Critical Commentary from a Far Eastern Point of View*". Manuscript of the author.

Costo

Docentes, alumnos y egresados del IUNA/CCC/ CCRRR: $ 100 / **Público en general**: $ 120

Alumnos Composición Coreográfica V: Gratis

AGENDA del 2 al 5 de junio

Miércoles 2	Jueves 3	Viernes 4	Sábado 5
14 .00 a 17.00 hs	14.00 a 17.00 hs	14.00 a 17.00 hs	10.00 a 13.00 hs
CCC. Sala "Meyer Dubrovsky"	CCC. Sala "Meyer Dubrovsky"	CCC. Sala "Meyer Dubrovsky"	CCC. Sala "Meyer Dubrovsky"

4. DIANA SZEINBLUM

COMO HABLAR DE LO QUE QUIERO HABLAR

Workshop con montaje

La noción de significado se diluye en la palabra porque esta no puede condensar la temporalidad en un solo acto como la escena, donde el pasado se activa en el objeto presente y se dispara en la relación buscando porvenir.

Abstract

En este seminario se intentará crear un espacio para pensar cómo se cuenta. Los diferentes ejercicios tienen como objetivo que cada estudiante pueda introducirse en lo que significa el desarrollo de una idea. Cómo hacer para que los materiales hablen y cuenten lo que quiero decir. A través del movimiento, la construcción, las imágenes, la improvisación, el análisis, la deconstrucción, el estudiante podrá descubrir y tomar contacto con un lenguaje que lo represente y que de respuesta a sus ideas. La objetivación y reflexión sobre el proceso estará dirigida a encontrar el modo de dar forma escénica a esa poética.

Desarrollo

Primera semana:

1. "**El ojo ve, el alma mira**. Ver, observar, atisbar, registrar, percibir, inspeccionar, calcular, son operaciones vitales a las que está obligado el ojo como órgano de los sentidos. El alma, por el contrario, no es operativa y no tiene una función que cumplir: se asoma, cuando existe, y, a veces, mira. La mirada es por esencia contemplativa y expresiva: todas las expresiones del ánimo y del ánima se revelan en la mirada, y el mundo se ilumina con una nueva luz cuando es mirado." Alberto Quiroga (*El ojo y la mirada*)

a) "Mirar" y "anticipar": mirar, en el siglo XXI, debe entenderse como "anticipar". Para ello es necesario aprender la metodología de la mirada lenta, que consiste en la posibilidad de conocer, mediante "un sólo golpe de ojo" toda la realidad: su entramado visible y su red subyacente. Los factores invisibles de la realidad sólo se hacen

perceptibles al ojo humano, a partir de un ejercicio de lentitud profunda. Detener la mirada facilita conocer la índole de la realidad porque podemos ver sus caracteres implícitos. Esta experimentación va a tratar sobre la práctica de diferentes miradas: panorámica, interior, exterior y copia.

b) "Mirar desde otros ojos": transformar la práctica anterior y pensar desde la mirada de un ojo director. La mirada del director, el ojo que capta una realidad que otros no pueden ver. Establecer la sutil diferencia entre lo 'normal' y lo extraordinario.

c) "Así bailo yo"-Improvisación; Con el afán de volver a un lenguaje personal, a un movimiento propio, se trabajara con la idea de mover el cuerpo desde el vacío (sin información) hasta llegar a la idea de "así bailo yo" sobre ese material se realizaran ejercicios diversos agregando y sacando contenidos hasta poder llegar a la observación "propia" del movimiento "propio" y poder revisarlo, depurarlo e investigarlo.

d) "Nombrar": A partir de la premisa anterior se trabajará en la posibilidad de acercamiento entre movimiento y palabra. "Nombrar" el movimiento para luego acercar la palabra a la idea. Las palabras y su significado tienen su propio movimiento.

2. **El cuerpo: instrumento de expresión-campo de emoción.** El siglo XX es el siglo del cuerpo habitado, vivenciado. El ser humano tiene un cuerpo como algo de lo que se puede distanciar subjetivamente, algo que puede utilizar conscientemente (o inconscientemente) para una finalidad determinada. Este distanciamiento es el que le hace aparecer como un ser doble, excéntrico. Cualquier manifestación corporal presupone una conciencia por parte del sujeto, lo que crea una distancia entre él y sus acciones corporales. Bajo estas premisas de "doblez" se explorará el cuerpo-instrumento. Pero el cuerpo, tal como señalan A. Lapierre y B. Aucouturier en *El cuerpo y el inconsciente*, no es solamente ese instrumento racional al servicio de un pensamiento consciente. Es ante todo, lugar de placer y displacer, reservorio de pulsiones, medio de expresión de los fantasmas individuales y colectivos de nuestra sociedad, al servicio del inconsciente tanto más que del consciente. Bajo estas premisas se explorará el cuerpo como campo de emoción.

3. **Imágenes y azar**: Se le darán a los alumnos disparadores para que construya imágenes, apelando a la inmediatez y a la libre asociación. Con la premisa de que las imágenes no posean ni

un antes ni un después, su construcción se realizará en el momento tomando dichas imágenes como la arena en donde opera la imaginación. Tratamiento del azar bajo dos procedimientos:

a. como producción inmediata del azar: el estudiante deja librada su conciencia a las asociaciones sin control, para que las conexiones entre los objetos y las imágenes surjan involuntariamente en el momento presente.

b. como producción mediada del azar: simula el azar, lo provoca. Ya no rige una espontaneidad ciega en el manejo del material, sino por el contrario un cálculo estético muy preciso.

4. **Problemática de la relación forma-contenido**: El contenido está formado por la polifacética realidad en su peculiaridad estética, por las relaciones humanas, por la vida de la sociedad en todo cuanto tiene de concreto. La forma es la organización interna, la estructura concreta de la obra, la cual se crea aplicando recursos específicos de expresión y representación para poner de relieve y plasmar el contenido. Los alumnos propondrán algún tema a trabajar desarrollando un plan de investigación a partir de los elementos dados (mirada, movimiento propio, cuerpo-instrumento, cuerpo-campo de emoción, imagen-azar). Pueden utilizarse materiales bibliográficos, fotográficos, personales y todo lo que pueda aumentar y enriquecer sus trabajos.

Segunda semana:
Montaje con participantes del seminario.

Pueden participar todos los estudiantes. Los participantes realizarán una experiencia de montaje según pequeños formatos dramatúrgicos surgidos a partir de las ideas propuestas, seleccionando y revisando los elementos explorados. El resultado puede ser un pequeño montaje que el alumno quedará en libertad de desarrollar y profundizar como trabajo final.

Costo

Docentes, alumnos y egresados del IUNA/CCC/ROJAS: $120
Público en general: $200
Alumnos Composición Coreografica V: Gratis.

AGENDA del 14 al 26 de junio

Lunes 14
16.30 a 20.30 hs
Estudio Dejavú

Martes 15
15.00 a 19.00 hs
Pata de Ganso

Miércoles 16
17.00 a 21.00 hs
IUNA (aula 219)

Jueves 17
8.30 a 12.40 hs
Estudio Dejavú

Viernes 18
17.00 a 21.00 hs
IUNA (aula 114)

Sábado 19
10.00 a 14.00 hs
IUNA (aula 322)

Lunes 21
17.00 a 21.00 hs
Estudio Dejavú

Martes 22
15.00 a19.00 hs
Pata de Ganso

Miércoles 23
17.00 a 21.00 hs
IUNA (219)

Jueves 24
8.30 a 12.40 hs
Estudio Dejavú

Viernes 25
17.00 a 21.00 hs
IUNA (aula 114)

Sábado 26
10.00 a 14.00 hs
IUNA (aula 322)

5. BOJANA CVEJIC

¡COREOGRAFÍA, O MÁS!

Seminario teórico

"La danza puede hallarse frecuentemente cargando con el peso de otras formas artísticas," escribe la performer Chrysa Parkinson. En lugar de entender esta afirmación como la queja de una especialista en danza, la entiendo como la manifestación positiva de ausencia de especificidad, es decir, Parkinson pone en evidencia el estado actual de heteronomía en la danza. La coreografía hoy prescinde de la abstracción formal modernista del movimiento corporal; es más, se ha transformado en una práctica que explícitamente busca conceptos y procedimientos en la auto-reflexión y realiza alianzas con informaciones externas a la danza. Mediante la separación del movimiento del paradigma de la auto-expresión en, por, y con el cuerpo, el medium de la danza se des-naturaliza (se des-esencializa), y la coreografía se distancia de los supuestos técnicos de la composición, i.e. abandonar la idea de organización abstracta del movimiento en el espacio y en el tiempo como necesaria, así como también de las formas *a priori* de la sensibilidad. En otras palabras, la coreografía rompe con la dimensión histórica de la subjetividad moderna del cuerpo danzante en función de expandirse a cualquier-cuerpo-sea cuál sea, cualquier-movimiento-sea cuál sea, cualquier-procedimiento-sea cual sea. Además, esta es una constante subyacente a la práctica de autor. Los coreógrafos ya no son más bailarines independientes trepando hacia la cima de la jerarquía de este emprendimiento: ser directores de compañía comprometidos con un estilo y/o lenguaje individual en función de la excelencia de la artesanía. Hoy, los coreógrafos son autores en el sentido de Godard, comprometidos con una poética política, con una expresión de conceptos surgidos en la misma práctica de la construcción de peformances o, lo que es lo mismo, de la construcción coreográfica.

Durante este seminario, observaremos cinco movimientos en el pensamiento de la danza que marcaron la práctica coreográfica contemporánea en Europa:

- gestos y figuras de excelentes lectores-de –danza y de nobles diletantes–de-la-danza
- regímenes de procesos de auto-organización de la

expresión y de la producción performática.
- experimentación con métodos de investigación y condiciones de producción de performances,
- La dramaturgia o "la amistad con los problemas"

Estos cinco encuentros estarán basados en el análisis de los trabajos de Mette Ingvartsen, Eszter Salamon, Xavier Le Roy, Jonathan Burrows y Jan Ritsema, Mårten Spångberg, Juan Dominguez, Boris Charmatz, Alice Chauchat y otros.

Cinco unidades temáticas

1.**Danzas latentes - Coreografías manifiestas**
- Andrew Hewitt, *Social Choreography : Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement*. Durham and London: Duke University Press, 2005
- Rancière, Jacques. *Le Spectateur émancipé*, Paris: La Fabrique éditions, 2008.
- Deleuze, Gilles. "The Exhausted", en : *Essays Critical and Clinical*, trans. D. W. Smith and M. A. Greco, Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1997.

2. ¿Cuándo la crítica institucional cede el paso a la auto-organización?
- Spångberg, Mårten. "Overwhelming, the doing of research", in: Ingvartsen, Mette. *The Making Of The Making* Of. Brussels: Nadine 2007.
- Virno, Paolo. *A Grammar of the Multitude: For an Analysis of Contemporary Forms of Life*. Los Angeles and New York: Semiotext(e), 2004.
- Stengers, Isabelle. "Including Non-Humans into Political Theory" (2008). Manuscript, courtesy of the author.
- Latour, Bruno. "What is Given in Experience? A Review of Isabelle Stengers *Penser avec Whitehead: Une libre et sauvage création de concepts*", www.bruno-latour.fr/articles/article/93-STENGERS.html.

