

cuestiones de danza

PROYECTO DE INVESTIGACIÓN EN DANZA

INAE 2014-2015

Paula Giuria
Lucía Naser
Elisa Perez
Lucía Yáñez

cuestiones de danza

PROYECTO DE INVESTIGACIÓN EN DANZA

INAE 2014-2015

Ministerio de Educación y Cultura

Ministra de Educación y Cultura

María Julia Muñoz

Subsecretario de Educación y Cultura

Fernando Filgueira

Director General de Secretaría

Jorge Papadópulos

Director Nacional de Cultura

Sergio Mautone

Directora General de Programas Culturales

Begoña Ojeda

Instituto Nacional de Artes Escénicas

Equipo de gestión

Valeria Fontán

Daniel Jorysz

Maite Bigi

Andrea Anaya

María Inés García

Santiago Turenne

Diseño y diagramación

Catalina Seoane

© INAE 2015

INAE - Instituto Nacional de Artes Escénicas

Zabala 1480 esq. 25 de Mayo

Montevideo, Uruguay - C. P. 11000

+598 2916 4371

inae.dnc@mec.gub.uy

El contenido de los textos firmados es de exclusiva responsabilidad de sus autores.

Se permite la reproducción de los contenidos siempre que se cite a los autores de este libro.

1

Introducción

3

TAL
Lucía Yáñez

17

Ruth, Francisco y los hombres sin paz
Paula Giuria

31

**Residencia en el Cabildo: entre sitio
específico y cuerpos instalados**
Lucía Naser

66

**¿Dónde está la danza? Gestión territorial,
espacio público y consumos culturales.
Una mirada a partir del proceso de
creación en danza contemporánea “Grasa”**
Elisa Pérez Buchelli

79

***Curriculum vitae* de las investigadoras**

Introducción

Paula Giuria

Lucía Naser

Elisa Perez

Lucía Yáñez

La investigación en cuestión

En el mes de febrero de 2014 el equipo conformado por las investigadoras Lucía Naser, Lucía Yáñez, Elisa Pérez y Paula Giuria es convocado por el Instituto Nacional de Artes Escénicas para realizar un proyecto de investigación en danza contemporánea que, junto a otros emprendimientos, sumara a la conformación de un área específica de investigación dentro de dicha institución.

El inicio del proceso estuvo caracterizado por la discusión en torno a qué temas y problemas serían más relevantes para una investigación sobre danza contemporánea en Uruguay. Luego de muchas ideas y debates llegamos a la decisión de abordar procesos creativos que estuvieran sucediendo en Montevideo, desarrollándose en el período de tiempo en que estaríamos llevando adelante la investigación.

Considerando la maduración y el crecimiento del campo de la danza en Uruguay y su expansión en el último tiempo, así como el interés y la demanda de la comunidad por multiplicar las instancias de reflexión, consideramos que un aporte ante este contexto sería observar y visibilizar procesos creativos. Nos concentramos entonces en los modos de investigar y de hacer danza de los propios artistas en tanto generadores de conocimiento.

A esta búsqueda por estudiar procesos creativos, se sumaba el interés por indagar sobre procesos de investigación, es decir, comenzar a encontrar modos de abordar y compartir la investigación en danza en Uruguay desde una institución pública.

Desde este abordaje autorreflexivo, pensamos el proyecto como una primera instancia de investigación que dejara sedimentos para próximos, y que diera un puntapié para pensar maneras de investigar en/con/sobre danza.

Además de contribuir a la generación de un área de investigación en danza, interesaba generar textos de referencia, materiales de consulta sobre procesos de creación y sobre prácticas de investigación en danza.

Es en el intercambio de saberes y herramientas entre las diversas comunidades que conforman el campo de la danza, que este proyecto basa su

singularidad y a través del cual organiza su abordaje ético y metodológico.

Diseñando estrategias

La idea entonces fue tomar trabajos que estuvieran en períodos iniciales de su proceso creativo, y que aceptaran abrirse a la observación de las investigadoras. Con estos criterios fueron seleccionados 5 proyectos: *Los hombres sin paz*, *Tal, Grasa, Videoclip* y *Cabildo en Residencia*. Uno de los proyectos, *Videoclip*¹, no integra el análisis final dado que no fue posible viabilizar su seguimiento. Sin embargo sus características siempre estuvieron presentes en nuestras discusiones por tratarse de un proyecto que trabajaba con conceptos de interés, presentes también en otros de los procesos.

Luego de seleccionados los procesos creativos, decidimos que cada una de las investigadoras seguiría principalmente a uno de ellos bajo la metodología que describiremos a continuación.

El diseño metodológico se nutrió de herramientas e interacciones diversas: lecturas de los materiales de difusión de los procesos de creación (dossier, web, apuntes y notas de trabajo); visitas a ensayo (una o más); entrevistas (una o más) a directores, intérpretes-creadores, asistentes técnicos; y encuentros periódicos de intercambio del equipo de investigación en donde discutíamos sobre las cuestiones que surgían en las diferentes instancias.

Las estrategias adoptadas buscaron generar diferentes aproximaciones a los procesos, tanto a través de la observación directa en el ambiente de experimentación de ensayos y encuentros, como en la realización de entrevistas estructuradas en base a un guión común, donde los creadores implicados producían lenguaje en relación a sus prácticas en desarrollo.

En las instancias de trabajo del equipo de investigación, se elaboraron parámetros de observación que orientaron las visitas a ensayos y guiones flexibles para la realización de las entrevistas, que fueron permeables a la interacción que se abrió en el diálogo entre entrevistados y entrevistadores. Éstas fueron elaboradas a partir de ejes o categorías de análisis que el grupo definió como

1. Videoclip es una etnología coreográfica que estudia la influencia de los videoclips y la cultura MTV en la manera de bailar y de moverse de personas uruguayas nacidas entre 1968 y 1986. Idea y realización: Magdalena Leite y Anibal Conde.
<http://cargocollective.com/videoclip>

transversales para los cuatro procesos: relaciones de trabajo, metodologías, prácticas de creación, modos de producción, autoría, continuidad e intertextualidad.

En el marco de este proyecto propusimos también la realización de Pistas de creación: Estudiando modos de hacer danzas, una instancia de encuentro y reflexión colectiva cuyo objetivo fue abrir los mencionados procesos y generar nuevos insumos a la investigación. La misma se llevó a cabo en el INAE los días 24 y 25 de Noviembre de 2014 y contó con la investigadora chilena Natalia Ramírez Puschel como invitada. Esta instancia fue importante por generar un encuentro presencial entre artistas y el grupo de investigadoras en su totalidad, así como por permitirnos observar cómo cada proceso decidía presentarse en una instancia como la convocada.

Repasando las pistas

Durante el análisis del material emergente, fueron surgiendo nuevos puntos de interés a partir de las particularidades de cada proyecto y los intereses de cada investigadora. Algunos puntos que no habían sido previstos en un principio se volvieron ejes centrales de algunos de nuestros textos.

Crisis, momentos de no saber y desvíos fueron parte de nuestros procesos de escritura tal como es frecuente observar en las prácticas artísticas.

Cada texto desarrollado por cada una de las investigadoras, articula elementos tomados de los procesos creativos en cuestión con reflexiones sobre temas de interés que hemos discutido a lo largo de la investigación. Es así que a lo largo de esta publicación, el lector se encontrará con reflexiones en torno a patrimonio histórico y performance, residencia, site specific, flexibilidad y adaptaciones al medio desde lo metodológico, modos de producción, discusión o cuestionamiento de roles, concepto de proyecto y su problematización durante los procesos, continuidad de las líneas creativas, relación entre danza y escritura, minimalismo, guión en danza, autoría, proyecto artísticosocial, metodología antropológica, descentralización, coreografía como campo expandido, alegoría y representación, ética y estética, entre otros tópicos.

La idea de estos textos es que quien desee leerlos tenga una visión singular alimentada por las referencias de cada investigadora y las reflexiones conjuntas del equipo de trabajo. Y que también pueda acceder a través de la lectura a las fuentes originales vinculadas a cada proceso (blogs, registros, notas, etc.).

Durante este proceso de investigación realizado a lo largo de un año, fuimos pasando por diversas etapas, cada una con sus objetivos, formas, hallazgos y dificultades. ■

4. *Ud. preguntará por qué bailamos* - Concepto,

dirección, coordinación y producción: Colectivo

NAAN; Intérpretes creadoras: Ana Oliver/ Carolina

Guerra/ Natalia Burgueño; Diseño de iluminación:

Leticia Skrycky Diseño sonoro: Andrés Toro Espacio

escénico y Vestuario: Ana Oliver/ Carolina Guerra/

Leticia Skrycky / Natalia Burgueño. Estreno Zavala

Muniz, Teatro Solis, noviembre de 2010

5. [http://www.iberescena.org/imagen2/file/1288713762-](http://www.iberescena.org/imagen2/file/1288713762-GUI%D3N_DANZAREPORTAJE 1 .pdf)

[GUI%D3N_DANZAREPORTAJE 1 .pdf](http://www.iberescena.org/imagen2/file/1288713762-GUI%D3N_DANZAREPORTAJE 1 .pdf)

6. SILVEIRA, Carolina. Entrevista. 24/07/2014

7. *Pistas de creación: modos de hacer danzas* fue una

instancia de intercambio y reflexión colectiva sobre los

procesos abordados en la investigación *Cuestiones de*

danza que contó con la presencia de la teórica chilena

Natalia Ramirez Puschel. Tuvo lugar en el INAE los

días 24 y 25 de noviembre de 2015.

Proceso/antecedentes/contexto

El proceso de creación de *TAL* reúne dos iniciativas inicialmente independientes. A principios del 2015, Carolina Silveira asumió el compromiso de estrenar, en el mes de agosto, una obra inédita en el Ciclo Montevideo Danza y, paralelamente, el trío de artistas asociadas al proyecto *Danza reportaje* (Ana Oliver, Natalia Burgueño, y Carolina Guerra)² se enteró de que contaría con un apoyo económico de los Fondos Concursables del MEC para realizar una gira internacional con los dos obras (*Clap... clap... que me quieras*,³ dirigido por Silveira, y *Ud. preguntará por qué bailamos*⁴), que dieron inicio a la colaboración entre las cuatro en 2010.

Cuando Silveira fue convocada para retomar los ensayos de *Clap... clap... que me quieras*, surge la idea de montar *TAL* con el elenco de *Danza reportaje* y de incluirla en la gira por México, estrenándola en Montevideo antes del viaje, con la doble finalidad de renovar el repertorio del grupo y viabilizar el estreno de Silveira con un grupo conocido, cuya dinámica laboral y afectiva había sido puesta a prueba en otras ocasiones.

Esta comunión de proyectos es más circunstancial que estética ya que no es posible identificar en los espectáculos asociados al proyecto *Danza reportaje* ningún elemento concreto que apunte cualquier sintonía o afinidad en relación al trasfondo literario que caracteriza las metodologías de trabajo propuestas por Silveira en los últimos años en las que se enmarca la producción de *TAL*. *Danza reportaje* también fue realizado gracias al apoyo de Iberescena y las creadoras escribieron un guión⁵ pero éste texto fue escrito durante la creación y funcionó como un registro adjunto a una de las obras realizadas -cosa que no ocurre con el guión de *TAL* que fue elaborado desde el inicio como un dispositivo textual abierto a diversas lecturas y montajes. Sobre la decisión de volver a trabajar con el mismo elenco, Silveira enfatiza principalmente los aspectos afectivos que contribuyeron para esta reincidencia:

Cuando las chiquilinas armaron el proyecto Danza reportaje, ellas querían hacerle entrevistas a personas de la danza, darle esas entrevistas a algunos directores, y que cada uno de esos directores que ellas habían elegido guiaran, dirigieran, diez ensayos. Con ese material ellas iban a hacer una puesta en

escena. Cuando ellas me escribieron por primera vez para este proyecto, no me invitaron a dirigir, me invitaron a hacer las entrevistas, y yo les contesté que, en un proyecto en donde [...] había entrevistadores, directores, y bailarines, prefería ser convocada como directora. ¡Les conteste eso! [...] Se los dije pensando que ya habían llamado a las personas y al final me convocaron para dirigir. Entonces lo que pasó es que, como yo suelo tener como una manera de trabajar bastante estructural, cuando vos me decís “dirigí un ensayo” como un ejercicio escénico, de algún modo, me cuesta pensar las escenas aisladas de un contexto. Es como que si pienso una cosa ya pienso algo que podría estar antes y que podría estar después y fue lo que me pasó con ese trabajo. Cuando empecé a plantear cosas, de alguna manera, esos diez ensayos dieron en una estructura como de obra. Y así fue que de lo que iba a hacer una puesta surgieron dos: una es la puesta que ellas hicieron con el material que les vino con los ensayos dirigidos por Ayara y Mariana y la otra es la que dirigí yo. [...]. Ahora en *TAL* me pareció que estaba bueno repetir esa experiencia con una obra más mía y en este contexto de viajar juntas, porque también lo otro que sí atraviesa todo el tema de con quien trabajás es sentir que trabajas con personas de bien. Es choto, pero es esa confianza no sólo en lo ético, no sólo adentro de la obra o de la sala, es una satisfacción linda que te da saber que trabajás con personas buenas, que para vos son buenas, que podés contar. De hecho, con Anita y con Natalia tenemos una relación casi familiar [...] Son personas que uno tiene la sensación que sabe quiénes son, como una cosa así de lidiar con familia un poco. Eso me gusta. También eso de que te vas de viaje y pasás bien, convivís, tenés un código. Porque también para mí el laburo tiene mucho que ver con eso, con horas de estar juntos y lidiar con un montón de cosas del carácter y con gente también que tenga la disponibilidad y las ganas de trabajar contigo.⁶

La observación del final de este comentario de la artista sobre el afecto que atraviesa las relaciones de trabajo fue subrayado también durante el evento *Pistas de creación: modos de hacer danzas*⁷ – instancia de intercambio y reflexión colectiva sobre los procesos abordados en esta investigación – en donde Silveira valoró en términos positivos la sensación de “pertenencia” provisoria de un determinado material artístico o coreográfico a la hora de involucrarse en un proceso creativo, en el sentido “de inventar y de practicar” el ejercicio de constituirse como una “mini comunidad”.⁸



Foto: Paola Nande

8. SILVEIRA, Carolina. Audio grabado durante el evento *Pistas de creación: modos de hacer danzas* 24/11/2014
9. La residencia fue realizada en Banyolas, Friburgo, Lisboa en agosto y setiembre de 2012
10. SILVEIRA, Carolina. Entrevista. 24/07/2014
11. *Garabatos* – Concepción, dirección y performance: Carolina Silveira. Estreno noviembre 2011. Ciclo *Solos al mediodía*. Sala de Conferencias del Teatro Solís.
12. *Quién dónde qué ahora* – Concepción y dirección: Carolina Silveira; Co-creación e interpretación: Catalina Chouhy, Juan Noblía y Carolina Silveira; Iluminación: Érika del Pino Realización de vestuario: Olga Enríquez Producción: Maru Vidal. Estreno: noviembre 2013 Ciclo *Montevideo Danza / Sala Zavala Muniz -Teatro Solís*.
13. SILVEIRA, Carolina. Entrevista. 24/07/2014
14. En Montevideo y en el interior son muy pocos los teatros que ofrecen obras de danza en su cartelera.

El punto de partida para la puesta en escena, tal como se lo planteó Silveira al grupo de trabajo, sería el guión coreográfico que la artista había escrito en 2012 durante una residencia artística realizada en Portugal con el apoyo de Iberescena.⁹ La existencia de este material previo les permitiría reducir el tiempo de montaje y ensayo, sirviendo como un “experimento”¹⁰ para llevar a escena el guión, indagando los pros y los contra de trabajar con este tipo de dispositivo.

Además del trabajo realizado a partir de la lectura del guión, el grupo también trabajó con una consigna de improvisación que sirvió de base para la creación de un texto colectivo, posteriormente editado por la directora. Este texto, que retoma lo dicho durante el ejercicio, es susurrado al final del espectáculo y constituye una de las pocas escenas que no están previstas en el guión.