3. Coreografía: Pasión por la Metodología
- Burrows, Jonathan. *A Choreographer's Handbook* (upcoming). London: Routledge.
- 6M1L (2009), Lulu Online Publishing: Everybodys. http://www.lulu.com/product/download/6-months-1-location/5342261.
- *Everybodys Self-Interviews* (2009), Lulu Online Publishing: Everybodys. http://www.lulu.com/product/paperback/everybodys-self-interviews/4329781?productTrackingContext=center_search_results

4. Modos cinematográficos de la coreografía

- Deleuze, Gilles. *Cinema 1: The Movement-Image*, H. Tomlinson and R. Galeta (tr.), Minneapolis: Univ of Minnesota Press, 1986.
- Ingvartsen, Mette. *Towards a Practical Understanding of Theory*, Maska, vol.20, no.5-6, aut-winter 2005.

5. La Dramaturgia: un amigo del problema

- Deleuze, Gilles. "The Method of Dramatization". *Desert Islands and Other Texts 1953-1974* (2004). Los Angeles and New York: Semiotext(e).

Costo

Docentes, alumnos y egresados del IUNA: $100

Docentes y alumnos CCC/CCRRR: $100

Alumnos Composición Coreográfica V: Gratis

Costo público en general: $120

Sede

Centro Cultural de la Cooperación. Sala "Meyer Dubrovsky"

AGENDA del 28 al 2 de julio

Lunes 28 de junio
14.00 a 17.00 hs

Martes 29 de junio
14.00 a 17.00 hs

Miércoles 30 de junio
14.00 a 17.00 hs

Jueves 1 de julio
14.00 a 17.00 hs

Viernes 2 de julio
14.00 a 17.00 hs

6. HANS-THIES LEHMANN

TEATRO MÁS ALLÁ DEL DRAMA

Seminario teórico

Hans-Thies Lehmann, en su libro Postdramatisches Theater da cuenta del "terminological upgrade" (*Wessendorf*) que significa el discurso dramático actual. Wessendorf delimita el término así:

> A pesar de que el concepto de teatro postdramático es, en muchos aspectos, análogo a la noción de teatro postmoderno, el mismo no está basado en la aplicación al dominio específico del teatro de un concepto cultural general, sino que deriva y se despliega desde dentro del discurso mismo de la estética del teatro, ya largamente establecida, como una deconstrucción de una de sus premisas más importantes. (Wessendorf, pár.1)[1]

La discusión de Lehmann nace como una discusión de la teoría de Peter Szondi[2], en la cual interpreta la historia del drama desde Ibsen hasta Arthur Miller como respuesta a la "crisis del drama", por medio de la cual quiso denotar la distancia trazada entre la forma Aristotélica y un contenido para el cual esa forma ya no era adecuada. En una postura similar a la de la forma breve, la noción de post-dramaticidad intenta describir los modos en que ha cambiado la práctica teatral por la introducción de la performance y por un acercamiento distinto a las prácticas teatrales. A pesar de que Lehmann considera que es la performatividad y no el texto el constituyente mayor del teatro, sin embargo "el concepto de 'post-dramaticidad', no implica que el teatro no tenga que utilizar más el texto o que escribir obras ya no sería posible (o importante), solo implica que los otros componentes de la mise en scène no son más serviles del texto" (Wessendorf, párrafo 1). De manera provisoria, el término de postdramaticidad podría servir para describir las estrategias presentes en algunas de las escrituras representativas de la nueva dramaturgia, pues

(1) Wessendorf, Markus. "The postdramatic theatre of Richard Maxwell". En www2.hawaii.edu/~wessendo/Maxwell.htm.
(2) Szondi, Peter. Teoría del drama moderno (1850-1950): Tentativas sobre lo trágico. Javier Orduña, trad. Barcelona: Destino, 1994

podría ubicar la actitud básica con que estos autores reclaman una aproximación de escritura diferente, nueva, muchas veces calificadas de indiferente o "irrelevante" por la crítica nacional tradicional.

Hans-Thies Lehmann propone, con su libro El teatro pos-dramático, una tentativa de describir y conceptualizar el desarrollo del teatro a partir de 1970. En lugar de pos-moderno, término que procura abarcar la complejidad de las manifestaciones culturales de tres décadas (1970 a 1990), Lehmann propone el concepto pos-dramático, de una amplitud más restringida, referido exclusivamente a las artes escénicas. El autor admite la proximidad del teatro pos-dramático con el teatro energético, esbozado por el filósofo francés Jean-François Lyotard que, a su vez, se sitúa cerca del teatro de la crueldad de Artaud. El teatro energético es concebido como un teatro de "fuerzas, intensidades, afectos, presencias". Teatro más allá del drama, del significado y de la representación – lo que, según Lehmann, no impide la presencia de la representación. El teatro pos-dramático se caracteriza por la "desaparición del principio de narración, de figuración y de orden de la fábula" y por la "imposibilidad de producir sentido y síntesis", apuntando hacia perspectivas parciales. Sus elementos formales recurrentes son: fragmentación, deformación, subversión, trasgresión, discontinuidad, no-textualidad, plurimedialidad y la anulación de fronteras entre lenguajes. El texto teatral no es más una referencia central y determinante de la escenificación, en el lugar del discurso aparecen la meditación, el ritmo, las sonoridades, el espacio. Es un teatro del gesto y del movimiento. Lehmann resume esas tendencias como la despedida de las tradiciones de la forma dramática, despedida que, no excluye las estéticas más antiguas: "el teatro pos-dramático está esencialmente, aunque no exclusivamente, ligado al teatro experimental, dispuesto al riesgo artístico". Es work in progress, partidario de la deconstrucción o de la disolución de narrativas, de la mezcla y la simbiosis de los lenguajes o códigos de escenificación. En el teatro pos-dramático el absolutismo del cuerpo, que burla el sentido a través de la sensualidad, vive un "dislocamiento de la semántica por la sintaxis". La realidad des-semantizada del cuerpo, esto es, el cuerpo auto-referencial y su observación se tornan el objeto estético-teatral. A pesar de todos los esfuerzos para domesticar el potencial expresivo del cuerpo en una lógica, gramática, retórica, dice Lehmann, el cuerpo se tornó el centro del teatro, el signo

que “niega el servicio del significado” es el punto irreducible de la escena donde se realiza el fading de cualquier significación en favor de la presencia, de la fascinación y de la irradiación de “una corporalidad auto-suficiente expuesta en sus intensidades y potencias gestuales – en su presencia aurática y en sus tensiones internas y externamente transmitidas”. El cuerpo, al no mostrar nada más allá de sí mismo, al abandonar su significación volcándose hacia el gesto libre de sentido, [...] se vuelve único tema, [...] con una significación que se refiere a la existencia social entera. Teatro pos-dramático es un teatro de potencialidades del cuerpo, no a través de su capacidad de significar, sino a través de su presencia, de la auto dramatización de la fisis y del proceso corporal que acontece entre los cuerpos. En el teatro pos-dramático, la tensión dramática clásica es substituida por la realidad de la tensión corporal.

Costo

Docentes, alumnos y egresados del IUNA: $90
Docentes y alumnos CCC/CCRRR: $90
Alumnos Composición Coreográfica V: Gratis
Costo público en general: $120

Sede

Centro Cultural de la Cooperación. Sala “Meyer Dubrovsky”

AGENDA del 18 al 20 de agosto

Lunes 16
10.00 a 14.00 hs
“Teoria del concepto pos-dramático”
“Dramático y pósdramático: discusión histórico-teórica del teatro dramático en el pasado y en el presente”

Martes 17
10.00 a 14.00 hs
“La política en el teatro: los conceptos de interrupción”

Miércoles 18
10.00 a 14.00 hs
“Teatro pos-dramático y performance en el inicio del siglo”
“Teatro antigo y teatro contemporáneo” (con Eleni Varapoulou)

7. LOÏC TOUZÉ

VÁLIDO Y NO VÁLIDO

Workshop

¿Cuál es la danza que hacen siempre?
¿Cuál es la danza que nunca hacen?
¿Cuál es la danza que sueñan con hacer?
¿Cuáles son sus implícitos compositivos?
¿A que cultura están adosados?
Cómo la educación artística construye y organiza la mirada, entrena el cuerpo, conduce el movimiento.
Cómo el deseo de pertenencia orienta y fabrica el pensamiento, unos gestos, unas imágenes.
¿De qué huyen?
¿Qué es lo que ahorran?
¿Qué consideran como no válido?

Durante este seminario trataremos de poner a prueba estas preguntas, desorganizando, modificando y desplazando nuestras costumbres compositivas.
Examinaremos nuestro modo de captura de las informaciones visuales, auditivas y táctiles, así como su jerarquización natural para entender lo que implican.
Trabajaremos colectivamente reconociendo lo que nos une y lo que nos aleja. Cada día el trabajo empezará con una práctica, cuyo principal objetivo es favorecer una puesta en disponibilidad del cuerpo y del espíritu a partir de técnicas de relajación y de experimentación corporal.

Costo

Docentes y alumnos del IUNA/CCC/CCRRR: $150
Egresados del IUNA: $150

AGENDA del 4 al 12 de octubre

Lunes 4 al viernes 8

9.00 a 13.00 hs
Pata de Ganso

Sábado 9

10.00 a 14.00 hs
CCC

Lunes 11 al miércoles 13

9.00 a 13.00 hs
Pata de Ganso

8. LA RIBOT

INVESTIGACIONES SOBRE LA RISA

Workshop

El trabajo que quiere desarrollar La Ribot en Buenos Aires se basa en la risa, acción que desde 2002 lleva investigando y utilizando en muchos de sus trabajos.

Objetivo

Este taller permitirá a los estudiantes compartir la investigación y la experiencia artística de La Ribot sobre la risa. Los estudiantes experimentarán la risa respecto al espacio, al movimiento, al estado del cuerpo. Para La Ribot, "La risa lleva consigo nuestro entero imaginario".

Medio

El taller se destina tanto a estudiantes de arte como a bailarines, actores o creadores relacionados con las Artes Escénicas. El trabajo se hace en grupo.

Método

El taller se plantea invitando a cada individuo a realizar una acción o movimiento con la que inscribirse en el grupo y en el espacio. Por medio de la repetición, la concentración, la voluntad y la persistencia, la risa invade el cuerpo, el espacio, y pueda ser utilizada como metáfora, como acción real, como emoción e incluso como forma ausente del cuerpo.

Costo

Docentes y alumnos del IUNA/CCC/CCRRR: $120

Egresados del IUNA: $ 120

AGENDA del 3 al 6 de noviembre

Miércoles 3	Jueves 4	Viernes 5	Sábado 6
15.00 a 19.00 hs	10.00 a 14.00 hs	10.00 a 14.00 hs	10.00 a 14.00 hs

III. FUNCIONES

FUNCIONES

1. DÚPLICE (2009)

Autoría e interpretación: Rodrigo Cunha, Rodrigo Cruz
Música: Jelem, Loyko
Iluminación: Rodrigo Assis
Producción: Marci Dornelas, Sacha Witkowski
Fotografia: Layza Vasconcelos
Colaboradores: Erica Bearlz, Ernesto Gadelha, Souhail Assal, Valéria Braga Apoio Support Vivace Escola de Teatro e Dança

Sinopsis
Dúplice resulta de un proceso creativo en colaboración en el que los dos intérpretes-creadores investigaron experiencias corporales y escénicas que incluyen lenguajes de danza contemporánea, teatro-físico, clown y pantomima, así como también percusión vocal. Disputa, convención, fragilidad, duplicidad de carácter, comportamientos políticos y aspectos de la vida de los artistas fueron incorporados en las sesiones de improvisación.