Para dar inicio al proceso, Silveira compartió el guión con las intérpretes y elaboró un cronograma de ensayos de cerca de un mes y medio de duración, conciliando los horarios del elenco. Cuando los ensayos empezaron todos sabían exactamente cuando y donde irían ensayar hasta la fecha del estreno.

Continuidad/investigación/obras

TAL cierra una serie de trabajos que Silveira, al elaborar una retrospectiva sobre su producción artística en los últimos años, designó como *trilogía blanquinegra*. Esta trilogía está compuesta por el solo *Garabatos*¹¹ (2011), creado e interpretado por Silveira, *Quién dónde qué ahora*¹² (2012), cuyo elenco estaba integrado por Catalina Chouhy, Juan Noblía y la propia directora y *TAL* (2015). Además de tener en común una estética visual en donde predominan los colores blanco y negro, estas tres obras combinan, a su modo, la escritura literaria (crítica, poética y dramática) y la investigación escénica.

Al caracterizar sus últimas obras como una trilogía, como un trabajo en serie, Silveira levanta una cuestión importante para la reflexión sobre la continuidad del quehacer artístico, más allá de los marcos de producción en los que se encuadra cada etapa en particular.

En realidad la obra [*TAL*] es una en varias, digamos. Es como si fuera una pata de un proyecto mayor que incluye varias obras que, capaz que hasta podría pensar incluso, todas mis obras. Pero, de un modo más concreto, por lo menos, incluye las 3 últimas en donde hay un proyecto más consciente de trabajo entre la palabra y la acción, entre la escritura y la escena. Entonces este proyecto es como una especie de toma de conciencia y de aceptación de que eso era un interés para mí, que siempre había atravesado mis trabajos, pero esa aceptación llega como en el 2010. Y ahí yo empiezo a armar una serie de proyectos: uno se llamaba *Cuerpo-texto*, otro se llamaba *El pie de la letra*. El proyecto del cual surgió concretamente este guión se llamaba *Contexturas* (que fue el que presentamos en Iberescena). Entonces, en realidad, es como si distintas investigaciones dentro del ámbito de la escritura y del movimiento fueran dando distintas obras en distintos formatos y, en este caso, dieron un guión. La primera obra que surgió de esa investigación directa fue *Garabatos* que es un solo y tiene muchos textos que fueron recogidos en ese proceso de investigación y en relación directa con la palabra y el movimiento.¹³

Esta cita es particularmente interesante para reflexionar sobre las posibles formas de desarrollar una investigación a largo plazo, dividiéndola en unidades que posibiliten una inserción en los modos de producción disponibles en el contexto político-cultural del país en donde, si bien existen algunas convocatorias para la investigación escénica, los procesos de creación son habitualmente muy acotados y movidos por un deseo de aprovechar las pocas instancias de presentación ofrecidas en los teatros del país.¹⁴

La perspicacia de la artista en relación a esta realidad de mercado acabó generando un modo de producción que le permite realizar experiencias puntuales sin dejar de pensar en la exploración de un proyecto más amplio en donde cada “pata” de su investigación artística dialoga con experiencias precedentes y futuras, hilvanando redes de sentido que le permiten profundizar sus intereses sobre la danza y la escritura.

Es interesante también, en este contexto, la observación de Silveira elaborada luego del ejercicio de escritura propuesto en el evento *Pistas de*

creación: modos de hacer danzas sobre la mirada de las distintas repercusiones de la obra como nuevos actos que expanden las fronteras de ese constructo espacio-temporal determinado en el que comúnmente enmarcamos un trabajo escénico. Luego de pedirles a los presentes que escribieran “con” la obra durante siete minutos y compartieran sus textos, Silveira plantea lo siguiente:

Esto es lo que me gusta de hacer esta practica. Todo lo que es o puede ser la obra es todo esto. No es todo esto y mucho más. Tal vez es menos que esto en el momento que uno lo concibe y lo produce. Tal vez es ésta producción lo que expande.¹⁵

De hecho, esta reflexión refuerza el planteo de algunos pensadores y artistas de danza que vienen defendiendo la idea de la coreografía como un campo expandido en donde la producción que importa, o la que se debe valorar, no es únicamente aquella a la se limita la obra en su momento presentación y contacto con el público, sino también todas las experiencias asociadas al trabajo creativo en su múltiple temporalidad y en su diversa materialidad.¹⁶ Esta noción de temporalidad nos obliga a deshacernos del abordaje lineal que prevalece en la mayoría de los relatos historiográficos sobre las expresiones artísticas a partir del cual tendemos a identificar un punto de origen y un fin para enmarcar la actividad creativa. Sobre esta cuestión en particular, al ser interrogada sobre lo que existió en potencia en el origen de su proceso creativo o sobre aquello que fue retirado (iniciado y luego abortado) sobre la marcha, Silveira hace la siguiente aclaración:

Yo no creo en el origen. Y no creo tanto en una zona visible y una zona oscura. Creo que es una experiencia con un fondo común en donde, de alguna manera, no hay secretos sobre lo que hicimos. Hay anécdotas que pueden ser interesantes, pero creo que lo que se ve, es lo que es. Es como esa producción infinita, ese infinito abismal. Se puede decir “recortamos acá y podemos contar un poco de esto”, pero está todo en lo que vemos.¹⁷

(Todo lo que vemos, lo que leemos, lo que experimentamos, lo que compartimos: todos esas instancias se retroalimentan, se intersectan y se enredan en la experiencia creativa. Las síntesis contingentes (entrevistas, críticas, programas, tesis

académicas, proyectos) son siempre parciales y dependen de recortes determinados por distintas circunstancias, pero la obra, pensada como potencia, abarca una multiplicidad de extractos en una red infinita de relaciones posibles. El intento de abarcarla es una tarea pretenciosa, sentenciada al fracaso. Sin embargo, como decía Samuel Beckett, aquí voy, una vez más, a fracasar otra vez, a fracasar mejor.)

Danza/Escritura

La que llamo mi *trilogía blanquinegra*, [...] me interpela especialmente acerca de la relación entre dos experiencias que han sido fundamentales en todos mis procesos creativos: la investigación escénica y la escritura. Entendidas comúnmente como actividades separadas y a lo sumo complementarias, una como experiencia corporal -creadora de espacio y tiempo- y otra como experiencia intelectual -creadora de conceptos-, llegan a mi trabajo como campos de experiencia confusos, indelimitables, tan fuertemente imbricados que me resulta imposible tanto distinguirlos como explicar cabalmente su campo de acción conjunta. El trabajo actual de escritura es un intento de atrapar -sin solución ni fin posibles- los problemas, las preguntas, los desafíos y los momentos felices de una investigación creativa que quiere pensar a la danza como escritura corporal creadora de conceptos y al texto como acción creadora de espacio y tiempo; carne y tinta como hebras que devienen en tramas complejas, modos complejos de ser de la escena.¹⁸

La acertada observación de Silveira sobre la usual disociación o complementariedad de ambos campos, mas allá de su valioso esfuerzo cotidiano por superar la perspectiva dualista que históricamente asola al binomio danza-escritura (fomentada por su fuerte vínculo con el concepto de registro y notación y/o por la enraizada creencia de que la transmisión de la danza es fundamentalmente oral y/o visual), pone de manifiesto que esa relación continua siendo compleja.

La desconfianza en la escritura (considerándola aquí en la designación más amplia del término) como instrumento de composición y registro (categoría a la que, de cierto modo, pertenece el guión) en el campo de la danza se manifiesta prematuramente en las primeras críticas de Jean Jacques Noverre a los sistemas de notación utilizados en el siglo XVII y XVIII.¹⁹

15. SILVEIRA, Carolina. Audio grabado durante el evento *Pistas de creación: modos de hacer danzas*. 24/11/2014

16. “Choreography and dance are not inter-dependent, they don’t need each other, they’re instead all together different and even, when at best, incompatible. Choreography is not necessarily the making of dance, nor is all dance made through choreography. Choreography is not causal to dance and visa versa. Choreography is a matter of organization, of ordering and making stable, although stability is many things. Choreography’s first enterprise is to domesticate movement. Choreography is concerned with structures and structuring, and obviously every structure needs expression. One of these expressions is dance but it is not the only expression that choreography can take on. Dance on the other hand is strategic, it is not about ordering but instead of maneuvering, of navigating through structures, through order. Dance is an expression into the world, dance is certainly organized but the organization is not the dance, it is the organization and the principles need not be choreography although they can be read through choreography. To choreograph needs have nothing to do with dance, and it goes without saying that one need not have any dance skills to choreograph [those who say so are just dance teachers afraid of losing their jobs]. Similarly, dancing is always organized but one need have no

idea about choreography to make them. Recently the term choreography as expanded practice has been used emphasize how organization is non-linear to expression, choreography to dance and that choreography needs to be considered a cluster of tools that can be used both to produce and analyze autonomous to expression, i.e. choreography has become a generic set of tools, a technology or a field of knowledge. It is as expanded practice that choreography can or must approach the invitation from visual art, an approach that can give choreography any kind of from also painting, video, sound, a book, a social differentiation or something entirely else. Add to that, that only if we choreography takes on new expressions, only if dance loses itself in other organizational capacities can this meeting become sustainable...” SPANGBERG, Marten.

17. <http://www.movementresearch.org/criticalcorrespondence/blog/?p=8100>

18. SILVEIRA, Carolina. *Came y Tinta* (Bitácora / INAE) <http://www.inae.gub.uy/innovaportal/v/66546/41/mecweb/bitacoras-2014>

19. Raoul-Auger Feuillet publicó en 1700 *Chorégraphie, ou l’art de d’écrire la danse* divulgando el método de notación desarrollado por Pierre Beauchamp en la Real Academia de Danza, encomendado por Luis XIV.



Foto: Paola Nande

20. LEPECKI, André. *Inscribing dance, en: Of the presence of the body: essays on dance and performance theory* (Middletown: Wesleyan Univ. Press, 2004)

21. “Noverre announces the formation of a perceptual and ontolinguistic ground where dancing and writing, body and text, start detaching and distancing from each other. [...] Once the symmetry between writing and dance is undermined, dance’s ephemerality starts posing the problem of dance’s presence. Dance’s presence as a motion that escapes writing is problematic because it disturbs the project of dance’s regulation and registry. Thus, from a perception of dance as unproblematically translatable from code to steps, and steps back in a code again [...] we arrive, with Noverre, to an understanding of dance as an elusive presence. Dance as fleeting trace of an always irretrievable, never fully translatable motion: neither into notation, nor into writing”. Ibidem. Pág 127

22. LOUPPE, Laurence. *Imperfections of paper en: LOUPPE, Laurence et alii. Traces of dance*. Paris: Editions Dis Voir, 1996.

23. “Could we for a while stop pulling the curtain around the ‘unique present moment’ displayed by performance, and around performance as a unique genre? Could we stop talking of ‘disappearance’ [...] and start talking about ‘changing’ and ‘becoming something other’ within performance as well? For isn’t “becoming something other” something that works on performances from within? Aren’t all the ‘others’ already performing within performance, exploding genre barriers all around? Are dance, performance, and any sort of documentation, really separate moves and genres?” CASPÃO, Paula. *Stroboscopic Stutter: on the not-yet-captured ontological condition of limit-attractions* In: *TDR: The Drama Review Volume 51, Number 2* (T 194), Summer 2007

Noverre consideraba a la representación gráfica del movimiento como una disciplina autónoma, ajena a la naturaleza de la danza. En su decimotercera carta expone sus críticas a los sistemas de notación, especialmente dirigidas al método de Raoul-Auger Feuillet y Pierre Beauchamp, argumentando lo siguiente:

La coreografía [...] es el arte de escribir la danza con ayuda de diferentes signos [...] Esa arte [...] es muy imperfecta porque sólo indica con exactitud la acción de los pies y, si muestra los movimientos de los brazos, no llega a definir ni las posiciones, ni los contornos que éstos deben tener. Tampoco muestra las posturas do cuerpo [...] ni las diferentes situaciones, tan necesarias para la danza. Yo la encaro como un arte inútil, que nada le agrega al desarrollo de la nuestra. [...] Es un error imaginar que un buen maestro de ballet pueda trazar y componer su obra al pié de su estufa a leña. Aquellos que así trabajan sólo conseguirán combinaciones miserables. No es con la pluma en la mano que se hace caminar a los elencos. [...] Nada es más insípido e más fastidioso que una obra pensada únicamente en el papel [...] La coreografía atenúa el ingenio, borra e debilita el gusto del compositor que la utiliza, se vuelve pesado, sin gracia, incapaz de invención.

La lectura de este trecho de la epístola precisa ser pensada en el contexto histórico en que fue publicada, cuando la danza mostraba claras señales de agotamiento y el ballet de acción proclamado por Noverre se ofrecía como un instrumento necesario para su necesaria renovación. No obstante, salta a la vista el rechazo con el se mira la practica de la escritura en el contexto de la danza. Este rechazo inaugura, como observa André Lepecki una comprensión del movimiento como “una presencia que ontológicamente resiste y evade los límites que la codificación y la inscripción, entendidos como una captura temporal, le intentan imponer.”²⁰

Noverre anuncia a formación de un campo perceptual y ontolingüístico en donde la danza y la escritura, el cuerpo y el texto, comienzan a desvincularse y a distanciarse recíprocamente. [...] A partir del momento en que la simetría entre la danza y la escritura es socavada, lo efímero de la danza comienza a promover el problema da presencia en la danza. La presencia de la danza como algo que resiste a la escritura es problemático porque trastorna el proyecto de regularización y registro

en danza. Así, de la percepción de la danza como una traducción no problemática del código al paso, y del paso al código otra vez [...] llegamos, con Noverre, a una comprensión de la danza como una presencia elusiva. La danza como un trazo escurridizo, siempre irrecuperable, nunca totalmente traducible: ni por medio de notación, ni por medio de la escritura.²¹

Este alejamiento de la danza y la escritura y su idea derivada de que el movimiento es algo tan efímero que sólo vive en el momento presente de la acción alimenta el mito de que el bailarín es como, observó Laurance Louppe, un “avatar de Orfeo”, alguien que “no tiene el derecho de mirar atrás, para que no le sea negado el objeto de su búsqueda.”²² Este mito, nutrido por el deseo de una expresión original y genuina no es únicamente problemático porque coloca al bailarín en una burbuja mística, aislada de toda relación con la reflexión sobre sus propias condiciones de trabajo, sino porque tampoco parece acompañar las mutaciones radicales que ha sufrido el concepto de coreografía a lo largo de los años, al acercarse a inúmeras experiencias artísticas fuera del campo específico de la técnica o el puro movimiento, apropiándose (y originando) diversas reflexiones ineludibles en el debate crítico sobre las prácticas artísticas en la contemporaneidad. Teniendo en cuenta el descompás entre este mito y los actuales modos de producción y creación en danza, la teórica Paula Caspão invita sus lectores a alejarse de este tan arraigado prejuicio sobre el registro y la escritura, proponiendo lo siguiente:

¿Podríamos por un instante dejar de pensar en la “singularidad del momento presente” de la performance entendiéndola como un género único? ¿Podríamos dejar de hablar de desaparición [...] y empezar a considerar la transformación o la “mutación en algo diferente” dentro de la propia performance? ¿No sería [la condición de] “transformarse en algo diferente” algo inherente a la performance? ¿No estarían todos esos “otros” trabajando junto a la performance, expandiendo los límites de todo género? ¿Serían la danza, la performance, y cualquier tipo de documentación, géneros y maniobras realmente separados?²³

Las preguntas formuladas por Caspão son fundamentales para pensar en el concepto de alteridad llevado al campo del género artístico en donde las tareas (supuestamente específicas de cada medio artístico) resultan inevitables e

indistintas a la hora articular las prácticas de improvisación, archivo, traducción y síntesis que obligatoriamente se manejan en la elaboración de una obra escénica. Más allá de su materialidad original, la notación, la escritura y/o el registro audiovisual forman parte de una multiplicidad de recursos de los que la danza hace usufructo a la par de otras artes. La necesidad de repensar el concepto de materialidad en las artes escénicas y el agotamiento crítico de las distinciones entre las operaciones “pertenecientes” a cada medio artístico genera un impase que requiere una urgente reformulación. Dicho en las palabras de la autora:

Estas distinciones inevitablemente limitan el campo de posibilidades cuando se trata de la teoría de la danza y de la performance. Éstas sólo ayudan a perpetuar el mismo viejo conjunto de circuitos de acción-reacción, en vez de ayudar a explorar circuitos de interferencia y superposición de trabajo entre materialidades distintas, que están, de hecho, mutuamente incluidos en el mismo continuum de esa realidad [creativa].²⁴

TAL problematiza esa caduca distinción, a partir el momento en que se autoproclama como una obra coreográfica que juega con esos ‘otros’ usos posibles de la palabra escrita (a través del guión o de las notas de trabajo), proferida o susurrada por los intérpretes, llevándola a escena como un elemento más en la composición de ese espacio-tiempo compartido que llamamos de obra.