Agenda
Jueves 27 de mayo - 22.00 hs

Sede
Centro Cultural de la Cooperación (CCC)
Sala Solidaridad

2. ÉLUCIDATION (2004)

Coreografía e interpretación: Loïc Touzé
Saxofonista: Claude Delangle
Composición musical: Sequenza de Luciano Berio
Iluminación: Yannick Fouassier
Producción: Nathalie Travers
Vestuario: Emmanuelle Zérah.
Coproducción: Compañía 391, IRCAM y Les Spectacles vivants - Centre Pompidou.

Loïc Touzé, coreógrafo, y Claude Delangle, saxofonista, trabajan juntos por primera vez.

Ambos en el escenario eligen confrontarse a la música de Luciano Berio, prolongando de esta manera el homenaje al compositor poniendo en perspectiva la relación de amistad y de trabajo que unía Luciano Berio y Claude Delangle.

Agenda
Domingo 10 de octubre - 21.00 hs

Sede
Centro Cultural de la Cooperación (CCC)
Sala Solidaridad

3. LLÁMAME MARIACHI (2009)

Dirección y coreografía: La Ribot
Interpretación: Marie-Caroline Hominal, La Ribot, Delphine Rosay
Iluminación: Daniel Demont

La Ribot estrenó *Llámame mariachi* en La Comèdie de Ginebra, en coproducción con el Festival de Otoño de París. *Llámame mariachi*, es un trío para tres mujeres. A propuesta de Babelia, la polifacética artista que ha creado un estilo particular y distintivo a partir de sus solos, discurre sobre temas cercanos a su estética y sus procesos creativos.

a. Del solo propio al trío de mujeres. "O al dúo con Mathilde Monnier o al dúo próximo con Anna Williams. No son ideas preconcebidas, son cosas que surgen porque encuentro continuidad con ciertas personas y para mí es importante entender el trabajo como un proceso continuo, fragmentado temporal y espacialmente por la economía del espectáculo, del arte; o por las muchas otras razones que fragmentan la vida y el trabajo, pero donde doy mucha importancia a la continuidad. He encontrado a estas mujeres: Marie Caroline Hominal y Delphine Rosay en Ginebra, Anna Williams en Londres y Mathilde Monnier en Francia. No cultivo el soliloquio *per se*. Empezó también así con las 'Piezas Distinguidas', con el *striptease*, y lo cultivé en su momento, también era necesario para mí y además estábamos en un momento político y económico del Madrid de los noventa muy concreto..., pero no tiene por qué continuar siendo así. Hominal y Rosay son dos intérpretes que me siguen divertidamente en casi todos los sentidos, complejos y caprichos, de la creación. No es fácil, pero casi me siento como si estuviera sola. Hay mucho entusiasmo y mucho

respeto en este trabajo. En *Laughinh Hole* ya estoy con ellas, aunque lo hice antes sola y lo presenté en solitario por primera vez en Art unlimited Basel, un proyecto con Soledad Lorenzo; la versión con ellas es mucho más rica y además ¡tenemos las mismas batitas que en *Carita de ángel!* -una creación de La Ribot de 1988-, donde también éramos tres mujeres. Lo reciclo todo, es una forma de trabajar con la memoria, y una realidad permanente. Trabajar con mujeres en escena tiene algo de político, es una forma de feminismo sin militancia. No milito en nada, porque no sé cómo se hace (me desconcentro en el camino), pero hay simpáticas estrategias que me permiten imaginar y hablan por sí solas".

b. El destino de las Piezas distinguidas. "Sigo con las piezas distinguidas. Tengo proyecto de hacer una nueva serie para Anna Williams y para mí, alternándonos, una pieza para ella, una para mí y así una serie larga, para 2010-2011, y será para la gran escena, entendiéndola en toda su dimensión masiva y política, pero está aún en una fase de proyecto sin concretar. Estoy esperando a después del estreno de *Llámame mariachi* para empezar a concretar este proyecto que me chifla. Las tres series de las *34 Piezas...* pienso ahora que quedarán así, grabadas en ese montage-panoramix-filmico (que se parece mucho al *Panoramix*) para algunos y para otros en sus retinas, corazones, memoria..., es la condición fundamental del acto vivo, la memoria, y la 'irreproductibilidad', la experiencia".

c. Definitivamente, la escena o la galería. Escenario convencional o espacio alternativo. "Poco hay de definitivo. Consigo hacer lo que puedo, con lo que tengo, y acercarme al máximo a lo que me interesa. No siempre es posible, no siempre encajan mis ideas o necesidades con las de los otros (espacios). Los espacios de convocatoria al público, a una comunidad reunida (es lo que más me interesa, pues me interesa la presencia y lo vivo, y por eso no pinto un cuadro), la escena, la galería, el teatro, los lugares alternativos, son opciones con sus requisitos económicos, sociales y políticos algo diferentes o muy diferentes y por supuesto (y desgraciadamente a veces) demasiado separados disciplinariamente. Sin por esto querer o pretender ser interdisciplinar. Pretendo hacer un trabajo autónomo, autóctono como si yo fuera un territorio fértil, y libre, como si estuviera presa, llena de códigos, formatos, marcos y reglas que cumplir. Sólo me interesa el ejercicio de la libertad

y la práctica del humor. Me parece que el trabajo y la vida se complican en vez de simplificarse, y estas prácticas son fundamentales, y moverme de un espacio a otro me enriquece, nunca pierdo, de vez en cuando sí me despisto, pierdo el tiempo de cavar y me quedo en la superficie, pero forma parte del trabajo. Con Mathilde Monnier nos vamos a la escena convencional, y yo aprendo a colaborar, a compartir y me pongo en forma. Cuando trabajo para una galería encuentro otras cuestiones, otras personas, otra mirada. Ahora con *Llámame mariachi* intento probar un sistema, una mirada, un lenguaje. Me renuevo en el movimiento. Algunas piezas mías han pasado por todo tipo de espacios, e incluso van de uno a otro casi sin cambiar; otras son más *site specific*, otras se adaptan a nuevos contextos o lugares".

d. La textura de lo cotidiano no se agota temáticamente pero necesita una reflexión. "Sí, posiblemente lo histórico, el documental, la realidad y lo onírico apetezcan más ahora, pero muchas de las cosas que me han interesado entran en esa textura cotidiana. Y me siguen interesando; es casi inevitable desde los dadaístas, la pintura flamenca con sus escenas domésticas, los sesenta en general, que son mi infancia, Pina Bausch y su magnificencia genial respecto a lo cotidiano, Cage, Filliou, tantas cosas. Pienso que ya en *Gustavia* hay una reflexión al respecto y en *Llámame mariachi* más libertad, pero caigo en el defecto de que lo insólito lo convierto en doméstico y accesible para poderlo manipular a mi antojo".

e. Partes de ser una bailarina en toda regla, desde la formación a la desintegración del código en tu propio lenguaje. "Haciendo *Gustavia* con Mathilde he comprendido mejor mi bagaje de bailarina, de intérprete. Siempre he puesto en mi currículo 'coreógrafa'. La forma de atacar el trabajo, la forma de trabajarlo, la forma de mantenerlo, pertenece en muchas cosas a la cultura del bailarín. Mi interés por las artes visuales y la capacidad de poder trabajar en vídeo, o con el live art ingles, de mi época inglesa, son cosas que suman y no sustituyen. Las disciplinas son fronteras económicas y académicas, no tanto artísticas. Empecé por la danza pues de todas las artes era la que necesitaba una cierta juventud, pero no tiene por qué ser el fin. Es el principio y la base, el punto de partida, mi interés más natural. El arte escénico y el arte visual tienen que ver con la percepción

y la mirada, es una forma de pensar el espacio, medir el suelo, observar los objetos (sillas, edificios, ciudades) y su movimiento, relacionar ideas y si no se entiende esto, chocas con todo ello. Luego la cuestión política, disciplinar, social, sería cómo se plantea esta mirada, desde dónde, hacia qué, para ser pertinente con el pasado, con la actualidad, con lo que te rodea. Yo no creo que el arte pueda hacer política, para eso hay que dedicarse a la política, pero sí puede cuestionar y retomar el contexto en el que vive. Me parece importante desarrollar una mirada personal, un lenguaje que se impone ante el código. Me tiembla el corazón cuando entro en un teatro, y si está vacío, aún más, pues está lleno de relatos, de música, 'esperando'. Pero en una galería, en un lugar de exposición la disposición mental es maravillosa, el espacio vacío y pequeño comparado al edificio teatral invita a todo sueño e ideas y entonces me tiemblan las piernas. Me interesa el poder que ejerce la escena, y la posibilidad de convocatoria de un gran grupo. Me parece más interesante hablar a un grupo de 300 personas que a uno de 30, me interesa el conflicto del tiempo que pasa, del tiempo que no se vuelve objeto jamás. Pero el espacio de libertad que ofrece el arte contemporáneo no se puede comparar con el escénico que está lleno de códigos, mitos y relatos".

f. El estilo. Una bailarina, un estilo. El arte de distinguirse ¿fórmula de éxito o proceso que no termina? "Dentro de esta indisciplinada, heterogénea y poco jerárquica mente mía, las 'Piezas distinguidas' encajaron muy bien y encajan todavía. Es un sistema sin lógica aparente, sin jerarquías, y que no responde a una sistematización, y extrañamente permite el capricho. Para mí es como una 'cultura' que cultivo con mucho cuidado y que me mantiene el pensamiento vivo, algo que aplico a muchos otros proyectos y cosas de la vida. Ahora con *Llámame mariachi*, estoy poniendo a prueba este pensamiento 'largo', y esta vez con dos intérpretes, es decir, a trío, y lleno de complejidad, pues no responde a lógicas establecidas, no hay aparente orden, no hay jerarquías, y por su puesto no es lineal".

Fragmento de "La escena iberoamericana", www.celcit.org.ar/noticias_1102_el.ideario.de.la.ribot.html

Agenda

Viernes 5 de noviembre

4. LAUGHING HOLE

(2006 - ocho horas de performance)

Dirección y dramaturgia: La Ribot
Interpretación: Marie-Caroline Hominal, La Ribot, Delphine Rosay
Creación sonora y performance: Clive Jenkins
Patrocinio de La Ribot: La Ville de Genève, La République et Canton de Genève, Pro Helvetia Swiss Arts Council y La Loterie Romande

Laughing hole se estrenó en Art Basel 37 en 2006 y es su obra más larga (6 horas en la versión de Madrid). A pesar de la duración, la acción es muy simple. El suelo de la galería aparece cubierto de cartones marrones rectangulares mezclados de cualquier manera y creando una superficie irregular, mullida y cálida.

Los espectadores podemos ocupar cualquier lugar y decidir cómo y cuándo queremos ver la obra. En un lado, pero claramente visible, el creador de sonido está sentado trabajando con sus aparatos. La Ribot entra en la sala riéndose a carcajadas, coge uno de los cartones del suelo, le da la vuelta, muestra el texto escrito en el revés y lo pega en la pared con cinta de embalar. Luego entran las otras intérpretes y hacen lo mismo. Las risas son grabadas, manipuladas y reproducidas constantemente creando una banda sonora paralela a las risas vivas de las intérpretes.

Todos los cartones tienen frases escritas: unas parecen eslóganes publicitarios, otras titulares de diario anglosajón, consignas de claro contenido político o, incluso, insultos y frases groseras.

Poco a poco, los cuerpos ablandados por la risa constante, van desvelando los mensajes de los cartones como quien da la vuelta a las cartas del tarot. Y los muros de la galería se cubren perdiendo su blanco higiénico y revelándose como auténticos muros que cierran y atrapan. Así, seis horas de espectáculo.

Por primera vez nos encontramos ante una propuesta cuyo carácter político es declarado y evidente. Sin embargo, nunca había aparecido un tema de forma frontal y declarada: Laughing Hole trata de la cárcel ilegal de Guantánamo y de toda la operación ideológica que rodea al asunto. Los carteles que se van desvelando no dejan duda: “tu muerte”,”muérete allí”, “mi Guantánamo”, “agujero brutal”,”mi agujero” “caca brutal”, “espectador de mierda”, “fuck me gently”, “operación especulada”, “especulador cuarentón”,”se venden inmigrantes”, “muerte especulada” etc.

Las frases que poco a poco se apoderan de los

muros, crean un sistema de referencias evidente. Pero quizás el mayor esfuerzo político no esté en los textos sino en la risa. Esa risa obsesiva e histérica que inunda todo el espacio y que hace inevitable acordarse de la carcajada de Hannah Arendt ante la banalidad de Adolf Eichmann, responsable de muchas de las masacres nazis.

Así que de nuevo, la risa incontrolada vuelve a ser una reacción pertinente ante la banalidad de quienes exterminan la vida en el planeta. Pero quizás la risa inagotable tenga más implicaciones políticas que el sarcasmo y la amargura. Quizás la risa de La Ribot tenga también algo que ver con la risa de Demócrito de Abdera (c. 460-c 370 a.C.). Hay algo hedonista en esa búsqueda de un estado de descontrol y entrega en el que nos pone la carcajada.

A medida que transcurren las horas, el aire de la sala se va calentando, los cuerpos presentes contagiados de risa muchas veces, comienzan a emitir olores que se mezclan, la atención se dispersa en el ambiente denso y compartido, el ruido de las conversaciones se mezcla con las risas, el sudor de todos los cuerpos humedece el aire, los límites se diluyen…y las risas siguen sonando. Risas hedonistas que, como supo ver Francisco de Quevedo (1580-1645) en su tiempo y hoy en día propone Michel Onfray (1959), se convierten en un proyecto liberador.

Reír para hacer frente a la mediocridad estúpida de alcance global. Ante los criminales banales, reír y celebrar desde el cuerpo, desde un cuerpo ablandado por la carcajada, poroso, capaz de confundirse con otros cuerpos. Reír hasta caer agotados. Reír hasta que Guantánamo deje de ser una posibilidad. Quizás ahí esté la gran propuesta política de *Laughing Hole*.

Jaime Conde-Salazar (extractos del texto Fuck my gently, Espectador de mierda)

www.cceba.org.ar/v2/index.php?option=com_content&view=article&id=230:nuevasede&catid=39:breves&Itemid=100)

Agenda

Domingo 7 de noviembre

Sede

Nueva sede del CCEBA en San Telmo

IV. LA PATA LOCAL

ACTIVIDAD DE INVESTIGADORES
Y ARTISTAS ARGENTINOS
Seminarios

Estas seis charlas-debate están a cargo de docentes provenientes de las distintas orientaciones disciplinares del Departamento de Artes del Movimiento del IUNA e investigadoras del Área de Danza del Centro Cultural de la Cooperación. Las mismas están constituidas por diversas líneas de análisis que, si bien están enunciadas de manera independiente, forman parte de un mismo proceso reflexivo. El corpus teórico de cada uno de estos encuentros consiste en artículos, textos y obras coreográficas seleccionadas por su interés en las discusiones actuales sobre la creación en danza.

1. PROCESO CREADOR, DIMENSIÓN LÚDICA E IMPROVISACIÓN EN LAS ARTES DEL MOVIMIENTO.

Lic. Raquel Guido
Coreógrafas invitadas: Fabiana Capriotti, Rhea Volij y Sandra Reggiani

Abstract
Frente a un mundo y un orden que sigilosamente se naturaliza, el arte puede ser generador de un distanciamiento crítico capaz de introducir discernimiento y producir nuevos pensamientos en un proceso de resignificación de aquello que como humanos vivimos y producimos.
El arte pone en escena significaciones imaginarias, tanto sociales como individuales, que lo cotidiano intenta silenciar y -entendido en su capacidad productora de sentido- desafía a los esquemas habituales de percepción y pensamiento.
En tal sentido podemos pensar que el arte no remite a la reproducción o expresión de un mundo previo –mundo interno del artista, mundo social, o natural- sino que tomando como punto de partida una realidad que le antecede, crea un mundo nuevo poniendo en escena un sentido inédito.

Desde esta perspectiva, la obra transfigura lo real, presenta nuevos nexos, nuevas relaciones, revela lo oculto tras las formas previamente articuladas y desafía la emergencia de nuevas significaciones.

Reflexionaremos acerca de la dimensión lúdica y la improvisación presentes en los procesos creadores contemporáneos y en su capacidad de producir ruptura con la cotidianeidad y crear nuevos universos. Se trabajará con tres obras de coreógrafas argentinas: Fabiana Capriotti (Danza contemporánea), Sandra Reggiani (Expresión Corporal) y Rhea Volij (Butoh), observando nexos y diferencias entre las tres como manifestaciones contemporáneas de los caminos que toma la danza hoy.

Desarrollo

Juego y creatividad se encuentran emparentados por nexos muy profundos.

Jugar nos hace ser creadores de un orden diferente al cotidiano, al instalado como "real". Crear, a su vez, nos exige que penetremos en el campo lúdico, ficcional por excelencia, para ejercer el poder demiúrgico de transformar la realidad.

Es necesario trascender la realidad para entrar en el orden lúdico. "Entrar en juego" implica salirse del lugar cotidiano abandonando sus respuestas y definiciones que por habituales se yerguen como únicas verdades y estrechan nuestro campo de percepción. Nos propone una relación abierta con el mundo, libre de prejuicios y creadora de nuevos sentidos capaces de coexistir aunque parezcan opuestos admitiendo lo paradojal.

La puerta que abre el juego creador nos introduce en un espacio que deja atrás la lógica de las exclusiones binarias habilitando lo múltiple, la paradoja, la discontinuidad; poniendo en escena una lógica poética, abandonando el logos racional. Deja atrás el tiempo en un sentido cronológico y nos ubica en una temporalidad abierta, que admite la pausa y la demora; que no se posee, sino que se vive.

El juego y la creatividad implican de diversos modos a la espontaneidad.

Según nos dice J.L. Moreno la etimología de la palabra sería sua sponte, que remitiría a un desde adentro e implicaría desde su teoría, poner en práctica una filosofía del momento. El gesto espontáneo –como acto, pensamiento o afecto- nos ubica en una dimensión del tiempo ligada al "instante". Un aquí y ahora en el que la vida acontece.

Lo espontáneo se teje en el seno de una síntesis de experiencias del sujeto que involucran lo afectivo, lo sensorio motriz, lo cognitivo, lo social, asomando

se desde las orillas de lo conocido, -ubicado entre el olvido y la memoria- a las aguas de lo desconocido que emerge en la infinitud del instante.

La espontaneidad , nos sitúa en ojo del acontecer. De este modo la creación artística se despliega como tal, liberada de todo condicionamiento a normas preexistentes.

La estrategia metodológica básica a través de la que se desarrolla la espontaneidad es la improvisación. La creatividad se despliega en el acto de improvisar en organizaciones provisorias y poéticas, de lógicas no lineales y voces múltiples. El cuerpo encarnado en el tiempo y espacio de su estar ahí se despliega en cada movimiento, en cada gesto, en cada actitud, en una performance sensible y poética.

Proponernos esta reflexión abierta del proceso creador en la producción artística ligado al elemento lúdico en el arte, nos ubica en un horizonte desde donde pensar al sujeto en la dialéctica de ser producido y productor de mundo. Implica alzar la mirada mas allá de formas de pensamiento determinista y totalizador y desplegar y legitimar las tensiones existentes entre producción y reproducción.

El arte y la producción artística se presentan, ante esta mirada, como un terreno donde el ser humano pone en juego su capacidad de transformar la realidad.

La imaginación estética revela su carácter lúdico-creativo al manifestarse libre, abierta y productiva, creando a partir de un mundo dado un mundo nuevo. Poniendo en escena aquello de lo que el lenguaje lógico no puede dar cuenta y convocándonos a superar el pensar discursivo, lineal y cerrado, habilitando otras semiologías posibles: de la imagen, el espacio, el gesto, el movimiento, la temporalidad.

En tal sentido, podemos afirmar que el arte pone en escena un orden oculto por la norma o prohibición sobre la que se sustenta un determinado orden y la garantía de su reproducción. Decimos que la obra pone en escena lo silenciado revelando nuevos nexos provocando la emergencia de nuevas significaciones y nuevos sentidos. O más aún que la obra puede ser la exposición abierta y despojada de un sin-sentido.

El artista habla a través de su obra y esta se expone -como desocultamiento o anticipación- como la posibilidad de existencia de nuevas organizaciones y significaciones, y, en tal caso, como testimonio de la capacidad humana de producir nuevos universos representacionales y de dar lugar al surgimiento de lo nuevo.

Bibliografía

BACHELARD G.(1965): *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica. México.

BRITES Y MULER (1990): *Un lugar para jugar el espacio imaginario*. Edit. Bonum. Buenos.Aires.

E. PICHON RIVIERE (1990): *El proceso creador*. Edit. Nueva Visión. Buenos Aires

FRANCO, Y.(2003): *Magma –Cornelius Castoriadis, psicoanálisis, filosofía, política-* Edti. Biblos.

FREUD, S.:*El creador literario y el fantaseo*. Amorrortu Editores, Tomo 11. Buenos Aires.

GADAMER, H.(1991): *La actualidad de lo bello*. Edit.: Paidós.

GUIDO, R.(2006): "Proceso creador y dimensión lúdica en el arte"; en *El cuerpo in-cierto* Matoso compiladora. Edit. Letra Viva y UBA, Fac. de Filosofía y letras.

MANGIFESTA C.(1995): *Creatividad y Piscoanálisis*. Ricardo Vergara Ediciones. Buenos Aires.

SCHEINES G.(1998): *Juegos inocentes, juegos terribles*. EUDEBA. Buenos Aires.

SCHEINES, G,(1980): *Juguetes y jugadores*. Edit.: Belgrano

SCHEINES, G, (1980): *Los juegos de la vida cotidiana*. Eudeba. 1980

SCHNAITH, N (1999): *Paradojas de la Representación*. Edit.: Café Central. Barcelona

SEGAL, H.(1995): *Sueño, fantasma y arte*. Nueva Visión.