Funcionando en la escena inaugural en la que la escritura va delineando un cuadrado negro por medio de una acción espacializante,²⁵ pautada por un tiempo continuo, en una especie de “meditación verbal que atrapa y suelta pensamientos sin jerarquizar”²⁶ como propone Silveira, o haciéndola existir en toda su simplicidad (como en aquellos juegos infantiles ilustrados en donde se buscan diferencias entre dos imágenes), para abrir espacios de percepción entre lo que se dice y se hace (en un sinfín de relaciones actuales y virtuales inaugurada por la reversibilidad de estos dos actos),²⁷ entre lo que se oye y lo que se ve, lo que se escribe y lo que se desea o, como lo sugiere el filósofo Georges Didi Hubermann “entre lo que vemos y lo que nos mira”,²⁸ la palabra intenta deshacerse de su pesado fardo, buscando vidas menos informativas, autoritarias y funcionales.

(El nombre del ensayo de Didi-Huberman citado en el párrafo anterior emergió del uso de la aliteración que empleaba espontáneamente mientras redactaba el texto. Sin embargo, al recordar ese maravilloso libro que leí hace mucho tiempo atrás, cuya trama compleja me había hecho reflexionar, entre varios otros aspectos, sobre la experiencia estética puesta en juego por las obras minimalistas, no pude dejar de pensar en la pertinencia de la cuestión en relación al trabajo de Silveira. Al volver a hojear el libro, me deparo con el hecho de que la epígrafe del ensayo es un trecho de la obra *Le Dépeupleur*, cuento esbozado y abandonado por Samuel Beckett en 1966, concluido en 1970: autor que es siempre un referente en la obra de la artista. No sería capaz de disertar aquí sobre la obra de Beckett y mucho menos de comentar el ensayo de Didi-Huberman pero la relación estaba dada: minimalismo, Silveira, Beckett. Y de este modo, la vida propia de este texto que ahora escribo me tomaba de asalto y me indicaba cual sería mi próximo movimiento.)

En el proceso de *TAL* la obra de Beckett atraviesa la estructura del guión y muchas de las imágenes evocadas en la puesta en escena. La estructura espacial detallada en las didascálicas inaugurales del guión de *TAL* remite inmediatamente a la propuesta que Beckett desarrolló en el texto *Quad*, breve obra escénica escrita en 1981 (montada y filmada en el mismo año por iniciativa de un canal de televisión alemán), en la que el autor especifica que se trata de una “pieza para cuatro performers, luz y percusión.”²⁹ Esta obra tiene una estructura de canon y se desarrolla, de acuerdo a las especificaciones del autor en las rúbricas, en un cuadrado en donde cuatro cuerpos, “preferiblemente entrenados”, se desplazan siguiendo “su propio itinerario”³⁰ generando un patrón de movimiento.

Silveira no expone ni esconde la relación entre *Quad* y *TAL* pero, más de una vez, ha declarado públicamente su admiración por el autor irlandés y resaltado los diversos contextos en los que se acerca a su obra como lectora, artista e investigadora.

Vengo estudiando a Beckett desde hace mucho años; primero como simple lectora, releyendo una y otra vez obras y pasajes que me resultan increíbles. Y después más formalmente en la Facultad de Humanidades (de la que, con suerte, egresaré el año próximo), donde cursé un seminario sobre Beckett. Estudié particularmente la

24. Ibidem.

25. “El texto aquí es el producto de una acción visible y concreta, de un esfuerzo y un despliegue de un cuerpo que piensa; es generador de espacio y tiempo escénico, pero no en el sentido de evocar como haría una didascalía en un texto teatral (La sala es grande y antigua... etc.) sino que su propio proceso de factura crea un espacio que es un texto, el cual, a su vez, como producto, como literatura, es un puro emergente de la acción, de la danza; no tiene objetivos temáticos ni referenciales; no tiene ninguna precedencia”

SILVEIRA, Carolina. *Carne y Tinta* (Bitácora / INAE)

26. SILVEIRA, Carolina. *Carne y Tinta* (Bitácora / INAE)

27. “Desde donde puedo verlo, decir y hacer sólo pueden pensarse como modos en el entramado

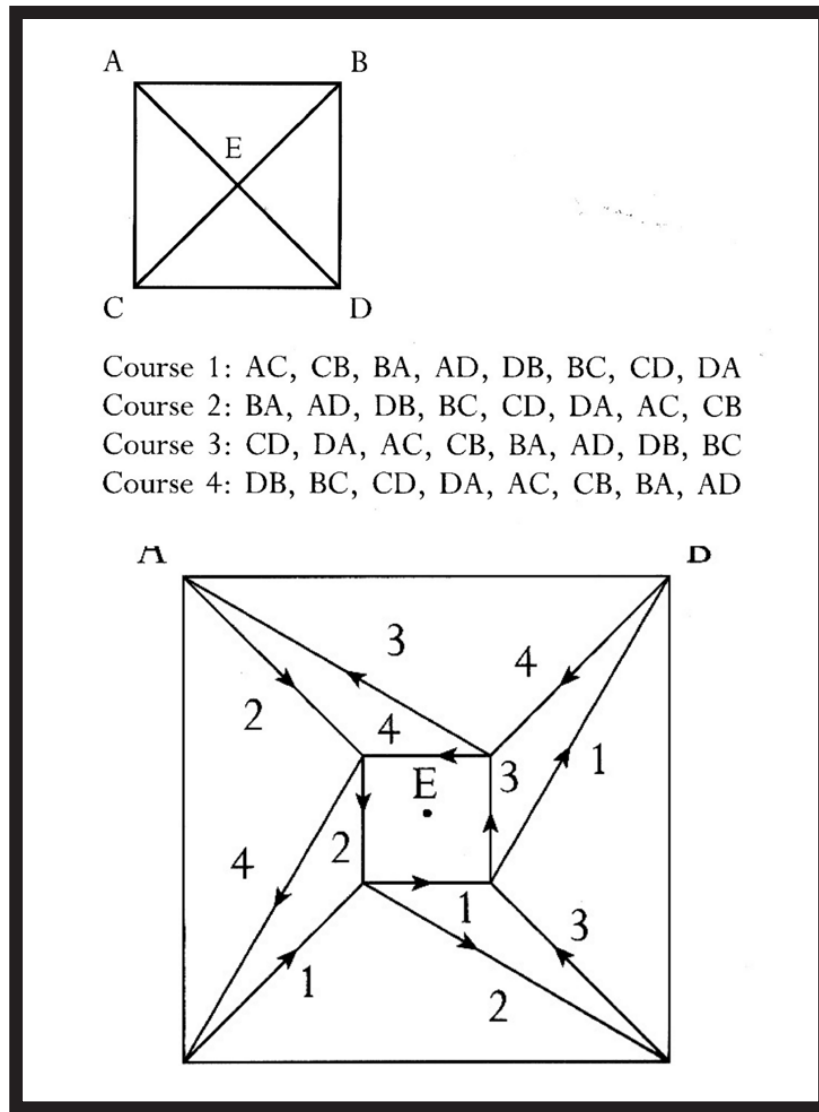
relacional. Una palabra puede tocar. Un cuerpo puede escuchar. Esta mera intuición es la base fundamental de propuestas que ponen a trabajar cuerpo y texto como una trama. Las relaciones entre lo que se hace y lo que se dice sólo pueden ser infinitas en virtud de que al decir se está haciendo y al hacer se está diciendo... es eso mismo que hace de la relación un sinfín de eventos virtuales y actuales.”

SILVEIRA, Carolina. *Carne y tinta* (Bitácora / INAE).

28. BECKETT, Samuel. *Quad*. In: *Huxley, Michael & Witts, Noel. The twentieth-Century Performance Reader*. Routledge: 1996. Pág. 68

29. Ibidem.

30. Ibidem.



Gráficos extraídos del guión de *Quad* de S. Beckett

31. <http://www.elpais.com.uy/divertite/teatro/carolina-silveira-presenta-que-ahora.html>

32. SILVEIRA, Carolina. *Came y Tinta* (Bitácora / INAE)

33. Esta bitácora fue escrita durante los ensayos de *TAL* a pocos días del estreno.

34. SILVEIRA, Carolina. *Came y Tinta* (Bitácora / INAE)

presencia del cuerpo y su tratamiento en algunas obras narrativas, pero lo que creo que más ha inspirado mi producción reciente es lo que tiene que ver con su estilo minimalista y austero, árido y penetrante al mismo tiempo. Si pudiera elegir un efecto para generar en el receptor de mi obra, elegiría el que Beckett provoca en mí. Lástima que no sea tan fácil.³¹

Si los efectos que Beckett provoca en Silveira se refieren a la percepción de matices “monocromáticos” generados por sus estructuras repetitivas y a la instalación de una atmósfera meditativa, monótona (sin prisa, nostalgia, o anticipación), la creadora está bien encaminada en su búsqueda. Son precisamente estos aspectos formales los que permiten situar la obra de Beckett en el contexto minimalista y relacionarlos con la fórmula “una cosa después de la otra” de la hablaba Donald Judd al reflexionar sobre sus estructuras.

Para contextualizar las experiencias minimalistas hay distintos textos críticos a los que se puede recurrir, pero quizás el autor que levanta una de las tesis más relevantes sobre los efectos del minimalismo en el espectador fue su mayor detractor: Michael Fried. En su célebre ensayo *Arte y Objetualidad* (1967), Fried, al cuestionar lo que describió como una intromisión de la teatralidad en el campo de la escultura, analiza las implicaciones de algunas estrategias minimalistas que afianzan el dialogo entre la danza y las artes visuales presente en una buena parte de la producción coreográfica contemporánea desde la década de sesenta en función de la mutua insistencia en la ostentación de la temporalidad.

Para el ensayista, la sensibilidad minimalista “es teatral porque [...] está interesada las circunstancias concretas en las que el espectador se encuentra con la obra”. Teniendo en cuenta sus grandes dimensiones y su carácter unitario, las esculturas minimalistas demandan un estado contemplativo que “persiste en el tiempo” (atributo que según el autor, sería inherente al teatro). Mientras las obras modernistas “eliminan el teatro” promoviendo un modo de “atención continuamente dirigida al objeto”, los volúmenes minimalistas, al enfatizar la “duración de la experiencia”, la situación y el contexto en la que se produce el encuentro con el espectador, abrazan la teatralidad y se alejan de la tradición pictórica y escultural. Reprobando el

antiesencialismo minimalista, Fried afirma que la teatralidad promueve “un sentido de la temporalidad [...] aprehendido en una perspectiva infinita” cuya percepción es una de las características decisivas de las estructuras minimalista que justifican el uso del concepto y su aplicación en todas las artes. Se trata de hacer la duración más “palpable” con los mínimos medios posibles.

Guión

El guión es un problema para resolver. Un destino. O, más bien, una profecía. Su opacidad nos impide el descanso sobre lo ya escrito, lo ya sabido, lo estipulado en la letra. No se puede tomar por dado. Porque lo que se dice es siempre vago, aun en el límite del detalle.³²

Antes de comenzar los ensayos programados, Silveira les pidió a las intérpretes que crearan una partitura de movimiento a partir de la lectura del guión. Los primeros encuentros fueron con cada una de las bailarinas por separado. En su bitácora de trabajo,³³ escrita durante el periodo de composición y puesta en escena de *TAL*, en el marco de actividades promovidas por el INAE, la artista comparte un fragmento sobre su decisión de iniciar el proceso de este modo:

3.7.14

En este momento *TAL* se está ensayando sin mí. Cada bailarina, sola y en su turno, ensaya una propuesta de acciones a partir de su lectura personal del texto. Nada más las acompaña; sólo ese conjunto de palabras sin explicaciones. Les pido que me ayuden a leer lo que escribí. Ésa fue mi intención al proponerles la tarea. Pero también pienso que hay todo un contexto de condicionamientos, y de ellos al menos dos que me sirven y me molestan al mismo tiempo: me conocen, conocen mi obra. ¿Podrán leer más allá de mis ojos? ¿Hasta qué punto? Yo tenía la intención de que su lectura me descubriera zonas ocultas de mi texto y vaya que fue así, pero más tarde me di cuenta que también mi propia lectura, cada una de sus actualizaciones, me revelaba aspectos desconocidos de mi propia escritura.³⁴

Pocos días después comenzaron los ensayos colectivos en donde se probaron maneras de montar una estructura para la pieza, recurriendo parcialmente al material que ellas habían preparado



Foto: Paola Nande

y a otros ejercicios adicionales. Carolina Guerra comenta esta etapa de la siguiente manera:

Caro nos dio el guión [...], nos dio un rato para que cada una viniera acá a ensayar al espacio donde ensayamos y cada una propuso una posible lectura de ese guión y, a partir de eso, fue que ella fue armando. [...] En todas las escenas hay algunas partes que propuse yo, otras que las propuso Nati y ella fue armando. Algunas cosas, de repente, después no fueron. Pasa que Caro es muy concreta, muy detallista, pero igual, dentro de esa característica de ella, yo siento que es como súper receptiva también.³⁵

Al hablar de su experiencia en relación a este ejercicio preliminar Burgueño entiende que las propuestas individuales le dieron un empuje al proceso, aunque sugiere que el guión ya viene impregnado de una estética propia en donde el intérprete solo puede esbozar variaciones sutiles.

Lo que pasa es que el guión en la mayor parte era bastante claro. Yo llevé un tema musical que me encantaba y no entró. Ella se copó igual, pero después no tuvo mucho éxito. Claro, ¡se iba para otro lado!, ¡era de los “Pixies”, ¡nada que ver! También, a lo mejor, yo no entendí lo que ella quería con el guión. Pero creo que eso hizo que se moviera de su lugar, porque también me parece que ayudó a que el texto cambiara y que, de hecho, después se compartiera el ejercicio con todas. Y ahora sí se está incluyendo lo que todas propusieron. Para eso igual hubo como una especie de empuje para otro lado que abrió una diferencia. Después, en otras partes, es más de detalle, digamos. Hubo cosas que surgieron que fueron tomadas. [Cuando el guión] dice “se levanta”, te podés levantar de miles de formas y, a lo mejor, uno propone una característica y el otro la toma, pero es a nivel mucho más de detalle que un cambio más abrupto en la estética.³⁶

Sobre la relación entre esa intuición del intérprete sobre los fundamentos que definen un estilo, una marca, o una estética asociada al creador y las distintas lecturas que un mismo guión puede generar Silveira reflexiona lo siguiente:

Cuando el guión dice “hacer tal cosa”, si yo te lo doy a vos vas a hacer una cosa y si se lo doy a otra persona va a hacer otra. Esto es muy obvio pero a veces uno también cuando escribe, piensa que el otro ya asumió la estética de uno. Es más, uno tiene una estética asumida

sin querer, casi sin darse cuenta. [...] Cuando te pido que te levantes, pueden ser cosas muy simples, pero ¿en ésta obra cómo se levanta el brazo? En esta propuesta de trabajo puede ser muy distinto que en otras... [...] Creo que también ahí hay una cosa de lectura personal. Creo que a los que están más cercanos desde su propio gusto a esa estética se les hace más claro que a otros también ¿no? Como que hay una lectura del deseo de cada uno, y que yo la súper tomé, yo les pedí a ellas que hicieran su propuesta sobre lo que leían, antes de hacer ninguna indicación. Si hubiera tenido más tiempo hubiera trabajado más sobre la propuesta de ellos sin hacer indicaciones porque también yo tengo el deseo de que eso que escribí me pueda sorprender de otra lectura. No está cerrada esa escritura, porque para mí creo que la gracia incluso de esa escritura incluso es que no está cerrada ¿no? Me imagino que para un autor de obras dramáticas la gracia debe ser, hasta cierto punto, que vengan los directores, que vengan los actores, y que levanten cosas aunque el 90 % de lo que levanten no le interese, pero seguro que va a haber un 10 % que van a ser cosas que el tipo no imaginó adentro de su propia obra, de su imaginación. Eso está bueno para mí de la escritura, de esta forma de guión.³⁷

A pesar del peso del guión en su condición de punto de partida del proceso, la manera como cada una de las intérpretes se relacionó con el material no sólo (en la práctica de lectura y en el grado de importancia que se le dio en su condición de guía). Carolina Guerra, por ejemplo, lo considera como un marco más entre otros y sus expectativas en relación al montaje están más ligadas a las prácticas de ensayo en donde el guión podría reinventarse.