WINNICOT, D.(1982): *Realidad y juego*. Ed. Gedisa Buenos Aires.

Nota

El trabajo propuesto incluye exposición teórica, reflexión compartida y bajada con articulación y reflexión sobre tres videos:

- *Anclar*. Imaginar el opuesto de Fabiana Capriotti
- Video de Danza. Butoh de Rhea Volij
- Video de Expresión Corporal de Sandra Reggiani

Agenda

Lunes 7 de junio - 14 a 17 hs.

Sede

Centro Cultural de la Cooperación.
Sala "Meyer Dubrovsky"

Actividad gratuita y abierta al público en general. Se entrega certificado de asistencia

2. OBSERVACIONES EN TORNO A LA TEATRALIDAD EN LA DANZA, LA PERFORMATIVIDAD Y LA HIBRIDACIÓN

Prof. Edgardo Francisco Brandolino
Coreógrafa invitada: Lucila Meira

Abstract

Se desarrollarán algunos aspectos de la noción de *hibridación* y se puntualizarán los casos señalados por S. L. Foster en tanto *interpretación* y *teatralidad*, tales como las Prácticas Cotidianas de M. de Certeau, la experiencia del Contact-Improvisation y algunos postulados estéticos e ideológicos de Bill T. Jones. Se intentará hacer dialogar a los conceptos de teatralidad y performatividad que propone Foster a partir de estos tres casos con los que los ejemplifica: con la noción de *cifra* y *desciframiento cultural* de P. Bourdieu, y su inevitable antecedente de *habitus*. También se los analizará según la herramienta del *análisis actancial* de A. J. Greimas en tanto que los *actantes* que participan de una historia serían definidos por dos aspectos: por lo que hacen -de qué modo contribuyen, generan o sufren la acción-; o por lo que son -como unidad psicológica, como individuos-. Se utilizarán las siguientes piezas (o fragmentos de las mismas) para la ilustración y análisis de los elementos señalados: *Efecto Mariposa*, María José Goldín, Buenos Aires; Dúplice, de Cía Dúplice, Brasil; Solos, de Bill. T. Jones, París; *Señuelos en la oscuridad*, Compañía La Terna, Buenos Aires. Se desarrollará una breve estrategia de participación de los asistentes.

Desarrollo

En la práctica escénica contemporánea se ha dado un intercambio disciplinario que ha posibilitado una integración cada vez mayor de todos los lenguajes escénicos, y también se la ha provisto de un amplio despliegue tecnológico. En ciertos ámbitos de la danza podemos también encontrar un estatuto interdisciplinar, donde tal vez sea que se han cosechado los mejores resultados al respecto del hecho escénico, debido en cierta medida a que la condición de mixtura ha constituido un gesto fundacional.

De esta manera la danza ha encontrado una vertiente para construir una manifestación más de los procesos de hibridación propios de la posmodernidad.

Si tomamos el mapa sensorial de los fenómenos proporcionados por la pieza de danza podemos obtener un primer tipo de clasificación y entender que los mismos pueden ser desagregados en

distintas series discursivas en tanto difieren en su materialidad. Tal el caso de las series cinéticas, sónicas y lumínicas, desplegadas en los casos recortados por Susan Leigh Foster en su trabajo *Walking and Other Choreographic Tactics: Danced Inventions of Theatricality and Performativity,* tomado como eje de esta presentación.

En este trabajo, se desarrollarán algunos aspectos de la noción de *hibridación* y se puntualizarán los casos señalados por Foster en tanto *interpretación* y *teatralidad*.

Tal el caso de las *Prácticas Cotidianas* de de Certeau, que definiría la experiencia del *Contact-Improvisation*, en las que los bordes del componente académico de la danza se distancian de sí y se contaminan con las prácticas y modos de la sensorialidad cotidiana o diaria.

También, algunos postulados estéticos e ideológicos de Bill T. Jones, aparecen destacados desde su enorme compromiso en una emocionalidad motriz y autoceptiva que cobran estatuto de acto de habla constitutivo de su material escénico.

A partir de estos casos con los que los ejemplifica, se intentará hacer dialogar los conceptos de *teatralidad* y *performatividad* que propone Foster, con la noción de *cifra* y *desciframiento cultural* de Pierre Bourdieu, y su inevitable antecedente de *habitus*. En sus palabras:

"Toda operación de desciframiento exige un código más o menos complejo cuyo dominio es más o menos total (…) La obra de arte, como objeto cultural, puede ofrecer significaciones de niveles culturales según la clave de interpretación que se le aplica; las significaciones de nivel inferior, es decir las más superficiales, resultarán parciales y mutiladas, por lo tanto erróneas, mientras no se comprendan las significaciones de nivel superior que las engloban y las transfiguran (…)"

A su vez, se los analizará según la herramienta del *análisis actancial* de Algirdas Julien Greimas en tanto que los actantes que participan de una historia serían definido por dos aspectos: por lo que hacen -de qué modo contribuyen, generan o sufren la acción-; o por lo que son -como unidad psicológica, como individuos-. Si bien ambos aspectos han sido concebidos generalmente como excluyentes por suponer dos modos de comprender el fenómeno del relato, entendemos aquí que los dos niveles de análisis son necesarios en el abordaje de la representación del artista, ya que enfocan aspectos diferentes y, según nuestro punto de vista, complementarios en función del objeto a analizar.

Se utilizarán las siguientes piezas (o fragmentos de las mismas) para la ilustración y análisis de los elementos señalados:

- *Efecto Mariposa*, María José Goldín, 2002, Buenos Aires
- *Señuelos en la oscuridad*, Compañía La terna, 2005, Buenos Aires
- *Dúplice*, de Cía Dúplice, Brasil
- *Solos*, de Bill.T. Jones, París.

Por último, se desarrollará una breve estrategia de participación de los asistentes a partir de un ejercicio de observación y acción.

Concluyendo podemos decir que en los procesos compositivos de la danza vinculados con las nociones de hibridación y teatralidad aparecen como métodos explorados para lograr alterar y multiplicar modos de estructuración narrativa del proceso escénico, mientras la dramaturgia se dispersa en diferentes series discursivas, pudiendo cada una de ellas construir dramaturgia o contribuir a ella.

Bibliografía

BOURDIEU, PIERRE (2003): *Campo de poder, campo Intelectual*. Editorial Quadrata. Buenos Aires

GREIMAS, ALGIRDAS JULIEN (1987): *Semántica estructural (investigación metodológica)*. Editorial Gredos. Madrid

KOLDOBSKY, DANIELA (2002a) *"La figura de autor en el arte de acción"*. Artículo publicado en publicación del ENIAD 2002, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Agenda

Martes 8 de junio de 14 a 17 hs

Sede

Centro Cultural de la Cooperación
ala "Meyer Dubrovsky"

Actividad gratuita y abierta al público en general.
Se entrega certificado de asistencia.

3. ACERCA DEL CUENTO COREOGRÁFICO *LA NIÑA DEL ENFERMERO* DE CARLOS TRUNSKY, CON MÚSICA DE *FOUR WALLS* DE JOHN CAGE

Prof. Miguel Ángel Baquedano

Coreógrafo invitado: Carlos Trunsky. con la participación de Haydée Schvartz, Gabo Ferro y Marta Albertinazzi

Resumen

Four Walls, danza dramática con música de John Cage y coreografía de Merce Cunningham, data de 1944, en los inicios del trabajo creativo de la dupla formada por ambos. Esta pieza en dos actos incluyendo bailarines y actores, de acuerdo con los pocos datos que se dispone, cayó en el olvido hasta que Richard Bunger, en los años setenta, la redescubrió y Cage autorizó su difusión. En el año 2009, el coreógrafo argentino Carlos Trunsky retomó *Four Walls* exclusivamente a partir de la música de Cage y realizó, sin conocimiento de la coreografía original, el cuento coreográfico *La niña del enfermero*. El trabajo indaga acerca de las motivaciones e intereses de Trunsky a partir de la música de John Cage y trata acerca del modo en que ciertos *niveles de sentido*, según Gino Stefani, habrían abonado la poética coreográfica con el propósito de entrever posibles interrelaciones entre la creación musical y la coreográfica. Se considera, por otra parte, el proceso compositivo seguido por Trunsky, a partir de un guión y su posterior volcado al montaje coreográfico y la realización escénica, además de su posición frente al antecedente de la obra misma y el legado estético de Cunningham. Por último, se examinan cuestiones musicales específicas, técnicas y estéticas, en el marco del pensamiento y de las motivaciones del compositor.

Desarrollo

La dupla formada por Merce Cunningham y John Cage se hallaba en los albores de su labor artística compartida en el momento en que crearon *Four Walls*. Esta pieza en dos actos concebida como teatro-danza, de acuerdo con los pocos datos que se dispone, incluía bailarines y actores, entre ellos el mismo Cunningham. Se presentó, por única vez, el 22 de agosto de 1944. A partir de allí, cayó en el olvido hasta que el pianista Richard Bunger, en los años setenta, la redescubrió y Cage autorizó su difusión. Mientras la música se conserva hasta hoy, de la coreografía solo quedan fragmentos archivados en una biblioteca en los Estados Unidos. La obra diferiría notablemente de la producción conocida de Cunningham y Cage, por cuanto se le asigna una intensidad y un carácter dramático ajeno a la búsqueda de abstracción que caracterizó todo lo hecho posteriormente.

Acerca del significado de la obra, afirma Diego Trerotola:

"los biógrafos no dejan de entreverar la vida sentimental de los creadores con la forma y el contenido: la partitura de *Four Walls* fue creada justo en el momento en que Cage se divorcia de la artista plástica Xenia Andreyevna Kashevaroff

y establece una nueva pareja con el coreógrafo Merce Cunningham, relación que duraría toda la vida del compositor. Por ese contexto, explican algunos, la música tiene un alto poder dramático y el poema, escrito por Cunningham, parece una carta de amor. Aunque el resto de sus vidas lo olvidarían, negándolo casi como un pecado de juventud, Cage y Cunningham tal vez hayan cifrado en *Four Walls* algo absolutamente genuino sobre su amor, algo más instantáneo e irresponsable que sus obras futuras, y que no pudieron recuperar cuando finalmente sus creaciones se radicalizaron cada vez más en un modernismo refinado que los convertiría en referentes de esas disciplinas a las que cada uno dedicó su vida."[1]

El coreógrafo argentino Carlos Trunsky retomó, en 2009, *Four Walls*, a partir exclusivamente de la música de Cage, y realizó el cuento coreográfico *La niña del enfermero*, sin conocimiento de la coreografía original: "Es únicamente producto de mi vida interior, de mi experiencia personal. Allí están mis miedos respecto del dolor y la muerte"[2], afirma Trunsky. A propósito de sus intereses estéticos expresa el coreógrafo: "Voy por el camino opuesto, por el de la teatralidad, la dramaturgia, el gesto, el manejo de la voz, la danza argumental"[3]. Es interesante advertir la doble articulación del sentido que deviene de esta afirmación, ya que, si bien expresa el distanciamiento de la postura y las búsquedas que caracterizaron la producción conocida de Cunningham, esta posición, sin embargo, no se halla sin relación con la concepción coreográfica original de esta obra en particular. Por otra parte, esta aseveración no inhabilita de ninguna manera el reconocimiento y la fascinación experimentada por el coreógrafo argentino ante el trabajo coreográfico del norteamericano. Al respecto, reconoce Trunsky: "Había visto cosas suyas en video y no terminaban de resultarme interesantes hasta que tuve la suerte de ver un espectáculo en vivo en el American Dance Festival. Fue un gran descubrimiento. Había oído hablar de la abstracción, pero no había comprendido de qué se trataba hasta ese momento: él trabajaba con elementos que a mí jamás me hubiesen interesado y, sin embargo, estaba allí, en la platea, levitando"[4].

(1) "A corazón abierto", Suplemento Soy, Página 12, 4/9/2009
(2) Cit. por Alina Mazzaferro, "Carlos Trunsky revisita Four Walls, de Merce Cunningham y John Cage", Página 12, 4/9/2009
(3 y 4) Cit. por Alina Mazzaferro, art. cit.

Volviendo a su trabajo creativo, si bien Trunsky no tomó elementos de la técnica desarrollada por Cunningham así como tampoco llevó a cabo una indagación sobre el antecedente coreográfico mismo, se plegó sí a las sugerencias procedentes de la música de Cage. Justamente, el vigor y la experiencia emotiva que le suscitó esta música fue la causa por la que se inclinó a trabajar con ella: "Es una obra despiadada, de una sensibilidad formidable, de una tensión y una fuerza arrolladora"[5], dice Trunsky. Hay razones para pensar que la intensidad y el dramatismo que habría caracterizado la puesta de Cunningham hallaría su eco en el planteo de Trunsky. A pesar de este posible punto de contacto, Trunsky considera lo suyo "un cuento coreográfico nuevo, lejano totalmente a lo que pudo haber hecho Cunningham en su momento"[6].

En lo que al espacio escénico se refiere, éste se divide en dos niveles. En el plano superior, domina el piano y la intérprete indirectamente involucrada en la acción dramática. En el plano inferior se desarrolla la acción y el movimiento. Esta relación elevado – bajo, en la conformación de planos espaciales y visuales, bien podría involucrar ciertas connotaciones, tal vez aquellas derivadas no sólo de la omnipresencia de la música sino de su poder de inducción sobre la trama y la acción.

En cuanto a la coreografía original, los datos con que se cuenta hablan de un planteo programático acerca de una familia disfuncional. Por su parte, Trunsky expresa: "El mío es un cuento coreográfico vinculado al expresionismo"[7]. No obstante, el tema de las relaciones humanas trasciende ambas propuestas coreográficas: "La obra está centrada en el juego de poder que se da entre paciente y enfermero, y en ese extraño erotismo que puede aparecer en esa relación"[8]. Si bien la cuestión de los vínculos amorosos de todo tipo planea sobre la puesta de Trunsky, la tematización de la homosexualidad que incluye la obra no pretende referencia alguna al vínculo entre Cunningham y Cage. Al respecto, afirma el coreógrafo: "Desconozco el afecto que se tenían aunque sé que ha sido profundo. No me interesó investigar en ello porque esta obra es únicamente producto de mi vida interior, de mi experiencia personal. Allí están mis miedos respecto del dolor y la muerte"[9],

(5,6,7,8 y 9) Cit. por Alina Mazzaferro, art. cit.

y añade: "Es una obra repleta de preguntas, que desafía la imaginación e incluye a la fantasía."[10] Por su parte, Diego Trerotola afirma: "la obra ofrece una estampa sobre el amor y el homoerotismo que posiblemente fueron su motor original."[11]

La interpretación de *La niña del enfermero* estuvo a cargo de la pianista Haydée Schvartz, el cantante Gabo Ferro y los bailarines María Kuhmichel y Leandro Tolosa; la escenografía y el vestuario fueron realizados por Marta Albertinazzi y la iluminación por Eli Sirlin. La asistente de dirección fue Mariela Loza, mientras la coreografía y la dirección estuvieron a cargo de Carlos Trunsky. Fue una producción del CETC.

Bibliografía

BAQUEDANO, Miguel Ángel (2005), "'Niveles de sentido' en música y una indagación en torno de la poética musical y coreográfica. A propósito del *Cuarteto para el fin del tiempo*, de Olivier Messiaen, y la coreografía de Diana Theocharidis", Joros, Departamento de Artes del Movimiento, IUNA, Año I, Nro. 3, pp. 10-11, Buenos Aires

FALCOFF Laura (4/9/2009), "Contar una historia", Diario *Clarín*, Buenos Aires (6/9/2009), "Paredes misteriosas", Diario Clarín, Buenos Aires

GIANERA, Pablo, "Una visión de *Four Walls*", Revista Teatro Colón, Ente Autárquico Teatro Colón, Año XIV, Nro. 86, Mayo/Junio 2009, pp. pp. 56-62, Buenos Aires

HARRIS Melissa (1999), Merce Cunningham, Ed. Charta

MAZAFERRO Alina (4/9/2009), "Carlos Trunsky revisita *Four Walls*, de Merce Cunningham y John Cage", Diario *Página 12*, Buenos Aires

STEFANI Gino (1987), *Comprender la música*, Tit. or. *Capire la musica*, Trad. Rosa Premat, Rev. Agustí Fancelli, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., Barcelona

TIRRI, Néstor, "Entrevista a Carlos Trunsky", *Revista Teatro Colón*, Ente Autárquico Teatro Colón, Año XIV, Nro. 86, Mayo/Junio 2009, pp.48-55, Buenos Aires

TREROTOLA Diego (4/9/2009), "A corazón abierto", Suplemento Soy, Diario *Página 12*, Buenos Aires

(10) Cit. por Alina Mazzaferro, art. cit.
(11) "A corazón abierto", art. cit.

Agenda

Miércoles 9 de junio - 14.00 a 17.00 hs.

Sede

Centro Cultural de la Cooperación (CCC)
Sala "Meyer Dubrovsky"

Actividad gratuita y abierta al público en general. Se entrega certificado de asistencia

4. LA DANZA POR LA DANZA. REFLEXIONANDO SOBRE NUESTROS PROCESOS CREATIVOS

Prof. Gabriela Prado / Lic. Victoria D´Hers
Coreógrafa invitada: Gabriela Prado

Abstract

Pensando desde la pregunta por la creación escénica y sus relaciones con la investigación a nivel académico y conceptual -específicamente en la escena local-, se propone partir de los llamados estudios culturales, y particularmente del concepto de hibridación en tanto *procesos de hibridación*. Tomando el ejercicio realizado por Sally Banes de poner a prueba la noción de hibridación para analizar la "danza teatral en Europa y América" (refiriendo a Estados Unidos), se propone situarlo desde la experiencia de la "danza contemporánea" en Argentina, más concretamente a través de las obras *Excusas para el dolor* (Gabriela Prado), y *Un monstruo y la Chúcara* (Prado-Litvak-Rotemberg). Se intentará rastrear este proceso de hibridación a nivel de las exigencias particulares de obras comisionadas, poniéndolo en paralelo con "lo vigente" y "lo nuevo" a nivel internacional. Por otro lado, cómo se gesta el proceso creativo a partir de la necesidad misma de crear.

Propuesta

Pensando desde la pregunta por la creación escénica y sus relaciones con la investigación a nivel académico y conceptual -específicamente en la escena local-, se propone partir de los llamados estudios culturales, y particularmente del concepto de hibridación en tanto procesos de hibridación.

Se partirá de una breve delimitación y puesta en común de los significados de dicho concepto, tomando la definición de Néstor G. Canclini como "procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas."

Dado que la hibridación ocurre en condiciones históricas y sociales específicas, en medio de sistemas de producción y consumo de las industrias culturales, se buscará situarlo en el contexto local de la danza, pensándolo como una herramienta para comprender los procesos creativos en su contexto, antes que como un corsé conceptual.

Así, tomando el ejercicio realizado por Sally Banes de poner a prueba la noción de hibridación para analizar la "danza teatral en Europa y América" (refiriendo a Estados Unidos), se propone situarlo desde la experiencia de la "danza contemporánea" en Argentina, más concretamente a través de obras propias: *Excusas para el dolor* – comisionada por la dirección del Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín- y la otra *Un monstruo y la chúcara* que nace del encuentro de tres coreógrafos de la danza independiente (Gerardo Litvak- Pablo Rotemberg – Gabriela Prado).

Banes plantea que "la hibridación en danza es un viejo fenómeno", ya que la danza moderna nace de una hibridación. Esto plantearía ciertas ambigüedades. Respecto del lenguaje de movimiento no resultan novedosos los mestizajes de la danza moderna/ contemporánea con: el hip-hop, el tango, el folklore, el break dance, el flamenco, el butoh, etcétera. Sin embargo, antes que focalizar en los "préstamos culturales" y las "fusiones" en el lenguaje y temas tratados, quizás sea más interesante para este ámbito académico investigar acerca de los cuestionamientos estéticos puestos en juego en las obras. Hacernos preguntas tales como: ¿Cómo se configuran implícitamente los temas y el lenguaje de movimiento? ¿Es posible rastrear un "origen" respecto al nacimiento de una obra? ¿Cómo se plantea la combinación de "estructuras o prácticas discretas" que existen en tanto han sido definidas desde ese supuesto OTRO, dado que la Danza fue tomada desde sus orígenes en Europa y EEUU? ¿Qué sucede con la importación de problemáticas? –en referencia a los formatos en los que ciertas estructuras han sido importadas (en tanto país colonial) y desde luego nunca pasivamente recibidas-. En este sentido, ¿Hay un mandato hegemónico al cual responder para ser aceptado? O, en su contracara, ¿algún atisbo de resistencias a imposiciones culturales?

Se pondrá entonces atención en la pregunta por cuál es el Otro que estaría funcionando en la creación en danza; cómo se define localmente qué es danza; es decir, finalmente, cuáles son las posibilidades y los límites implicados por la presencia de ese Otro -la danza europea y de Estados Unidos- en las creaciones de los coreógrafos locales.

Así, sobre las obras a analizar plantearemos un análisis desde dos niveles:

a. La composición. ¿Por qué decimos que estamos frente a una crisis en la composición? El proceso de componer localmente. Cómo se plantea en este contexto a la danza. Cómo juegan en el artista, las diversas formas de llevar a cabo la composición, y las etiquetas de cada forma.

b. El contexto de producción. El "resultado", la obra. Cómo es recibida.

Como interfiere lo que ocurre en ese momento en el ámbito internacional a la hora de validarse una "pieza". Esto lleva a repensar quién define lo que es la danza. Esto a su vez define qué es vanguardia.

Se intentará rastrear este proceso de hibridación a nivel de las exigencias particulares de obras comisionadas, poniéndolo en paralelo con "lo vigente" y "lo nuevo" a nivel internacional. Por otro lado, cómo se gesta el proceso creativo a partir de la necesidad misma de crear (sin contar con limitaciones previas), y finalmente una inevitable combinación de ambas expresadas en los intersticios, los espacios dejados en blanco incluso cuando una obra es comisionada pero el coreógrafo dispone plenamente de sus temas y del lenguaje de movimiento.

Tal vez uno de los problemas de ser país dependiente es que el Otro termina siendo, en vez de una motivación para nuevos movimientos, temas, etc, un horizonte inalcanzable. Pero tal vez, esto resulta igualmente siendo fructífero.