Yo no le di mucha bola al guión. Lo leí una vez, leí mi parte y no lo leí más [...] porque yo siento que el guión es muy de Caro. Está buenísimo, pero preferí no analizarlo mucho. Prefiero ir encontrándole la explicación y el análisis mientras lo hacemos y mientras ella se relaciona con ese guión y [...], a partir de ese guión, con nosotras. [...] Porque hay un montón de cosas que aparecen que probablemente no son las que ellas se imaginaba ni las que yo me imagine cuando lo leí. Entonces es un marco más, es un marco de comienzo que es claro y es bien diferente de repente al no tener una escritura previa, pero [...] tiene un montón de riqueza y un montón todavía por hacer [...]. A veces yo pensaba [...] me tengo que aprender esto y soy como un macaquito que va y hace, pero ¡nada que ver! En ese sentido me relacioné de una linda manera y me gusta

35. GUERRA, Carolina. Entrevista. 25/07/2014

36. BURGUEÑO, Natalia. Entrevista. 24/07/2014

37. SILVEIRA, Carolina. Entrevista. 24/07/2014

esa cosa que tiene Caro con la escritura, me parece linda e interesante. No sólo con lo del guión sino con todo lo que hace con esa relación con la escritura y el movimiento que practica.³⁸

Hablando sobre el proceso de *TAL* propiamente dicho, Silveira explica que, si bien el guión les permitió levantar la obra en poco tiempo, el desafío pasa fundamentalmente por la relación que se establezca con el material escrito.

El guión te presenta ese tema, vos lo podés abandonar, pero una vez que lo empezás a abandonar ¿qué tenés? ¡Tenés 20 días para hacer una obra! Entonces eso está salado, porque vos decís “bueno, el guión está hecho, es rápido”, pero después te das cuenta de que es una cárcel también. Entonces todo el desafío pasa por ser fieles porque es lo único que tenemos para hacer que crezca algo de eso. [...] Yo estoy por el camino de la fidelidad. Es otra de mis metodologías: creer en mi intuición. Entiendo que no me queda otra.³⁹

A diferencia de otros procesos intuitivos en el campo artístico, la intuición de Silveira está apoyada por una confianza plena en la investigación creativa de posibilidades estructurales que suele orientar su dinámica de trabajo (confianza que probablemente pertenece al mismo linaje de restricciones voluntarias y recurrentes a las que se refiere la voz protagónica del guión).⁴⁰ Esas limitaciones paradójicamente productivas, que muchas veces dictan las reglas juego en sus procesos, son también la fuerza motriz de este montaje y de sus proyectos en general.

La búsqueda por pequeños respiros en esa especie ambiente restrictivo-productivo asociado al guión no atraviesa al proceso de trabajo solamente en la sala de ensayo. Es interesante pensar que el guión de *TAL* propiamente dicho también es el resultado de una “restricción” impuesta por las bases de la convocatoria para la Creación en Residencia de Iberescena que financia exclusivamente trabajos individuales y exige como contrapartida este documento escrito.⁴¹ Sobre el desafío forjado por este fondo Silveira explica que:

La determinación que los fondos pueden tener en esta obra es una relación bastante fuerte porque el guión tal vez yo nunca lo hubiera escrito si no hubiera sido porque en Iberescena el resultado de tu trabajo es

un guión [...] Capaz que yo nunca hubiera generado un guión a priori de una obra de la realización de una obra si no hubiera sido por ese contexto. Lo cual un poco me alegra porque fue lo que me dio para pensar estas cosas que veníamos hablando de como el guión puede ser otro modo y, como otro modo, tener otra potencialidad. [...] Porque en realidad vos estás medio al margen de ese formato, si no te lo propones como un desafío y pensás como lo vas a hacer, no lo haces. Por ahí perdés una posibilidad que a mí me gustó. Y después lo dejé durmiendo a ese guión hasta el año pasado [cuando lo retomé] en un proyecto de investigación abierto que presenté al INAE [...] en donde las cosas que yo aproveché para probar fueron parte de este guión. Ahí, de algún modo, se remontó en mí la posibilidad de que fuera interesante montar el guión.⁴²

El ejercicio de aproximar la experiencia corporal a la palabra, de intentar hacer que ambas prácticas (la danza y la escritura) barajen y produzcan una sensibilidad análoga y la búsqueda por la potencialidad del texto que menciona la artista no es nada nueva. Entre las experiencias realizadas por la creadora en los últimos años cabe destacar el ejercicio de escritura practicado en un ritual de entrenamiento realizado por Silveira y Juan Noblía (al que luego se suma Catalina Chouy) cuyo contenido fue significativo para la escritura del guión de *TAL*.

Me fui [a la residencia] con mi computadora, con todas las cosas que yo escribí en el proceso más largo, más regular, de investigación de escritura y movimiento que hicimos con Juancho en 2010, cuando nos juntábamos dos veces por semana a hacer una estructura de escritura y movimiento que era siempre igual. Eran cinco minutos de escritura al llegar, veinte minutos de un dúo, una persona de ojos cerrados y otra de ojos abiertos, después la persona de ojos cerrados se quedaba quince minutos sola y el otro escribía. Después hacíamos todo lo mismo al revés y terminábamos con cinco minutos más de escritura final. Era una estructura totalmente aleatoria que yo había inventado para tener una manera arbitraria de trabajar, sin pensar mucho la forma, para meternos y no hablarnos hasta después que pasaba. Después invitamos a Cata cuando empezó a surgir la idea de *Quién dónde qué ahora* y adaptamos la estructura. [...] Empezamos a permitir que entráramos y saliéramos, que se hablara, que uno filmara. Tuvimos uno que escribía, una que bailaba y otro que filmaba o sea que hicimos otras estructuras en base a esa. [...]

38. GUERRA, Carolina. Entrevista. 25/07/2014

39. SILVEIRA, Carolina. Entrevista. 24/07/2014

40. “B: Durante la espera -como no parece que sea posible esperar sin más- recordaste el gusto que te daba cuando eras más joven encontrar un lenguaje a partir de una restricción precisa. Así que a pesar de tu intención de dejar atrás esas prácticas, tras cerciorarte de que nadie te está viendo, empezaste a intentarlo.” SILVEIRA, Carolina. *TAL* (guión) En: <http://www.iberescena.org/imagen2/file/1356097608-TAL.pdf>

41. El premio que yo gané para irme a escribir este guión en residencia es un fondo de creación particular, ya que cubre exclusivamente la manutención del artista en un país distinto al de su procedencia, además del traslado hasta allí. Es decir que es una beca pensada para que alguien tenga la oportunidad de aislarse momentáneamente de su entorno y pensar una obra en condiciones poco habituales, distintas del cotidiano. Pero al mismo tiempo, el fondo no cubre un sueldo para este artista ni para otros artistas que pudieran eventualmente colaborar con él. De manera que continúa siendo un modo de trabajo honorario,

abonado por la posibilidad de estar siendo inspirado en un contexto novedoso. Creo que en ese sentido esta modalidad debería reverse, para no continuar esta cadena infinita del trabajo artístico honorario. Al mismo tiempo, resaltó la posibilidad de viajar como una apertura significativa para un artista, por un lado. Y por otro, la particularidad de que lo que Iberescena pide a cambio de esa residencia que apoya es el “guión” de una obra. Si bien uno puede presentar alternativamente el registro de un ensayo, en un primer lugar lo que se pide es un guión. Y ese trabajo de elaboración de un constructo literario-dancístico, con características tan especiales, constituyó para mí un trabajo muy interesante, que dio como fruto una nueva manera de producir. De hecho es la primera vez que monto una obra que tiene existencia previa en un papel, y todo el trabajo de la puesta es una especie de descubrimiento escénico de lo que podrían contener esas palabras. Un poco como el trabajo del director teatral que parte de un texto, pero en el marco de la danza que lo hace más novedoso y complejo. <http://www.teatral.com.uy/v2/index.php/joomla/category-blog/291-que-tal-entrevista-a-carolina-silveira>

42. SILVEIRA, Carolina. Entrevista. 24/07/2014



Foto: Paola Nande

Y eso, en realidad, fue una serie de textos que están todos en mi computadora. Todos esos textos los grabé y los desgrabé. Los míos y los de ellos, o sea que son como un archivo digital. [...] Los míos los copié del cuaderno pero, como ellos se llevaban los cuadernos para la casa, me los dejaban grabados. Entonces tengo todo ese archivo y al final de la estructura lo que hacíamos era leer todo lo que habíamos escrito. Entonces, ese archivo de texto también es algo que yo, cada tanto, releo, para saber cómo era, que estábamos pensando y de esos textos entraron algunos en el guión. Incluso entraron unos a modo de ejemplo: “Acá se podría decir esto o aquello” (algo del estilo de esto que fue escrito en otro momento).⁴³

En el proceso de *TAL* los trechos inspirados en esos “ejemplos de estilo” a los que se refiere el guión fueron trabajados a partir de ejercicios de improvisación en donde la quietud y la respiración se volvían protagonistas, activando sensaciones que eran descritas por las intérpretes mientras realizaban la práctica. En *TAL* el texto creado a partir de este procedimiento (posteriormente editado por Silveira) era susurrado por las intérpretes en el escenario (en los vértices del cuadrado) y leído por espectadores-colaboradores ubicados en distintas butacas de la platea.

A la hora de la puesta en escena, lo que hice fue entonces aplicar esa metodología ligada al ejemplo, para dar con textos de similar factura. Fueron invitadas las 4 intérpretes a trabajar conmigo en la generación de esa escritura ejemplificada pero no definida en el guión, lo cual dio como resultado un texto larguísimo que fue la edición hecha por mí de todos los frutos textuales de un ejercicio repetido algunas veces y con la participación de las 5. Este nuevo texto, emergente de los ensayos, debería formar parte de un guión actualizado, ya que fue memorizado y ejecutado por todas las intérpretes, generando una escena no prefigurada como tal en el guión inicial, un entrelazamiento de voces susurrantes de más de 10 minutos de duración, con la luz muy tenue, casi desapareciendo, y los cuerpos suspendidos en el borde del espacio.⁴⁴

Metodologías/Convivencia/Éticas/Roles

Los ensayos de *TAL* tenían una dinámica precisa. Al llegar, el elenco regularmente entraba en sintonía

practicando una meditación simple y preparando el cuerpo para el ensayo con movimientos lentos e introspectivos. Estos ejercicios previos al trabajo con el guión se establecieron espontáneamente como una especie de ritual para entrar en calor. Cuando le pregunté a las intérpretes si sentían necesidad de proponer otros calentamientos la respuesta de Carolina Guerra fue:

Para mí está perfecto lo que hacemos para entrar en calor, porque hacemos esta cosa de las meditaciones que me parece que va con el espíritu de la obra. Después esta cosa como más contemplativa, tranquila. Entonces me parece súper apropiado y si siento que si yo necesitara hacer un yoga antes de empezar y le dijera “che vamos a hacer un yoga”, supongo que estaría todo bien. Me animo a tirarlo digamos porque creo que estaría todo bien. Y lo que ella propone para entrar en calor me parece súper apropiado en este proceso está proponiendo. Aparte, como no es la primera vez que trabajo con ella, me doy cuenta que ella sí piensa en la entrada en calor en relación a lo que viene después porque en la otra obra proponía otras cosas.. Entonces como que es bastante coherente, digamos.⁴⁵

La respuesta de Natalia Burgueño también enfatiza la coherencia del calentamiento de Silveira y el grado de planificación que tienen sus propuestas en lo que respecta a los ensayos:

Acá es como que no hay espacio [para proponer otros ejercicios] pero tampoco hay necesidad porque como está todo bastante planificado y ya ordenado y yo confío en ese método, en algún punto. O creo que, si ella propone ese método, es porque lo que quiere alcanzar es alcanzable a través de ese camino entonces, en principio, no siento la necesidad ni tampoco me lo cuestiono.⁴⁶

Cuando asistí a los primeros ensayo en mi condición de investigadora corría la tercera semana de encuentros y, además de presenciar estos ejercicios de calentamiento, noté que la estructura de la puesta en escena ya estaba totalmente definida. Esta urgencia por visualizar la puesta en su totalidad no sólo obedecía a la necesidad de trabajar a contra reloj y a la ventaja de tener el guión como punto de partida, sino también al anhelo asumido por la directora de “ver el todo para ir a la parte” que caracteriza su modo de trabajar.

43. SILVEIRA, Carolina. Entrevista. 24/07/2014

44. SILVEIRA, Carolina. Entrevista. 24/07/2014

45. GUERRA, Carolina. Entrevista. 25/07/2014

46. BURGUEÑO, Natalia. Entrevista. 24/07/2014

Yo soy ansiosa y necesito ver el todo para ir a la parte, confirmar cuestiones del todo para después ir a la parte. [...] A veces llego y quiero hacer una cosa X, pero dudo porque después me voy pasar siete días con estos tres minutos de obra haciendo así y, cuando voy al todo, me voy a dar cuenta que no sirve [...] Yo soy muy rápida para armar, para conectar y estructurar. Es muy raro que yo esté a un mes del estreno de una obra y no sepa cómo es toda la obra. Ahora está escrito el guión pero en otros casos, aunque no esté escrito, hay escenas o cosas que yo casi que sé perfectamente cómo son antes del primer día de ensayo.”⁴⁸

Esta “eficacia” no debe entenderse únicamente como una característica personal sino una apuesta en que cualquier estructura, como relata Silveira, “tiene una maduración” que sólo se alcanza con el tiempo. Cuando las cosas cambian hasta último momento existe el riesgo de dejar al intérprete demasiado vulnerable.

Cuando he participado de proyectos en los que la persona que está al frente no confía en su intuición, estamos todos los días hasta el día del estreno haciendo una obra diferente, y a mí me parece que cualquier obra es mejor si tuvo un mes de ensayo de la misma obra que todas las obras diferentes que se te puedan ocurrir en el último mes de ensayo. Porque lo que esta bueno es que tiene una maduración, que tiene un trabajo conjunto hacia algo. Todo lo que se te ocurrió a último momento (no digo que no sea posible) me parece muy difícil de sostener. ¡Los intérpretes tendrían que ser unos genios para poder sostener con solvencia una serie de cosas que se le fueron marcando en los últimos 10 días antes del estreno! Yo prefiero asumir que la obra es ésta un mes antes y hacerla crecer como para adentro que estar cambiando. La desconfianza en uno mismo o en las situaciones de uno son el peor enemigo. Porque no es que uno lo hace porque dice “esto esta buenísimo”. La confianza para mí no es eso, no es pensar que está buenísimo, es aceptar que es eso y que puede estar buenísimo. Yo comulgo más con esa forma de trabajar que con los directores que trabajan así. Me hace más sentido a mí como intérprete, porque no estoy probando mi maleabilidad, mi capacidad de cambiar todos los días, mi capacidad de hacer otra cosa ¡estoy probando mi capacidad de profundizar en lo mismo!⁴⁹

En este planteo citado podemos observar la importancia que tiene para Silveira que se establezca una cooperación entre los participantes

movida fundamentalmente por una ética y un ambiente de trabajo en donde ciertas requisitos básicos estén contemplados.