Los procesos de hibridación aparecen hoy según Canclini, como el concepto que permite lecturas abiertas y plurales y como la posibilidad de construir proyectos de convivencia despojados de las tendencias a "resolver" conflictos multidimensionales a través de políticas de purificación étnica. A su decir: "al preguntarnos qué es posible o no hibridar estamos repensando lo que nos une y nos distancia de esta desgarrada e hipercomunicada vida. Las búsquedas artísticas son claves en esta tarea si logran a la vez ser lenguaje y ser vértigo".

Bibliografía

- GARCÍA CANCLINI. Néstor, *Noticias recientes sobre la hibridación*, Revista Transcultural de Música Transcultural Music Review N° 7. ISSN: 1697-0101. Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa. 2003.
- BANES, Sally. *Nuestra tradición híbrida* en Beyond, *Between and Beyond*. Wiscosin University. 2007.

Material Visual

- Excusas para el dolor

Dirección y coreografía: Gabriela Prado.

Premio Teatro del Mundo Mejor Coreografía del Año, realizada para el Ballet de danza contemporánea del Teatro Municipal General San Martín (bajo la dirección de Mauricio Wainrot). Estreno Teatro San Martín, sala Martín Coronado, Junio 2008.

- Un monstruo y La Chúcara

Dirección y interpretación: G. Litvak, P. Rotemberg

Producciones TMGSM. Estrenada en el Teatro Alvear, Complejo Teatral Buenos Aires Ciclo de Danza Independiente Contemporánea X 6. Abril 2005.

Agenda

Jueves 10 de junio - 14.00 a 17.00 hs

Sede

Centro Cultural de la Cooperación

Sala "Meyer Dubrovsky"

Actividad gratuita y abierta al público en general.

Se entrega certificado de asistencia.

5. POLÍTICAMENTE, ¿QUIÉN BAILA AHÍ?

Prof. Román Ghilotti

Coreografo: trabajará a partir de los distintos coreógrafos que pasarán por el evento

Abstract

Los discursos artísticos presentan aspectos políticos. En ocasiones, el reconocimiento de tales aspectos resulta simple y directo, en otras oportunidades se ve enmascarado o solapado por elementos concurrentes a la construcción estética y, en circunstancias, subsidiario de un clima de época, el reconocimiento de lo político resulta en una hipóstasis de valores contradictorios.

Burt Ramsay, en el primer estudio de su libro *Alien Bodies*[12], presenta lo político en obras coreográficas del modernismo de las primeras décadas del siglo pasado que analiza a partir de elementos y operatorias de las mismas a la luz de tres tesis que propone: la vinculación entre la danza moderna y la danza de entretenimiento, las cuestión de género y la tensión entre identidad nacional e internacionalismo.

Desde esta perspectiva, puesta en debate crítico

(12) RAMSAY, BURT, (2005) "Coreografiando los nuevos espacios turbulentos de la modernidad", Alien Bodies., Routledge, New York, N. Y. Traducción: Susana Tambutti.

con posiciones disímiles respecto de la modernidad y la posmodernidad estéticas (Heriberto Boeder, Arthur Danto, Gérard Genette, Andreas Huyssen), más allá de la pertinencia cronológica de algunos contenidos tratados por Ramsay, se propone realizar reflexiones análogas tendientes a revisar los aspectos políticos más generales que puedan registrarse en trabajos coreográficos de nuestro medio. Para este objetivo se recurrirá al análisis de obras tratadas en los otros tramos de *La pata local*.

Desarrollo

Los discursos artísticos, al igual que cualquier otra manifestación inherente al ámbito humano, presentan aspectos políticos. El reconocimiento de tales aspectos, que hacen a regiones muchas veces nodales de la construcción de obra, en ocasiones resulta simple y directo, como, p. e., cuando se parte de posiciones ideológicas tomadas, incluso programáticas, para trazar un ideario en el trabajo creativo. En otras oportunidades tal reconocimiento se ve enmascarado o solapado por otros elementos concurrentes a la construcción caracterizados por pertenecer a un género, un estilo, un lenguaje, una corriente o una tendencia, como también, en otras circunstancias, subsidiario de un clima de época, el reconocimiento de lo político resulta en una hipóstasis de valores contradictorios o, al menos, de dudosa coherencia.

Burt Ramsay en "Coreografiando los nuevos espacios turbulentos de la modernidad" analiza cuatro obras coreográficas del período de entreguerras del pasado siglo (*Parade [Desfile],* de Jean Cocteau [Ballets Russes, 1917], *Skating Rink [Pista de patinaje],* de Jean Börlin [Ballets Suédois, 1922], *Die Grosstadt von Heute [La Gran Ciudad Hoy],* de Kurt Joos [Folkwang Tanzbühne, 1932, y *Canaille [Canalla]*, de Valeska Gert [1920]) como también a algunas personalidades del quehacer coreográfico (Bronislava Nijinska además de los coreógrafos citados). El autor caracteriza algunos aspectos políticos en las obras y coreógrafos (tanto en sus presentaciones espectaculares como en operatorias de sus construcciones), aspectos que discierne y vincula a partir de diversos elementos de las poéticas puestas en juego.

De modo análogo, y tomando como hilo conductor y ejemplo el análisis de Ramsay, particularmente por tres de las tesis que propone, se tratará de hacer extensivo este enfoque, más allá de su pertinencia cronológica (el autor se aboca a las primeras décadas del siglo xx), a otras obras coreográficas encabalgadas entre la modernidad y la posmodernidad estéticas.

Las tres tesis en cuestión, sucintamente, son: la interrelación entre la danza (moderna y ballet) como arte serio y la danza como entretenimiento; la cuestión de género inaugurada por el cambio de la experiencia propio de la vida metropolitana respecto del rol de la mujer; la posibilidad de la afirmación de la identidad nacional versus la plasmación de una competencia internacional para la danza moderna y el ballet.

Estas tesis son planteadas por Ramsay desde una perspectiva masculina (crítica) y particularmente articuladas desde la figura del *flâneur* como sujeto de la experiencia alienada de los individuos en y por el capitalismo.

Tanto las tres tesis como la figura del *flâneur* revisten el carácter de entradas analíticas desde una perspectiva política. Por otra parte, el autor no desatiende cruces, hibridaciones, temáticas, desarrollos formales, influencias, relaciones y pertenencias dentro del contexto de época que considera en su estudio (vanguardias y entretenimientos propios de las primeras décadas del siglo xx).

Después de revisar las observaciones y diagnósticos del autor y de comentar estos alcances a la luz de varias posiciones relativas a la modernidad y posmodernidad (Arthur Danto, Gérard Genette, Heriberto Boeder, Andreas Huyssen), se tratará de realizar lecturas análogas en lo que respecta a reconocer los aspectos políticos generales en obras de producción local (algunas de las que serán propuestas en los otros tramos de *La pata local*).

Para ello se partirá de una caracterización de lo político como las maneras de aparecer y operar del poder entendido como administración del dominio, dando lugar con esto a una aproximación primaria al asunto.

Con este tipo de lectura de obras se intentará abrir el juego a futuras / os compositoras / es o constructoras / es coreográficas / os en lo relativo a diversos cuestionamientos referidos a los aspectos políticos que decidan trabajar en sus creaciones. Y también dar orientaciones para respuestas concernientes a qué sujetos políticos "bailan" en tales creaciones.

Bibliografía

BOEDER, HERIBERTO (2004), *El final de juego de Jacques Derrida*, Quadrata, Bs. As.

DANTO, ARTHUR C. (1999), *Después del fin del arte*, Paidós, Bs. As.

GENETTE, GÉRARD (1997), *La obra del arte*, Editorial Lumen, Barcelona.

HUYSSEN, ANDREAS (2002), *Después de la*

gran división, Adriana Hidalgo editora, Bs. As.
RAMSAY, BURT (2005), *Alien Bodies*, Routledge, New York, N. Y.

Agenda
Viernes 11 de junio - 14.00 a 17.00 hs

Sede
Centro Cultural de la Cooperación
Sala "Meyer Dubrovsky"

Actividad gratuita y abierta al público en general.
Se entrega certificado de asistencia.

6. CONSIDERACIONES ACERCA DE LA CONSTRUCCIÓN DE UN PROCESO ESCÉNICO

Lic. Laura Lifschitz / Sofía García
Coreógrafa invitada: Gabily Anadón

Abstract
Partimos de la siguiente idea: la construcción de una obra artística no se resume en la suma de componentes estéticos sino en un conjunto de relaciones que habitan y existen en un tiempo y espacio determinado.
La propuesta se enlaza con la búsqueda de un colectivo de creación artística (la puesta del Grupo Reverso de *El Milagro*), que tiene como propuesta la integración de distintos lenguajes (visual, musical, textual, corporales, crítico). Un proceso de construcción escénica apoyado en metáforas abiertas que no están sólo del lado del escenario y de quienes presencian el acontecimiento, y que no se comprimen simplemente en una resolución escénica, sino que de lo contrario se extienden haciendo alusión a otros niveles de llegada.
Esto implica el posicionarnos no desde el lugar de las teorizaciones, sino de la práctica misma que la obra impone. Siguiendo a Maris Bustamante (1999) en sus consideraciones sobre los relatos alógicos, a Víctor Turner (2002) en cuanto a la apelación a conceptos dispersos en lugar de un corpus analítico y a Ileana Diéguez Caballero (2007) en sus consideraciones sobre la liminalidad en las prácticas escénicas, reflexionamos sobre un proceso investigativo desde la práctica a la teoría, en el cual confiamos plenamente y donde el discurso corporal es entendido como generador de conocimiento.

Desarrollo

Partimos de la siguiente idea: la construcción de una obra artística no se resume en la suma de componentes estéticos sino en un conjunto de relaciones que habitan y existen en un tiempo y espacio determinado.

La propuesta se enlaza con la búsqueda de un colectivo de creación artística que tiene como propuesta la integración de distintos lenguajes (visual, musical, textual, corporales, crítico).

Un proceso de construcción escénica apoyado en metáforas abiertas que no están sólo del lado del escenario y de quienes presencian el acontecimiento; que no se comprimen simplemente en una resolución escénica, sino que de lo contrario se extienden haciendo alusión a otros niveles de llegada. Son metáforas que hacemos como artistas, como individuos-ciudadanos, como sujetos políticos.

Se trata de contribuir a la praxis dancística que lleva adelante el grupo Reverso en la obra *El Milagro*, en el Centro Cultural de la Cooperación. Y nuestra propuesta expositiva se propone, entonces, contribuir a la reflexión que comenzó durante el proceso de gestación de la obra. Esto implica el posicionarnos no desde el lugar de las teorizaciones, sino de la práctica misma que la obra impone. Siguiendo a Víctor Turner, "descubrimos que el sistema completo de un teórico no es el que nos ofrece una pauta analítica sino las ideas dispersas, los destellos de conocimiento que se desprenden del contexto sistémico y se aplican en información también diseminada" (2002, 35).

La diseminación de la que nos proponemos hablar toma como disparadores ciertas líneas teóricas. Pero esas líneas son sólo aproximaciones que colaboran con la importancia de difundir los procesos que dieron lugar a una propuesta escénica como la de *El Milagro*, que surgió literalmente de la nada, y cuya forma se fue dando desde el deseo y la puesta en común de sus participantes, lejos de cualquier motivación que fuera exclusivamente estética. Una pieza que está basada en la idea de producción no espectacular, tanto que se podría decir que su principio constructivo es la austeridad, no entendida como un procedimiento poético sino más bien trabajado "naturalmente".