Yo soy una directora que te llega 15 minutos antes, te prende el aire acondicionado, y te espera para ensayar. [...] Tengo esa idea de que es muy importante lo que hace cada uno en el rol que esté, para que el colectivo funcione. Para mí eso es metodología y estrategias de trabajo. [...] Ese tipo de cosas son algo que uno, desde la dirección, puede forjar. No siempre te sale, pero yo intento cuando estoy en ese rol de generar como una especie de patrones de conducta, de comportamiento social del grupo. Que la persona que llega tarde sepa que está en falta, que no se naturalice esa especie de libertad que, en realidad, para mí es una chotada.⁵⁰

Pensando en la postura y en los roles de cada participante en los procesos creativos, Silveira señala las diferencias implicadas en los distintos modos de armar elencos en el ámbito de la danza montevideana.

A veces cuando vos llamás a la gente es más difícil que cuando la gente viene o que va a audiciones. Al principio me parecía ridículo hacer una audición, pero una vez me tocó hacer una, nunca hice por motus propio. Una vez me tocó hacer una porque nos dieron un fondo de ADDU que te obligaba a trabajar con otro colega y a hacer audiciones. Y bueno, como había que hacerla, la hice, y después me gustó porque, claro, la gente que va pasa por todo ese proceso de que lo estén mirando. Yo no soporto que me estén juzgando, ¡lo que sale de mí cuando sé que me están juzgando es lo peor de mí y no lo mejor!. Entonces en la audición esa vi que la gente que venía porque tenía muchas ganas de hacer eso (porque si no ni se exponía) y además pasaron bien porque hicimos una audición-taller para que todo el mundo pasara bien, y ahí terminás trabajando con alguien que no te imaginabas, que no estaba en tu mapa. Y eso me pareció que se empezó a dar acá hace poco y, de alguna manera, empezaron a haber algunas audiciones entre nosotros mismos. Pienso que tienen que ver con el reconocimiento de que hay una nueva camada, por decirlo así, de bailarines más jóvenes que uno quiere conocer, con el reconocimiento de que la comunidad se ha expandido y de que puede haber gente “oculta”. Antes, hace diez años, era casi ridículo en el sentido de “¿quién va a venir que no sepas quién es o que hace?”⁵¹

47. SILVEIRA, Carolina. Entrevista. 24/07/2014

48. SILVEIRA, Carolina. Entrevista. 24/07/2014

49. SILVEIRA, Carolina. Entrevista. 24/07/2014

50. SILVEIRA, Carolina. Entrevista. 24/07/2014

51. SILVEIRA, Carolina. Entrevista. 24/07/2014



Foto: Paola Nande

52. FOUCAULT, Michel. *¿Qué es un autor?* Buenos Aires, El cuenco de plata, 2010

53. SILVEIRA, Carolina. Audio grabado durante el evento *Pistas de creación: modos de hacer danzas*. 24/11/2014

Improvisación/autoría/colaboración

La creación a partir de un guión coreográfico es un fenómeno atípico en el campo de la danza contemporánea. Generalmente el coreógrafo le va dando forma a sus obras a partir del material que surge en sucesivas sesiones de improvisación orientadas por determinadas consignas planteadas por el director, el elenco y/o los colaboradores que participan del proceso. El grado de participación y de intervención de los intérpretes en la creación marca hace la diferencia a la hora de identificar y sopesar los niveles de autoría de cada participante en una obra. Ahora bien, como observa Michel Foucault en su famoso y aún vigente ensayo *¿Qué es un autor?*, los conceptos de autoría y obra son más complejos de lo que aparentan.

¿Qué es una obra? ¿qué es, pues, esa curiosa unidad que se designa con el nombre de obra? ¿de qué elementos está compuesta? una obra, ¿no es aquello que escribió aquél que es un autor? Se ven surgir las dificultades. Si un individuo no fuera un autor, ¿podría decirse que lo que escribió, o dijo, lo que dejó en sus papeles, lo que se pudo restituir de sus palabras, podría ser llamado una "obra"? [...] Mas supongamos que tuviéramos que ver con un autor: ¿todo lo que escribió o dijo, todo lo que dejó tras él forma parte de su obra? Problema a la vez teórico y técnico. Cuando se emprende la publicación de las obras de Nietzsche, por ejemplo, ¿en dónde hay que detenerse? Hay que publicar todo, ciertamente, pero ¿qué quiere decir este "todo"? ¿Todo lo que el propio Nietzsche publicó?, de acuerdo. ¿Los borradores de sus obras? Ciertamente. ¿Los proyectos de aforismos? sí. ¿También los tachones, las notas al pie de los cuadernos? sí. Pero cuando en el interior de un cuaderno lleno de aforismos se encuentra una referencia, la indicación de una cita o de una dirección, una cuenta de la lavandería: ¿obra o no obra? ¿Y por qué no? Y esto indefinidamente. Entre las millones de huellas que alguien deja después de su muerte, ¿cómo puede definirse una obra? La teoría de la obra no existe, y los que ingenuamente emprenden la edición de las obras no cuentan con dicha teoría y su trabajo empírico se paraliza muy pronto. [...] La palabra "obra", y la unidad que designa son probablemente tan problemáticas, como la individualidad del autor.⁵²

En el caso del proceso de *TAL*, la cuestión de la autoría como instancia problemática fue mencionada en el marco del evento *Pistas de creación: modos de hacer danzas*, cuando Silveira le explicaba a los presentes la incorporación de una nueva camada de discurso que no estaba prevista en el guión cuyo contenido, creado colectivamente a partir de las prácticas propuestas durante los ensayos, fue incorporado a la puesta en escena en forma de susurro. Aquí lo que se cuestiona no es la individualidad del autor sino la ruptura de la autoría individual del guión cuando se le agrega este texto.

El guión estaba dividido en A y B (A era la presencia corporal y B era la presencia sonora). [...] Todo eso estaba escrito, pero habían algunas cosas que estaban escritas como "ejemplos", que decían "acá A podría decir tal cosa..." con textos que yo saqué de otras prácticas. Y luego lo que hicimos en el proceso fue reproducir esas prácticas, esos métodos de trabajo para generar texto y generar otros que nos salían a nosotras del "estilo" de los que estaban publicados en el guión. Y ahí, por ejemplo, todo el texto de los susurros es un texto que hicimos entre todas y que es, como que dentro del guión, lo más fuera del guión.⁵³

Frente a esta nueva incorporación se planteó, a modo de cuestionamiento, si no sería necesario reescribir un nuevo guión que ya no sería de autoría exclusiva de Silveira. ¿Este nuevo material afectaría, de hecho, su autoría? ¿Sería necesario escribir, luego de cada montaje de un texto dramático, un nuevo guión con pasajes añadidos y/o con didascálicas específicas de cada puesta en escena? ¿Serían éstas modificaciones inherentes a cada puesta un aspecto que altera la naturaleza de una escritura previa en sí o estarían éstas reinterpretaciones contempladas por el acto mismo de transportar una materialidad a otra? Éstas y otras preguntas complejas lejos de presentarse como una problemática pendiente de resolución, parecen constituir la riqueza y el desafío de este dispositivo poco frecuentado en el campo de la danza.

No obstante, más allá del trabajo específico con el guión, la pregunta sobre la autoría en el campo de la creación en danza suele ser bastante engorroso porque depende de la claridad de

los acuerdos grupales establecidos. Término evitado por muchos artistas que apuestan en la creación de propuestas colectivos, o enfatizado en contextos en los cuales la distribución de tareas demanda una definición de los campos de acción los que cada uno de los participantes puede aportar en un determinado proceso, la autoría muchas veces se confunde con la autoridad, generando malos entendidos. Quizás lo que defina la autoría, más allá de la propiedad intelectual de una propuesta original, sea la manera con la que se decide trabajar y a partir de cuáles parámetros se plantea la idea original. La *trilogía blanquinegra* de Silveira forma parte de una serie en donde se puede identificar un interés muy particular por la escritura independientemente de los elencos o los grupos de trabajo que constituyen cada trabajo. Al hablar sobre las formas diversas en las que se trabaja en Montevideo, Silveira sugiere que a partir de la segunda obra de la trilogía ella entendió que quizás existan algunas obras que son “de autor” y otras no tanto por la forma en la que se van articulando los materiales en cada proceso.

Quién dónde qué ahora [...] es una obra bastante de autor. Yo distingo estas dos cosas porque para mí es bien distinto cuando vos te enfrentás a un grupo con una idea o con una inspiración y todo el material sale de la improvisación grupal y el intercambio y lo que sostenés son consignas y vas estructurando. Compañía fue hecha así. Yo tenía unas consignas para trabajar que dieron en escenas, pero el material fue todo surgido del intercambio, de improvisar muchas veces sobre la misma consigna, ajustando, ajustando, para después guionar sobre lo que iba pasando y terminar con un guión para esa escena después de diez improvisaciones. Es un proceso que yo creo que para los intérpretes debe ser lo más rico porque uno se siente más cocreador de la obra que en otros casos. Son diferentes maneras de ponerse al servicio de la obra, digamos.

Mientras que para algunos intérpretes ponerse al servicio de una “obra de autor” es un modo de participación subestimado - porque habitualmente el bailarín contemporáneo está acostumbrado a ocupar un lugar irremplazable en su condición de improvisador y creador de una dramaturgia colectiva -, otros ven con cierta nostalgia la disminución de los contextos de producción en

los que sus aptitudes técnicas son trabajadas para producir un discurso ajeno. Éste es el “mensaje” sarcástico elaborado por las artistas brasileñas Aline Bonamin y Clarice Lima en la obra coreográfica *Intérpretes en crisis*, cuya propuesta sugiere, entre otras cosas, que la figura del “intérprete que quiere ser intérprete”⁵⁴ sería una especie en extinción. Claro que se trata de un modo irónico de plantear la situación, pero ciertamente se debe a que, cada vez más, todo aquel que quiera bailar tiene que arreglárselas para presentar un proyecto propio o promover un contexto en el que pueda desarrollar su oficio.

Sobre la alternancia entre las funciones de intérprete, creadora y directora exigida por la realidad del mercado, Natalia Burgueño hace la siguiente reflexión:

En un momento sentí necesidad de crear, de presentar proyectos para bailar. Muchas veces, si bien fui intérprete también, era o creadora o el proyecto era nuestro e invitábamos a directores a que dirigieran. Esto no quiere decir que la iniciativa fuera de afuera. En general somos bastante independientes entonces, muchas veces, la iniciativa venía más de mi parte. Pero sí, en mis épocas jóvenes, trabajé bastante como intérprete. [...] Lo que me encanta de ser intérprete es entender lo que el otro quiere entonces una cosa muy simple como caminar es todo un trabajo: ver de dónde caminás, cuál es la estética y el estado que el otro está buscando con eso. Entonces ahí siempre hay un margen.⁵⁵

Economía/modos de Producción

El contexto de la danza en Uruguay ha cambiado mucho en los años. Esto se debe a algunas iniciativas importantes promovidas por el MEC a través del Instituto Nacional de Artes Escénicas y los Fondos Concursables para la Cultura y a otros empujes del ámbito privado o mixto (como el FIDCU o las residencias PAR) a partir de los cuales se ha empezado a notar un cambio significativo en términos políticos culturales para el sector. A pesar de este contexto favorable, aun no hay e bailarines y coreógrafos ni en la capital ni en el interior del país que se dediquen únicamente a la creación. Esto se debe, entre

54. SILVEIRA, Carolina. Entrevista. 24/07/2014

55. BURGUENO, Natalia. Entrevista. 24/07/2014

otros factores, a que los subsidios generalmente son distribuidos entre el mayor número posible de interesados, haciendo que los dividendos individuales sean muy bajos. La alternativa para el artista es realizar actividades paralelas tales como la docencia en contextos públicos o privados, involucrarse en proyectos (propios o no) aspirando a un apoyo institucional o simplemente contar con otras fuentes de ingreso para poder sustentarse. Sobre esta situación Burgueño hace la siguiente reflexión:

Si analizo [el panorama de la danza en Uruguay, creo que], obviamente está mejor porque estamos hablando de esto y antes no hablábamos ni siquiera. A su vez, hay muy poco dinero para lo que se pide. Hubo mucho entusiasmo porque empezó a haber fondos y cosas que no había y la gente estaba acostumbrada a trabajar sin nada. Hay demasiada producción que, en realidad, no es sustentable. [...] Eso también tiene que ver con que, en general, en Uruguay, [...] hay como una especie de democracia: hacemos todo con 3 pesos y mientras más gente esté trabajando mejor! Entonces no te dan dinero para la otra etapa que sería más para hacer un montaje e invitar a la gente y menos si ya tenés garantizada una sala y vas a ganar un caché. Entonces, en ese sentido, hay una separación entre investigar y hacer un montaje. Y cada parte el proyecto en realidad se potencia. Acá hay como una cosa como de que si ganás en una etapa, con eso tirás para todas. Y eso hace que todo el mundo gane muy poco o nada.

También es interesante evaluar cómo se maneja esta dificultad económica en términos micro políticos en un grupo o compañía de danza. Al ser cuestionada sobre los modos de producción y los subsidios económicos de los dispone, Silveira explica detalles acerca de la división del dinero recibido en TAL y en otras experiencias anteriores que demuestran que la situación es aun más compleja cuando se trabaja únicamente con los lucros parciales de la boletería de un teatro.

Hasta Compañía hacía una diferenciación: yo cobraba de repente un punto y medio o, si podía, dos (con respecto a los bailarines) y, a su vez, los diseñadores y la asistente también cobraban un poco menos que los bailarines (un punto para asistentes/diseñadores, dos puntos para bailarines y tres puntos para mí

o algo así). En realidad yo creo que es valida esa diferenciación, yo pienso que realmente no es lo mismo el trabajo de uno que el trabajo de otros. En distintos procesos esa diferenciación puede llegar a ser mayor o menor también, pero cuando vos concebís la obra, preparás los ensayos, escribiste la obra, coordinas a todo el equipo... [...] Lo que pasa es que nosotros a nivel de bordero manejamos unas cifras tan ridículas que, cuando llega el momento y tenés diez mil pesos en la mano para repartir, hacer diferenciaciones te parece choto y al final cobramos un punto todos y listo ¡porque te va a dar para la muzarella que te vas a comer al salir! Entonces cuando estas tan por debajo de lo que todos tendrían que cobrar también parece raro diferenciar.⁵⁶

A partir del comentario de Silveira es posible deducir que una puesta en escena de una obra de danza sólo puede considerarse sustentable si la presentación se repite más de una vez, realizando al menos una temporada que compense las expensas con vestuario y escenografía (que, en muchos casos, comprometen prácticamente el valor total de los réditos) y las horas dedicadas al montaje.

Si evaluamos éstas “condiciones de trabajo”– cuyos aspectos deben tener en cuenta, como argumenta la teórica Ana Vujanovic al explicar su proyecto de análisis de la danza contemporánea serbia, “las circunstancias organizativas, técnicas, financieras, educativas e infraestructurales del trabajo en el campo de danza y la performance a nivel de política cultural estatal/municipal”,⁵⁷ quizás la mayor dificultad para los artistas uruguayos sea la falta de teatros o espacios dispuestos a abrigar temporadas de danza.

El estudio de éstas circunstancias laborales, sumado al análisis periódico del “marco conceptual” que los artistas vienen elaborando en sus prácticas y al examen del estado de la “recepción de la obra por parte del público”⁵⁸ -constituida, según Vujanovic, por “las opiniones y reflexiones críticas en los medios, los enfoques teóricos y la opinión general del público”⁵⁹ -son algunos de los principales desafíos revelados en el marco de “Cuestiones de Danza” para la construcción colectiva de una “historia de la danza local”⁶⁰

56. SILVEIRA, Carolina. Entrevista. 24/07/2014

57. VUJANOVIC, Ana. *El “salto del tigre”: un método para reexplicar la historia de las escenas locales* en: NAVERAN, Isabel. *Hacer historia: reflexiones desde la practica de danza*. España: Colección Cdl.#3, 2010. Pág. 137

58. Ibidem. Pág. 137

59. Ibidem. Pág. 137

60. Ibidem. Pág. 137



Foto: Paola Nande

61. ARISTÓTELES, s/r. Apud AGAMBEM, Giorgio. *La amistad*. Córdoba: Adriana Hidalgo Editora, 2005. Págs. 7-8

¿Conclusiones?