Por caso, la aparición del discurso de la religión, del poder, de la violencia, más allá de su tratamiento estético, involucra a los participantes como bailarines no escindibles de su lugar como sujetos: sujetos sociales, sujetos políticos, sujetos amorosos, etc. Teniendo eso como un presupuesto, que lo

material de la puesta es heredera de los intérpretes como sujetos, queremos hablar de esta experiencia del mismo modo en que nació.

La idea de "liminalidad" está presente, según la explicación de Ileana Diéguez Caballero. Lo liminal próximo a lo inconcluso, lo procesual, mutable y transitorio, "presentacional más que representacional, sin plantear tampoco la negatividad del término representación" (2007, 17).

La posibilidad de reflexión sobre *El Milagro* debe tratarse con un alto grado de exposición, desjerarquizando los lugares comunes acerca de los intérpretes, críticos, etc. Y por ello ciertas propuestas teóricas funcionan como principios de procesos que produzcan conocimientos, tanto como la obra también es productora de sentidos. Los conceptos que cohabitan con nuestra reflexión incluyen el pensar no sólo el proceso artístico sino la teoría que implica su reflexión como acciones metafóricas e inestables (Turner), como sentimiento, como mirada política (Bhabha). Un ejercicio de pensamiento, pero nunca su imposición.

Tratamos de construir un espacio no donde aplicar, sino articular, motivar, el pensamiento. Conceptos que no van sólo en torno a la mezcla de lenguajes, sino a la intersección de varios niveles que comprenden a todos los participantes de *El Milagro* (intérpretes, público, comentaristas). Como un gran motor que no se detiene. En ese caso nuestra participación radica en contribuir a ese máquina que ya arrancó, a esa máquina que de por sí ya es productora de conocimiento.

Tal como dice Ileana Diéguez Caballero, nos inclinamos por "(…) la teorización como práctica relacional y metafórica que busca una aproximación dialógica con diferentes problemáticas, sin pretender generar un metacuerpo que empaque a los 'objetos de estudio'. (…) negociar situaciones temporales con los procesos, sin propósitos taxonómicos. Imagino una teoría relacional capaz de dialogar con los fenómenos artísticos, sin que llegue a constituir un cuerpo autónomo; una especie de tejido híbrido constituido por fragmentos conceptuales de otros cuerpos que entran en una nueva relación y generan un espacio donde conviven diferentes maneras de mirar" (2007, 61).

Esta es nuestra propuesta que se asume en concordancia con la de *El Milagro*: construir otro tipo de relato que dé cuenta de estos procesos que involucran niveles no jerárquicos. Tal como los elementos que permanecen en escena de manera que aparece la necesidad de reciclarlos y

re-significarlos. La gran pregunta escénica que constituye la obra se traslada en este ámbito al intento de construir algunos procedimientos de reflexión. Como dice Maris Bustamante, nuevas estéticas necesitan nuevos relatos. No podemos hablar con un corpus cerrado sobre algo que es del orden de lo procesual: "No se requiere de estudiar métodos específicos, sino de derivar los propios (…)Estas narraciones alógicas ya no condenan la diferencia, simplemente buscan sus equivalentes para precisamente, intersectar" (1999, 5-6).

La propuesta implica una nueva modalidad de creación basada en la construcción de un colectivo de trabajo, donde la impronta cooperativa se define como la forma de llevar a cabo el proyecto en todas sus instancias.

Aproximaciones teóricas

BUSTAMANTE, Maris. "Estructuras narrativas no objetuales: las alógicas", en J.A. SÁNCHEZ, Ed., *Desviaciones* (documentación de la 2ª Edición de Desviaciones), Madrid-Cuenca, 1999. (pp. 79-84)

DIÉGUEZ CABALLERO, Ileana. *Escenarios liminales*. Teatralidades, performances y política. Buenos Aires, Atuel, 2007.

Otra bibliografía consultada

BHABHA, Homi. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires, Manantial, 2002.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.

ESPINOZA, Marco y MIRANDA, Raúl. *Mutaciones escénicas. Mediamorfosis, transmedialidad y posproducción*. Santiago de Chile, Ril Editores, 2009.

MARINHO, Nirvana. *La mentira de la danza*. En Revista DCO, Nº 8. Buenos Aires, 2007.

TURNER, Víctor. *Antropología del ritual*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2002.

Agenda

Sábado 12 de junio - 14.00 a 17.00 hs.

Sede

Centro Cultural de la Cooperación
Sala "Meyer Dubrovsky"

Actividad gratuita y abierta al público en general.
Se entrega certificado de asistenciax.

V. PROGRAMACIÓN Y SEDES

1. SEMINARIO DE FABIANA CAPRIOTTI - del 3 al 15 de mayo

Lunes 3
16.30 a 20.30 hs
Estudio Dejavú

Martes 4
17.00 a 21.00 hs
CCC. Solidaridad

Miércoles 5
17.00 a 21.00 hs
IUNA (aula 219)

Jueves 6
12.00 a 16.00 hs
Pata de Ganso

Viernes 7
18.00 a 22.00 hs
IUNA (aula 114)

Sábado 8
9.00 a 13.00 hs
IUNA (aula 218)

Lunes 10
16.30 a 20.30 hs
Estudio Dejavú

Martes 11
17.00 a 21.00 hs
CCC. Solidaridad

Miércoles 12
17.00 a 21.00 hs
IUNA (219)

Jueves 13
16.00 a 19.00 hs
Pata de Ganso

Viernes 14
18.00 a 22.00 hs
IUNA (aula 114)

Sábado 15
9.00 a 13.00 hs
IUNA (aula 218)

2. SEMINARIO DE RODRIGO CRUZ / RODRIGO CUNHA - del 24 al 29 de mayo

Lunes 24*
12.00 a16.00 hs
CCC. Solidaridad

Martes 25*
17.00 hs a 21.00 hs
CCC. Solidaridad

Miércoles 26
17.00 a 21.00 hs
IUNA (aula 219)

Jueves 27
10.00 a 14.00 hs
Pata de Ganso

Viernes 28
18.00 a 22.00 hs
IUNA (aula 114)

Sábado 29
10.00 a 14.00 hs
CCC. Solidaridad

3. SEMINARIO DE CHRISTINE GREINER - del 2 al 5 de junio

Miércoles 2
14 .00 a 17.00 hs
CCC. Sala "Meyer Dubrovsky"

Jueves 3
14.00 a 17.00 hs
CCC. Sala "Meyer Dubrovsky"

Viernes 4
14.00 a 17.00 hs
CCC. Sala "Meyer Dubrovsky"

Sábado 5
10.00 a 13.00 hs
CCC. Sala "Meyer Dubrovsky"

4. WORKSHOP DE DIANA SZEINBLUM - del 14 al 26 de junio

Lunes 14
16.30 a 20.30 hs
Estudio Dejavú

Martes 15
15.00 a 19.00 hs
Pata de Ganso

Miércoles 16
17.00 a 21.00 hs
IUNA (aula 219)

Jueves 17
8.30 a 12.40 hs
Estudio Dejavú

Viernes 18
17.00 a 21.00 hs
IUNA (aula 114)

Sábado 19
10.00 a 14.00 hs
IUNA (aula 322)

Lunes 21
17.00 a 21.00 hs
Estudio Dejavú

Martes 22
15.00 a19.00 hs
Pata de Ganso

Miércoles 23
17.00 a 21.00 hs
IUNA (219)

Jueves 24
8.30 a 12.40 hs
Estudio Dejavú

Viernes 25
17.00 a 21.00 hs
IUNA (aula 114)

Sábado 26
10.00 a 14.00 hs
IUNA (aula 322)

* El lunes 24 y martes 25 de mayo no se suspende por feriado.

5. SEMINARIO DE BOJANA CVEJIC - del 28 de junio al 2 de julio

Lunes 28 de junio
14.00 a 17.00 hs

Martes 29 de junio
14.00 a 17.00 hs

Miércoles 30 de junio
14.00 a 17.00 hs

Jueves 1 de julio
14.00 a 17.00 hs

Viernes 2 de julio
14.00 a 17.00 hs

6. SEMINARIO TEÓRICO HANS-THIES LEHMANN del 18 al 20 de agosto

Lunes 16
10.00 a 14.00 hs

Martes 17
10.00 a 14.00 hs

Miércoles 18
10.00 a 14.00 hs

7. WORKSHOP LOÏC TOUZÉ - del 4 al 12 de octubre

Martes 5, jueves 7 martes 12
9.00 a 13.00 hs
Pata de Ganso

Lunes 4, miércoles 6, lunes 11
9.00 a 13.00 hs
Sábado 9
11.00 a 14.00 hs
CCC

Domingo 10
21.00 hs
CCC. Función

8. WORKSHOP LA RIBOT - del 3 al 6 de noviembre

Miércoles 3
15.00 a 19.00 hs

Jueves 4
10.00 a 14.00 hs

Viernes 5
10.00 a 14.00 hs

Sábado 6
10.00 a 14.00 hs

FUNCIONES

27 de mayo - 22.00 hs
DÚPICE
Rodrigo Cruz y Rodrigo Cunha.
CCC

10 de octubre - 21.00 hs
ÉLUCIDATION
Loïc Touzé
CCC

5 de noviembre
LLÁMAME MARIACHI
La Ribot
a confirmar

7 de noviembre
LAUGHING HOLE
La Ribot
(ocho horas de performance)
CCEBA - San Telmo

LA PATA LOCAL del 7 al 12 de junio

Lunes 7
Lic. Raquel Guido

Martes 8
Prof. Edgardo Francisco Brandolino

Miércoles 9
Miguel Ángel Baquedano

Jueves 10
Prof. Gabriela Prado / Lic. Victoria D'Hers

Viernes 11
Prof. Román Ghilotti

Sábado 12
Lic. Laura Lifschitz / Sofía García

Sede
CCC - Sala "Meyer Dubrovsky"

Horario
14.00 a 17.00 hs

Inscripción

Se debe entregar la ficha de inscripción, completada a mano, en la Secretaría de Extensión y Bienestar Estudiantil de Artes del Movimiento a partir de las 14.00 hs.
La ficha se puede descargar desde el link de convocatorias en:
www.movimiento.iuna.edu.ar/investigacion
Consultas: movimiento.investigacion@iuna.edu.ar

Cupo y selección

Cupo: 25 personas por taller. Se hará una preselección sólo en caso de que el número de inscriptos supere el cupo establecido. Se les dará prioridad a los estudiantes avanzados y a un único docente por cátedra, respetando el orden de las categorías.

Se otorgan certificados (80% de asistencia) por todos los seminarios y workshops nacionales e internacionales y por asistir a las charlas de la Pata Local.
Se harán registros en video durante las actividades.

SEDES

Centro Cultural de la Cooperación
Av. Corrientes 1543

Departamento de Artes del Movimiento, IUNA
Sánchez de Loria 443

Estudio Dejavu
Av. Belgrano 2888

Espacio Cultural Pata de Ganzo
Pasaje Zelaya 3122