Hace unos días tomé conciencia de que la proximidad que mantengo con Carolina Silveira puede presentirse en mi escritura y que esto puede resultar complejo cuando se intenta elaborar un “discurso objetivo”. Más allá de mi convicción de que no es posible hablar desde el lugar de la objetividad porque, como en toda práctica, la escritura es siempre atravesada por experiencias que hacen que cada texto sea singular y parcial, me interesó particularmente pensar en la amistad como motor de una mirada o de un recorte. Pensando acerca de esto me acordé de un texto de Giorgio Agamben, en donde cita el siguiente pasaje de Aristoteles sobre la amistad: “El que ve, siente (aisthánetai) el ver; el que escucha, siente el escuchar, el que camina, siente el caminar, y así [...] nos sentimos sentir, y si pensamos, nos sentimos pensar, y esto es lo mismo que sentirse existir: existir significa en

efecto sentir y pensar. [...] Con-sintiendo,[los hombres] prueban la dulzura por el bien en sí, y lo que el hombre bueno prueba con respecto a sí, también lo prueba con respecto al amigo: el amigo es, en efecto, un otro sí mismo. La existencia es deseable porque se siente que ella es una cosa buena y esta sensación es en sí misma dulce. Pero entonces también para el amigo se deberá consentir que él existe, y esto adviene en el convivir y en el tener en común (*koinomeîn*) acciones y pensamientos. En este sentido se dice que los hombres conviven (*syzêîn*), y no como el ganado, que comparte la pastura. [...] La amistad es, en efecto, una comunidad.”⁶¹ Es con esta noción de con-sentir la existencia que me interesa compartir mis observaciones sobre el proceso de *TAL*, intentando transmitir algo de esta sensibilidad compartida tan importante para pensarnos como una comunidad. ■

Bibliografía y fuentes

AGAMBEM, Giorgio. *La amistad*. Córdoba: Adriana Hidalgo Editora, 2005

BECKETT, Samuel. *Quad*. En: *Huxley, Michael & Witts, Noel. The twentieth-Century Performance Reader*. Routledge: 1996

BURGUEÑO, Natalia. Entrevista. 24/07/2014

CASPÃO, Paula. *Stroboscopic Stutter: on the not-yet-captured ontological condition of limit-attractions*. En: *TDR: The Drama Review Volume 51, Number 2 (T 194)*, Summer 2007

Cuestiones de danza-INAE. Video2014 Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=c81mgv6uAIA>. (Último acceso: junio de 2015).

Danza reportaje. Web <http://danzareportaje.blogspot.com.br/> (Último acceso: junio de 2015).

FOUCAULT, Michel. *¿Qué es un autor?* Buenos Aires, El cuenco de plata, 2010

GUERRA, Carolina. Entrevista. 25/07/2014

LEPECKI, André. *Inscribing Dance*. En *Of the Presence of the Body: Essays on Dance and Performance Theory*. Middletown: Wesleyan Univ. Press, 2004

LOUPPE, Laurence. *Imperfections of paper*. En: LOUPPE, Laurence et alii. *Traces of dance*. Paris: Editions Dis Voir, 1996

REYES, Carlos. *Carolina Silveira presenta Quién, dónde, qué, ahora* publicado en El País s/d. Disponible en: <http://www.elpais.com.uy/divertite/teatro/carolina-silveira-presenta-que-ahora.html> (Último acceso: abril de 2015)

SILVEIRA, Carolina. *Carne y Tinta* (Bitácora/INAE) Disponible en: <http://www.inae.gub.uy/innovaportal/v/66546/41/mecweb/bitacoras-2014> (Último acceso: junio de 2015)

SILVEIRA, Carolina. Entrevista. 24/07/2014

SILVEIRA, Carolina. *TAL* (guión). Disponible en: <http://www.iberescena.org/imagen2/file/1356097608-TAL.pdf> (Último acceso: mayo de 2015)

SPANGBERG, Marten. Disponible en: <http://www.movementresearch.org/criticalcorrespondence/blog/?p=8100> (Último acceso: junio de 2015)

TAPIA, Carlos. *¿Qué tal?: entrevista a Carolina Silveira*. Publicado en 13 de Agosto de 2014 Disponible en: <http://www.teatral.com.uy/v2/index.php/joomla/category-blog/291-que-tal-entrevista-a-carolina-silveira> (Último acceso: junio de 2015)

VUJANOVIC, Ana. *El 'salto del tigre': un método para reexplicar la historia de las escenas locales*. En: NAVERAN, Isabel. *Hacer historia: Reflexiones desde la práctica de danza*. España: Colección CdL#3, 2010

Ruth, Francisco y los hombres sin paz

Paula Giuria



1. <http://loshombressinpaz.tumblr.com/>
2. Do it: http://www.eac.gub.uy/eac_files/eac_pdf/temp2_2/eac_temp2_2_doit.pdf
3. Entrevista realizada por Paula Giuria a Francisco Tomsich y Ruth Ferrari - 28 de julio de 2014

Introducción

Los hombres sin paz (en adelante LHSP) es un proyecto de investigación y creación de una pieza de danza contemporánea que se llevó a cabo en Montevideo, entre abril y agosto de 2014.

Estrenada el 31 de agosto en Juan Lacaze, se realizaron luego dos funciones, una en el Bastión del Carmen, en Colonia del Sacramento y otra versión en vía pública, el 23 de setiembre de 2014, en la calle Salterain, frente al estudio de formación y creación Casarrodante.

Dirigido por Ruth Ferrari y Francisco Tomsich, el proyecto *Los hombres sin paz* contó con la participación de siete hombres como performers: Lito Eguren, Víctor García, Adrián Muguruza, Juan Nicolás Núñez, Tiago Rama, Emiliano Sagario y Antonio Soubiron.

Mi aproximación al proceso de creación de esta obra fue realizada a través de entrevistas a los directores, visita a ensayo, concurrencia a una muestra en espacio público en Montevideo y a la segunda función de la obra en el Bastión del Carmen, en Colonia del Sacramento. A partir de estas aproximaciones y la lectura del blog surge este texto que recoge reflexiones acerca de este proceso de trabajo e intenta indagar y aportar elementos en torno a la producción en danza contemporánea hoy en Montevideo.

Un proyecto con historia

Escriben en el blog:

Los hombres sin paz es una investigación en movimiento y representación de la bailarina y coreógrafa Ruth Ferrari (Montevideo, 1975) y el artista visual y autor Francisco Tomsich (Nueva Helvecia, 1981) que comienza en 2012 con conversaciones entre ambos creadores en torno a la traducción de comportamientos masculinos a lenguaje escénico basada en configuraciones de movimientos y composiciones de grupo. Estas ideas se concretan en una primera investigación dirigida a la producción de una pieza de danza en 2013, cuando el proyecto *Los Hombres sin Paz* fue seleccionado por el Programa Fondo Concursable

para la Cultura del Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay para integrar la nómina de proyectos subvencionados de 2014.(blog LHSP)¹

Ruth es bailarina, coreógrafa y arquitecta. Francisco es artista visual y trabaja en colaboración con gente en diferentes áreas y disciplinas desde hace varios años. Ambos se conocieron en un proyecto colectivo, coordinado fundamentalmente por el pintor Martín Verges y por el propio Tomsich, denominado *Traspuesto de un Estudio para un Retrato Común #2 Conchillas, 2009*.

Refiriéndose a esta experiencia, Ruth nos cuenta durante la entrevista: “Ahí compartimos algunas instancias de improvisación y de trabajo juntos que estuvieron buenísimas como experiencia y conversamos mucho sobre distintas cosas.”

Luego de haber trabajado juntos al conocerse en *Traspuesto*, en 2011 vuelven a juntarse en el proyecto *Do it*, llevado a cabo en el Espacio de Arte Contemporáneo EAC, en Montevideo.

*Do it*² es un proyecto que surge en 1993 ideado por Hans-Urlich Obrist, Christian Boltansky y Bertrand Lavier y que consiste en una publicación en la que artistas escriben instrucciones para realizar obras. La versión uruguaya (llevada a cabo en el EAC, temporada 2.2) contó con Tomsich entre los 15 artistas invitados a llevar a cabo instrucciones, quien invitó a Ruth a trabajar con él, al ser su instrucción basada en el movimiento.

Sobre *Do it*, Francisco nos dice:

[...] Está bueno hablar de eso, porque es desde donde me acerco un poco al lenguaje, es desde la historia del arte, especialmente del arte del siglo XX, la historia de la performance. Yo no soy performer, no hago performance, pero trabajo y pienso y enseño sobre eso, sobre historia de la performance. En 2011 se hizo en Uruguay una edición de *Do it*, a mí me convocaron y era una obra que estaba basada en movimiento, invité a Ruth complejizando un poco la instrucción y llevándola para el lado de la danza.³

Posteriormente, Francisco asiste a una presentación de la obra *Taliesin* dirigida por Ruth Ferrari (estrenada en 2011 en la azotea del taller de creación Casarrodante, sede antigua) y decide que quiere hacer un trabajo coreográfico con ella.

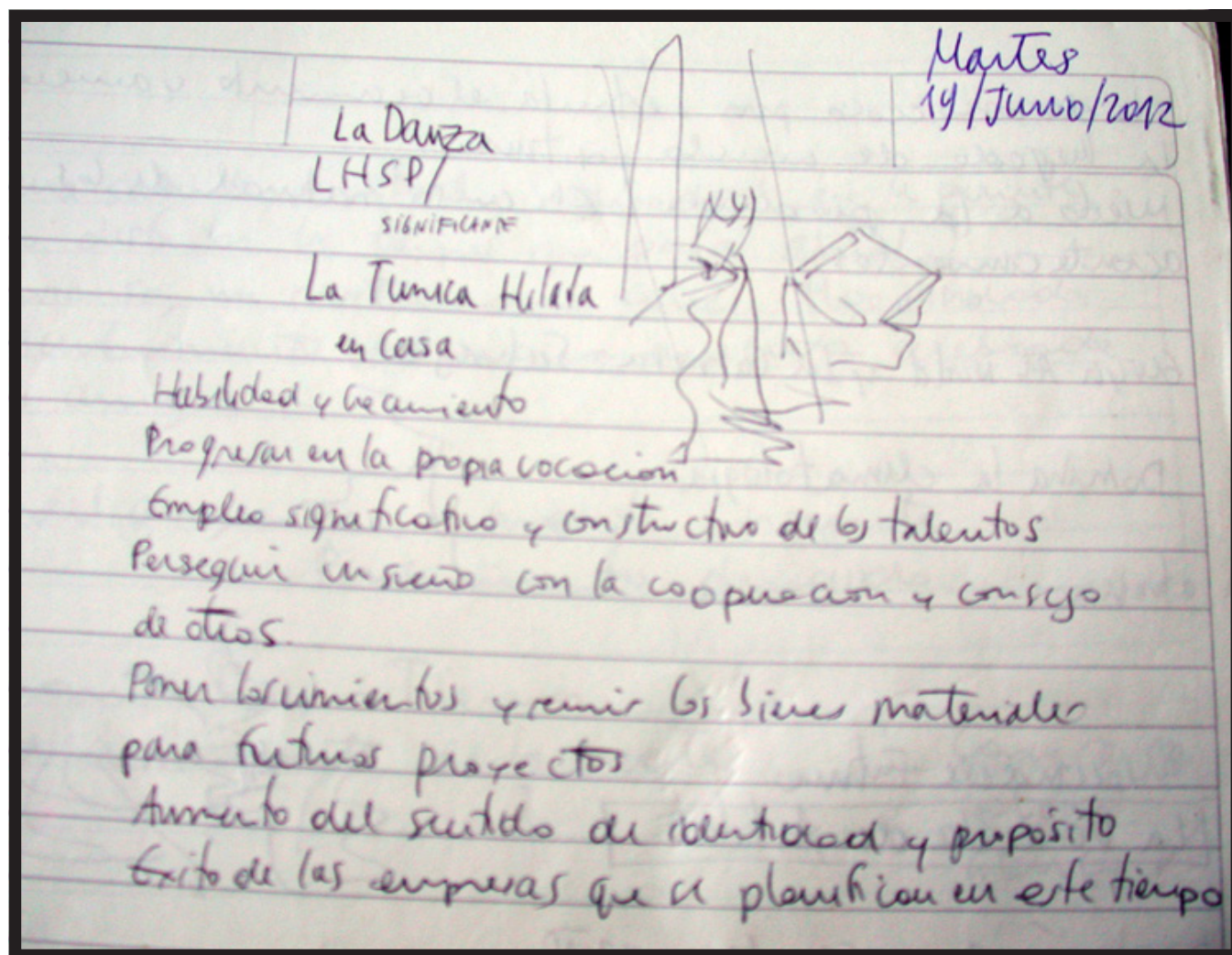


Imagen extraída del blog

4. Entrevista realizada por Paula Giuria a Francisco Tomsich y Ruth Ferrari - 28 de julio de 2014
5. <http://loshombressinpaz.tumblr.com/>
6. Garay Luis, Catálogo *Outras danças* - noviembre 2013
7. Entrevista realizada por Paula Giuria a Francisco Tomsich y Ruth Ferrari - 28 de julio de 2014

Durante este tiempo (entre 2011 y 2013) Francisco dio talleres sobre performance en Casarrodante y se juntaban a conversar. Se juntaron a hablar durante dos años y medio.

Aún antes de lo descrito anteriormente, y previo a conocerse, ambos artistas refieren antecedentes de *Los hombres sin paz*: “El título de la obra es un elemento estructural” dice Francisco y nos cuenta su historia: proviene de un texto, un libro de poesía que él escribió a cuatro manos con un amigo hace seis años. Este libro fue publicado y una idea era hacer a partir de ese texto una obra teatral llamada *Los hombres sin paz*. “Eran fragmentos sueltos que no llevaban a nada”, dice Francisco y agrega: “Cuando vi *Taliesin* (antes mencionada) pensé que “*Los hombres sin paz* era una obra de danza y la tenía que hacer Ruth”.⁴

Más tarde en la entrevista Francisco se referirá a este texto teatral como a una “prehistoria teatral” de la obra.

Por su lado, Ruth también refiere antecedentes, ella cuenta que antes de hacer *Taliesin*, imaginaba siete hombres, que esto no pudo ser, pero la idea de trabajar escénicamente con siete hombres quedó presente. Es así, entonces que los 7 hombres de Ruth y *Los hombres sin paz* de Francisco quedaron esperando el momento de poder realizarse.

En 2013 presentaron un fondo de creación para artistas emergentes de Fondos Concursables/ MEC. El proyecto fue beneficiado por dicho fondo y meses más tarde comienzan a crear la obra *Los hombres sin paz* en 2014.

Pieza escénica como componente de un proyecto de investigación/la coreografía como campo expandido.

El proyecto de Ferrari y Tomsich, *Los hombres sin paz*, cuenta con la obra escénica como uno de sus componentes pero el mismo tiene otros elementos y así lo plantean sus directores. “Proyecto LHSP es más que la obra. Tiene una serie de potencialidades”, dice Francisco. De hecho cuentan con una publicación realizada post estreno de la obra que en principio querían hacerla en papel. Dadas las limitaciones presupuestales, se

hizo en formato digital.⁵ En la misma aparece una documentación exhaustiva del proceso contando con textos, registros fotográficos, videos y dibujos así como entrevistas a los intérpretes, entrevista a público, documentos tales como el formulario de fondos concursables, la convocatoria, los seleccionados, programas de mano, etc.

Me parece interesante pensar sobre el concepto de proyecto como algo que va más allá de la obra. Me gustaría citar una definición del coreógrafo Luis Garay al respecto que dice: “Un proyecto es más que una obra o una danza, es un punto en tránsito: conjunto de coordenadas móviles y complejas, pistas, señales en movimiento.”⁶ La serie de potencialidades de las que habla Francisco, serían estas coordenadas, pistas o señales en movimiento de las que habla Garay siendo la obra LHSP una de estas. Ruth plantea que la obra escénica es una manifestación del proyecto. Podemos decir que la obra entonces tiene también varias manifestaciones: una pieza escénica, textos, conversaciones, fotos, citas, videos.

Cuando durante la entrevista realizada a los directores, se plantea el tema de la autoría, vuelve a salir este tópico en cuanto a diferenciar la obra del proyecto global. Tomsich dice:

Hay que diferenciar este proceso concreto de *Los hombres sin paz* con estos intérpretes haciendo esto, en esta dirección, de la idea y del proceso en general que si bien ahora parecen lo mismo yo creo que no son lo mismo. Esta obra con estos intérpretes es un proceso de creación colectiva.⁷

Las palabras de Tomsich dejan claro, a mi modo de ver y sin centrarme en el tema del autor sino en la relación que existe entre obra y proyecto, que ambas cosas: obra y proyecto, están relacionadas íntimamente, una incluyendo a la otra pero no son lo mismo. Ruth agrega:

El proyecto en sí mismo sí es como más nuestro, el proyecto más grande es nuestro y de eso sale ahora este proceso particular que nos va a llevar a un producto en particular en una obra concreta que es una manifestación de ese proyecto más grande.

Me interesa este punto de “la pieza como parte de un proyecto mayor que la incluye” no sólo para observar que este procedimiento se viene dando

PROGRAMA
<p>LA FOGATA Los fósforos. Estar ahí. El árbol. La piedra (entrada).</p>
<p>EL MAR Los abrazos. El remo. Los hermanos. El dragón. El acantilado. La navegación. El arbusto / Las algas. El niño. Los cachorros.</p>
<p>LA CIUDAD Los animales al sol. El rincón. El encuentro. El Consuelo I. La pared / El Grito. Los ojos cerrados. El minuto de Kiev. El Consuelo II. Los bandos. Cara a cara. El mago.</p>
<p>LA MONTAÑA Y LA NOCHE</p>
<p>EL VIENTO</p>
<p>NINGÚN LUGAR La siesta. Verano. El brindis. Molinos. La zona. La vuelta.</p>
<p>SIETE La serie. Taurus. Estar juntos. La Flor / Saludo.</p>

Imagen extraída del blog

- Rosalind Krauss es quien desarrolla la noción del arte como campo expandido (hablando de la escultura) en los 70's
- INGVARTSEN, Mette *Sobre la importancia de la coreografía expandida* 23.02.10
 - Es importante para continuamente repensar nuestro entendimiento del movimiento y la coreografía en referencia a desarrollos contemporáneos en tecnología, ciencia, teoría, etc.
 - Es importante porque vivimos en un mundo de flujos inmateriales, redes y conexiones que no pueden ser representadas por cuerpos, sino que necesitan ser expresadas de formas igualmente inmateriales.
 - Es importante porque si no seguimos buscando aquello en lo que la coreografía se puede convertir, las convenciones y marcos preexistentes decidirán por nosotros.
 - Es importante intentar entender la relación con otros campos. Pensar la coreografía expandida es abandonar el dominio del cuerpo

y el espacio del teatro como el único marco posible para la coreografía.

- Es importante repensar la noción de lo que es un escenario, debido a las nuevas formas de expresión como por ejemplo YouTube. Incluso cuando YouTube es interesante por si misma, lo que propone en relación a lo preformativo no puede ser ignorado.
- Es importante pensar sobre qué tipos de performatividades ya existen en nuestra sociedad, para ser capaces de entender la función de la expresión teatral y la necesidad del teatro.
- Es importante pensar sobre el lugar en el que una práctica coreográfica puede tener impacto. ¿Que tipo de espacio puede ser transformado por una práctica coreográfica?
- Es importante porque creará nuevas danzas, nuevos tipos de espacios de presentación, nuevos modos de distribución.

- Convocatoria, link: <http://loshombressinpaz.tumblr.com/post/100576817714>

en el campo de la danza, sino para seguir con la pregunta de dónde empieza una obra de danza, dónde termina y qué soportes puede tener.

Cabría introducir el concepto de coreografía como campo expandido planteado por los artistas Xavier Le Roy y Marten Spangberg. Según ellos, la coreografía sería “el arte de organizar objetos y cuerpos en el espacio y en el tiempo”. Esta definición abre el espectro creativo a todos los soportes y medios de expresión, generando un amplio abanico de recursos y posibilidades creativas, con lo que, además, se pone en cuestión la identidad del arte, así como las reglas que buscan regular la manera de relacionarse con las obras, los objetos y la experiencia.

Según este concepto, otros componentes del proyecto como fotos y textos entran en lo que podríamos denominar coreografía. Coreografía como independiente del cuerpo, coreografía en cualquier soporte. Coreografía como campo expandido.⁸

Podemos entender según el concepto de coreografía como campo expandido que todo el proyecto, que incluye pieza escénica, blog, etc. es una obra coreográfica. Claro que para poder referirse a las cosas se le dan diferentes nombres a cada etapa o partes de la misma tales como obra, blog, apuntes, etc.

En este sentido, si miramos el blog, podemos ver que tiene una organización dramática o coreográfica. Son objetos organizados en el espacio y el tiempo. Organización que tiene mucho que ver con la que propone la pieza escénica. El blog tiene siete secciones, la obra tiene siete escenas. Entonces, la organización coreográfica, organiza también el blog.

De alguna manera, la obra podría ser solamente el blog, por ejemplo. Porque se ha entendido de manera coreográfica. Coreografía como no sinónimo de danza.

Vale la pena citar a la coreógrafa sueca Mette Ingvartsen que en su texto *Sobre la importancia de la coreografía expandida* dice (entre otros puntos):

Es importante repensar la noción de lo que es un escenario, debido a las nuevas formas de expresión

como por ejemplo You Tube. Incluso cuando YouTube es interesante por si misma, lo que propone en relación a lo preformativo no puede ser ignorado. Es importante intentar entender la relación con otros campos. Pensar la coreografía expandida es abandonar el dominio del cuerpo y el espacio del teatro como el único marco posible para la coreografía.⁹

Pensando en LHSP desde la perspectiva planteada por Ingvartsen, podemos caracterizar al blog como un escenario más donde transcurre la obra *Los hombres sin paz*.

Observemos la estructura del blog y su relación con lo coreográfico. Como se dijo anteriormente: el blog tiene 7 secciones:

- Intro
- Recursos
- 7 hombres
- Repeticiones
- Apariciones
- Conversaciones
- Archive

La obra tiene 7 escenas que aparecen en el programa de mano (ver imagen).

Las siete secciones del blog están divididas u organizadas en varias sub secciones tal como las escenas de la pieza tienen sus partes.

Por otra parte, si observamos la convocatoria¹⁰ (que analizaremos en detalle en el próximo punto) la misma hace un recorte dramático, en ella aparecen las palabras “clave”: paz/ sin paz, consenso, antagonismo, protagonismo, masculinidad, pose, influencia, también dice: “*Los Hombres Sin Paz* explora la amistad y los bandos, los lazos rotos y la redención del baile y desgrana los miedos y avatares de la búsqueda de la fraternidad.” Quien lee estas palabras va creando en su campo de representación imágenes, se va “dando una idea” de algo a partir de las mismas: siete hombres con paz, sin paz, la amistad, etc. O sea, ya desde la propia convocatoria hay una dramaturgia planteada, hay una obra comenzada para quien recibe la información.

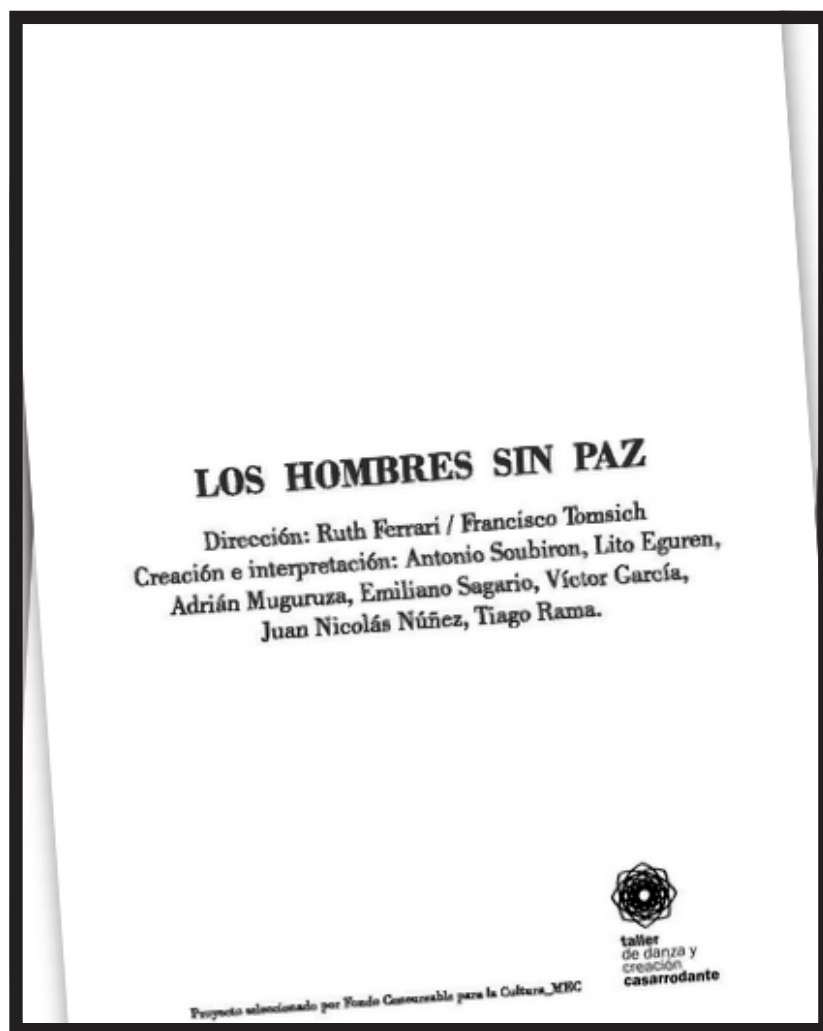


Imagen extraída del blog

Comenzando este proceso: convocatoria/ Conformación del grupo de trabajo

Una vez ganado el fondo comienzan a trabajar en las siguientes etapas (que iremos viendo en detalle):

1. Preparación de la convocatoria.
2. Recepción de las inscripciones.
3. Selección de los intérpretes, armado del grupo.
4. Una semana de taller.
5. Dos meses de ensayo.
6. Estreno en Juan Lacaze, Colonia.
7. Presentaciones en Bastión del Carmen en Colonia y Vía pública en Montevideo.
8. Documento de trabajo: imágenes, texto, videos, realización de blog.

Se realiza una convocatoria¹¹ abierta vía email. En la misma se pedía a los interesados: datos personales, biografía con dones, virtudes, oficios, experiencias de danza, somáticas o de movimiento, que hicieran un relato de una situación con paz y una sin paz y enviar link o imagen de video y por qué lo habían elegido. Nos pareció una buena manera de conocer a las personas (Ruth).

Al preguntarles porqué habían realizado esta convocatoria, Ruth responde:

Para mí estaba bueno convocar en el sentido de que se acercaran personas que realmente quisieran estar, que hicieran el movimiento hacia el proyecto, que leyeran el proyecto, que vieran si les interesaba, si podían, si la plata les venía bien, que se ajustaran a los horarios, que llegaran las personas que se movieran hacia ahí. También me parecía lindo no conocer y sorprenderme.¹²

Me parece importante destacar la búsqueda de intérpretes con deseo de formar parte de la propuesta, que “realmente quisieran estar”, como dice Ruth, y que realizaran una acción en función de ese deseo. Deseo que además de sustentarse en la propuesta artística concretamente, también tenía un sustento en la otra información con la

que contó la convocatoria a la cual Ruth hace referencia anteriormente en cuanto a honorarios, tiempos, etc.

Tras hacer una convocatoria clara, donde se establecen concretamente las reglas en cuanto a horarios, honorarios, períodos de tiempo y se da información sobre el proceso creativo, quienes deciden participar es porque acuerdan o consensúan sobre estos puntos. Es decir, de entrada se establece una relación de consenso, de acuerdo. Esto, como veremos luego, aparece en varias etapas del proceso de trabajo y en relación a diferentes participantes, desde los bailarines hasta el público general.

Luego de realizada la convocatoria vino la etapa de recibir las inscripciones, de darse un tiempo para leer todo lo recibido por separado, hicieron cada uno su lista de seleccionados, se juntaron un día y las compararon, coincidían. Aparece otro consenso.

Cuentan que recibieron “respuestas muy personales, eran 39 y todo ese material ya era parte del proyecto. Me siento muy agradecida de todos los que se presentaron, de haber podido leer las cosas.”¹³

Armamos el grupo, ese fue todo un momento.¹⁴

A continuación copio la convocatoria tal cual fue enviada vía email, extraída del blog:

Los hombres sin paz

Convocatoria

Marzo de 2014

LOS HOMBRES SIN PAZ es una investigación desarrollada por Ruth Ferrari y Francisco Tomsich dirigida a la producción de un acontecimiento que continúa y expande esa investigación en el plano de la creación colectiva en danza, y en el de la recepción por parte del público, que se vuelve objeto de investigación también.

Se trata de una obra escénica para siete bailarines hombres, fuertemente orientada en el plano conceptual a la resolución de un problema de representación (lo sin paz) y a la traducción de comportamientos a lenguaje escénico basados en configuraciones de movimientos y composiciones de grupo.

11. convocatoria link: <http://loshombressinpaz.tumblr.com/post/100576817714>

12. Entrevista realizada por Paula Giuria a Francisco Tomsich y Ruth Ferrari / 28de Julio de 2014, Montevideo.

13. Entrevista realizada por Paula Giuria a Francisco Tomsich y Ruth Ferrari / 28de Julio de 2014, Montevideo.

14. Ibidem

El resultado final de este proyecto es una primera versión de la pieza y una publicación digital en la que se de cuenta de los aspectos principales del proceso de trabajo y se presente una parte significativa del registro del mismo a través de textos, documentos, fotografías, entrevistas y videos. Las palabras clave de la investigación en todos sus niveles son: paz/sin paz, consenso, antagonismo, protagonismo, masculinidad, pose, influencia, amistad.

En lo que refiere al trabajo en el terreno específico de la danza en ensayo se trabajará a partir de técnicas de exploración somáticas y de formas de meditación tanto en movimiento como en quietud, en combinación con dinámicas de alto rendimiento físico del entrenamiento en Danza Contemporánea.

Los Hombres Sin Paz explora la amistad y los bandos, los lazos rotos y la redención del baile y desgrana los miedos y avatares de la búsqueda de la fraternidad. Los Hombres Sin Paz trata de todo lo que falta por hacer en este mundo de sufrimiento; hasta que no nos hayamos salvado todos es como si no se hubiera salvado nadie.

El proceso de trabajo se inicia el 7 de julio. Entre el 7 y el 10 de julio se realizará un taller preparatorio en el horario de 14:30 a 16:30.

Los ensayos se llevarán a cabo entre el 14 de julio y mediados de agosto los días lunes, martes y jueves de 13:30 a 16:30.

Tanto el taller como los ensayos se desarrollarán en Taller Casarrodante (Joaquín de Salterain 1234, Montevideo).

Las presentaciones finales se realizarán entre el 15 y el 30 de agosto en Montevideo, Colonia del Sacramento y Juan L. Lacaze.

Los intérpretes percibirán un cachet artístico de \$U 8008 incluyendo aportes sociales.¹⁵

Transcribí la convocatoria enviada vía email pues me resulta interesante por varios motivos.

Primero que nada vuelvo a señalar la búsqueda del acuerdo. Quien se inscribía ya conocía puntos centrales de las relaciones de trabajo establecidas y de la temática general de la obra, incluso parte de su metodología pues hacía referencia a que se trabajaría con técnicas somáticas, de meditación

en movimiento y quietud, de alto rendimiento físico en danza. También se hablaba en ella de configuraciones de movimiento y composiciones de grupo, representación, masculinidad, etc.

Me es de particular interés establecer conexiones entre la claridad de los planteamientos que se hacen a la hora de convocar a artistas a trabajar y lo que sucede luego en los procesos de trabajo. Acá me refiero básicamente a la ética en cuanto a reglas de comportamiento. En cuanto a acuerdos hechos, aceptados, consensuados. Y cómo esta ética se vincula con la estética generada.

Aparece el elemento de la convocatoria con una claridad que creo oportuno pensar en considerarla para discutir este tema.

Me gustaría citar al teórico argentino José Luis Valenzuela, que en su libro *Las piedras jugosas: aproximación al teatro de Paco Giménez*,¹⁶ analizando el trabajo creativo de Giménez (con un fuerte pie metodológico basado en éticas en cuanto a modos de comportamiento), se refiere a la relación entre ética y estética diciendo: “El plasma ético infiltrando las raíces de lo estético.” Con esta frase Valenzuela resume de manera poética la hipótesis acerca de que las éticas que se establecen en los procesos de creación terminan conformando las estéticas de las obras creadas. Para explicar esto un poco más, observemos que si bien resultaría obvio en cualquier contrato de trabajo establecer cuáles son las condiciones del mismo, en el ámbito de la danza suele suceder que se establecen contratos o se realizan acuerdos donde las condiciones no están explicitadas, donde no se sabe, no se pregunta, se supone, hay dudas, expectativas diversas, etc. De alguna manera este estado de incertidumbre, de duda, termina “infiltrando” lo que luego será puesto en escena. He observado en múltiples ocasiones que se presentan problemas “artísticos” con los intérpretes (u otros participantes) y ante preguntas tales como cuánto ganan, cómo van a figurar en el programa, etc. surge el desconcierto y en estas ocasiones me pregunto si no será éste el problema y en vez de aparecer en forma manifiesta, aparece “infiltrando” o “tiñendo” otros aspectos del proceso de trabajo que tienen consecuencias en el hecho estético.

En el caso de LHSP, vemos desde el comienzo del trabajo, claramente definidos algunos aspectos

15. Convocatoria realizada vía email extraída del blog.

16. VALENZUELA, José Luis, *Las piedras jugosas: aproximación al teatro de Paco Giménez*, Bs As Argentina, 2004

fundamentales tales como, nada más ni nada menos, que las relaciones laborales en cuanto a período y horas de trabajo, honorarios, tema de la obra en forma de palabras clave, etc. Me parece importante y políticamente significativo.

Cuando hablo de éticas del proceso, no es solamente en cuanto a acuerdos concretos en torno a cuestiones prácticas de horarios, tiempos, roles, etc., sino también de qué es lo que se busca dentro del trabajo creativo específicamente: lo con paz, lo sin paz, consenso (aparece de nuevo), antagonismo, protagonismo, masculinidad, pose, influencia, amistad. Una ética en este proceso sería claramente comportarse en la búsqueda de estos conceptos, en la búsqueda de “traducir los comportamientos en material escénico, en la búsqueda de la resolución del problema de representación (lo sin paz)” planteado.

En definitiva las estéticas tienen que ver con las éticas de las relaciones entre quienes trabajan.

En otra línea de análisis, el proyecto, al exponer públicamente las condiciones de trabajo así como los temas que trabajarán, establece cierta transparencia en sus mecanismos (que luego acentúan con su blog) que habla de una manera de trabajar, de hacer, de pensar, de una ideología, de algo parecido al está todo dicho o están todas las cartas puestas sobre la mesa, es claro, es de determinada manera. Busca acordar. Por otra parte, estos aspectos al hacerse públicos o de notoria transparencia ya son parte de la obra. De alguna manera cuando Ruth y Francisco publican esta convocatoria, la obra *Los hombres sin paz*, se hace pública y por lo tanto comienza. Empieza a formar parte de lo perceptible-sensible común. Yendo un poquito más allá, si digo que la convocatoria ya es parte de la obra, entonces, claro que su contenido ya es parte de las éticas del proceso de creación y va a estar presente en el resultado artístico, en la pieza escénica. De hecho cuando Ruth dice refiriéndose a las inscripciones recibidas: “Eran respuestas muy personales, fueron 39 y todo ese material ya era parte del proyecto. Me siento muy agradecida de todos los que se presentaron, de haber podido leer las cosas”;¹⁷ deja claro que ese material forma parte del proyecto, estará presente en la obra escénica o aún más, ya es parte de la obra.

En la misma, además, como fue extensamente planteado en el punto anterior al referirnos a

proyecto y al concepto de coreografía como campo expandido, hay planteada una dramaturgia dada por el vocabulario utilizado y su organización y forma parte de la obra LHSP.

Modos de producción/ Economía

El dinero de los fondos siempre es demasiado poco para lo mínimo¹⁸

Para iniciar este tópico retomo la idea de un continuo donde la obra se prolonga en el blog, donde puede ser revisitada o releída o complejizada. Incluso para cierto público, la obra es el blog pues es a lo que ha accedido. Siendo dos experiencias distintas, la de ver la pieza y la de ver el blog, ambas son válidas como tales. También es diferente ver la pieza y el blog que ver solamente una de las dos cosas. Aquí podríamos pensar en diferentes tipos de públicos, elemento interesante a la hora de intentar investigar acerca de cómo la obra fue recibida.

Es de interés observar que con este concepto de obra (en el campo expandido de la coreografía) no se le exige a la obra escénica el todo. Esto permite que a la pieza escénica se le sumen capas de sentido a través de la utilización de otros soportes, como textos, fotos, registros, etc., que dan cierta licencia a la obra. Licencia que es coherente con el contexto en el cual la obra se desarrolla.

¿A qué me refiero exactamente?

En Uruguay hoy, si bien contamos con más apoyos para la producción en danza, estos son pocos y no alcanzan para llevar adelante proyectos de creación e investigación tal cual se realizan en otros contextos que tomamos como modelo como Europa, por ejemplo. No somos bailarines y coreógrafos de 8 horas diarias, no contamos con presupuestos para estar períodos prolongados de tiempo ensayando a diario muchas horas, entonces, ¿por qué no proponer formas de producción ajustadas a nuestro contexto que generen de este modo sus propias estéticas y valorizarlas positivamente? Generar una estética es generar un pensamiento, imposible de generar en otro marco contextual, ético y estético. De ahí su valor.

17. Entrevista realizada por Paula Giuria a Francisco Tomsich y Ruth Ferrari- 28 de julio de 2014

18. Ibidem

En el caso particular de LHSP, la coherencia con el contexto donde el proyecto se desarrolla, produce una pieza que puede resultar a quien no mira con atención, incompleta, pero si le prestamos atención, leemos el programa, vamos a mirar el blog, etc., se le pueden sumar otras camadas de sentido que la completan. En definitiva podríamos discutir qué es una obra completa o terminada. Existiendo soportes sencillos y económicos hoy que permiten crear subjetividad, podemos plantearnos el uso de éstos de manera inteligente y proponer un cambio de paradigma estético en relación a la pieza escénica como tal. En la convocatoria dice:

El resultado final de este proyecto es una primera versión de la pieza y una publicación digital en la que se de cuenta de los aspectos principales del proceso de trabajo y se presente una parte significativa del registro del mismo a través de textos, documentos, fotografías, entrevistas y videos.¹⁹

Se plantea una primera versión de la pieza, lo cual da cuenta de que no es algo cerrado o definitivo. Y se agrega la publicación digital como otro componente del resultado final. Luego de estos dos componentes realizados podrían surgir otros a partir de las potencialidades del proyecto de las que hablan los autores.

Nos podemos preguntar: ¿qué es una obra terminada o cerrada? O mejor aún: ¿podemos generar estéticas a partir de nuestras éticas, en diálogo con nuestro medio? ¿O seguimos mirando los modos de producción de contextos adinerados, los intentamos replicar y nos sentimos en falta?

Asimismo y en este sentido, resulta de particular interés la manera en que distribuyeron el dinero que ganaron del fondo.

“Una cosa importante: el dinero de los fondos siempre es demasiado poco para lo mínimo. Nosotros estamos cobrando lo mismo que los bailarines y es muy poco para todos: \$8008. Más los viajes y alquiler de sala”,²⁰ dice Francisco.

El sistema que utilizaron para definir el sueldo fue calcular según el salario mínimo nacional cuánto valía la hora y sacar un equivalente según el número de horas que irían a trabajar, de ahí salen los \$8008 y las etapas de trabajo que determinaron.

Es decir que decidieron las etapas de trabajo y sus tiempos relacionándolas con el salario mínimo del trabajador uruguayo: a partir del dinero disponible y presupuestando el monto de un salario mínimo para cada intérprete, definieron la cantidad de horas de ensayo. “Si bien no alcanzaba para un sueldo mínimo por mes, mantuvimos ese criterio conceptual”, nos dice Francisco en entrevista. Retomando, haber definido las etapas y horas de ensayo según este cálculo de salario, resulta en una obra y no en otra. Esta forma de organización del tiempo de trabajo forma parte de la obra, de su ética y genera un resultado estético. Sin importar cuán acabado sea ese resultado a priori, es un resultado íntimamente inserto en su contexto, coherente con nuestra realidad. Dedicarle las horas de ensayo que pueden ser realizadas con el presupuesto con que se cuenta tiene una base real, estético política... una situación con paz.

Si unimos la organización a la que llegaron a través del cálculo económico descrito a lo que veníamos planteando en torno a otros soportes y a la obra como un continuo, vemos que se trata de lo mismo: de cómo producir obra desde las particularidades de nuestro medio, con nuestras posibilidades de producción, es decir, quizá las condiciones reales económicas dan para un tipo de producción donde la obra escénica es una parte y no el todo. Sin pretender que esto sea una verdad ni mucho menos la única, sino una posibilidad.

Quiero aclarar que lo que planteo no significa conformarse con recursos escasos sino que mientras se sigue intentando comprometidamente que las políticas públicas en torno a la cultura mejoren, cosa que no sabemos si va a suceder y que además si suceden son procedimientos muy lentos, trabajemos sin negar la realidad en que estamos insertos y buscando desde esa realidad generar productos artísticos que en su propio acontecimiento y procederes propongan modos de trabajo justos, generando comunidades o grupos de convivencia donde las reglas o éticas sean aquellas que nos parecen adecuadas y no repliquemos las que discursivamente intentamos cuestionar. Que lo político no sea (o no sea solamente) el tema a tratar sino la forma de trabajo establecida.

Por otro lado, en LHSP la obra puede verse como algo deshilvanada pero al ir entendiendo el

19. Convocatoria link: <http://loshombressinpaz.tumblr.com/post/100576817714>

20. Entrevista realizada por Paula Giuria a Francisco Tomsich y Ruth Ferrari, 28 de Julio de 2014



Foto: Henrike von Dewitz

21. Se refiere a Adriana Belbusi (Uru), bailarina y coreógrafa y Cris Leuenberg (Sui), bailarín y coreógrafo.

22. Lucía Valeta (Uru), bailarina, coreógrafa, directora del taller de creación Casarrodante.

23. Daniel Lepkof, bailarín, docente, de los creadores del contact improvisation.

24. Entrevista realizada por Paula Giuria a Francisco Tomsich y Ruth Ferrari - 28 de julio de 2014

25. Ibidem

26. Ibidem

27. Ibidem

28. *Minuto de Kiev*: Registro en video de un acontecimiento que tuvo lugar el 25 de febrero de 2014, donde mas de cien policías antidisturbios pidieron perdón públicamente (en una plaza) tras haber reprimido a manifestantes proeuropeístas . link video: <http://www.elmundo.es/internacional/2014/02/25/530c3a5622601d20468b456a.html>

tipo de pensamiento alegórico que la atraviesa, notamos que este deshílvane proviene de (quizá) una propuesta dramática en forma de escenas algo aisladas que funcionan en asociación y contraposición para generar el discurso. Esto será analizado con mayor profundidad más adelante al referirnos a representación y alegoría.

Metodología/estrategias/taller/ensayos

Ruth dice durante la entrevista: “Metodológicamente uno aprende de la gente para la cual trabajó: Adriana, Cris... mucho Adriana.”²¹ (Remarco lo dicho por Ruth porque me parece importante entender que gran parte del aprendizaje sobre las prácticas creativas se da en la experiencia del trabajo con los otros. Como artista uno va aprendiendo de ver trabajar a personas mas experimentadas o con otras informaciones. El proceso creativo es sin duda un gran dispositivo de aprendizajes múltiples).

Durante la primera semana de trabajo se llevó cabo un taller que estuvo a cargo de Ruth, duró 4 días, 2 horas por día. En el mismo realizaron ejercicios de improvisación propuestos por Ruth, tuvieron una clase técnica a cargo de Lucía Valeta,²² realizaron prácticas de estabilización de la experiencia somática (Ruth hace la formación), ejercicios de improvisación de Daniel Lepkof²³ (con quien Ruth ha estudiado), entre otras cosas.

Luego de esta semana de taller, empezaron los ensayos, Francisco dice: “ya buscando, empezando muy rápido a buscar material para la obra.”²⁴ Se plantearon 2 semanas de recopilación de material, para “intentar generar mucho material, luego componer”,²⁵ dice Ruth. “Primero nos dedicamos mas a la improvisación y luego más hacia la repetición y composición [...] Durante las 2 semanas de generación de material se plantean ejercicios muy concretos y direccionados”²⁶ agrega Francisco. Por ejemplo: “establecer una cierta configuración espacial de partida y buscar moverse despacio y simple hacia donde sienten que es su lugar, donde quieren estar”²⁷ explica Ruth.

La generación de material como podemos ver en la entrevista y luego observando un ensayo, la realizaron

a partir de ejercicios de improvisación dentro de un esquema bastante organizado. Es decir que improvisan pero teniendo ideas y objetivos ya concebidos.

Dos conceptos que me gustaría subrayar son: traducción e improvisación direccionada.

En este buscar o generar material para la obra del que hablan sus directores, al que se abocaron durante las dos primeras semanas de ensayos, es donde comienzan a ponerse en juego las estrategias que intentan ir resolviendo los problemas planteados como ejes centrales de la investigación, que eran fundamentalmente: la traducción en movimiento de comportamientos humanos y el problema de la representación de lo con paz y sin paz donde entran las palabras clave paz/sin paz, consenso, antagonismo, protagonismo, masculinidad, pose, influencia, amistad.

¿Cómo traducir en movimiento estas palabras o situaciones o comportamientos? Acá se ayudan de ejercicios de improvisación y de traducciones no solamente de la palabra que representa un comportamiento sino también de imágenes que evocan esos comportamientos, videos, etc.

Durante un ensayo que presencié realizan el ejercicio de representar una escena histórica: “El minuto de Kiev”²⁸ que tiene connotaciones claras de situación “sin paz”. (En el video está registrado el momento en que policías de Kiev piden perdón públicamente en una plaza tras haber reprimido violentamente a manifestantes. Aparecen varios de ellos en un estrado, uno habla y todos tras el discurso se arrodillan claramente incómodos). En el ensayo de LHSP se muestra el video a los bailarines y se les pide que hagan lo mismo que los policías hacen en el video. Este procedimiento podría ser visto como un representar las acciones que realizan las personas en una situación de no paz. Los directores usan como una estrategia de representación de lo sin paz, imitar una escena real de una situación sin paz, intentaron sacar de la misma, aislar, los comportamientos que esas personas tenían en esa situación: la manera de pararse, de moverse, los gestos, las miradas, titubeos, etc. Es como tratar de extraer un jugo dramático (en cuanto gesto) dejando afuera al contexto, las palabras, etc. Hay algo de abstracción en este ejercicio de representación. Un intentar extraer los signos de lo humano sin paz.



Imagen extraída del blog

29. Catálogo realizado en el marco de In-presentable (festival realizado en Madrid desde 2003) cuyo contenido documenta las actividades del Festival realizadas entre 2003 y 2007

30. Entrevista realizada por Paula Giuria a Francisco Tomsich y Ruth Ferrari, 28 de Julio de 2014

31. Ibidem

32. *Pistas de creación: Estudiando modos de hacer danzas* fue una instancia de intercambio y reflexión colectiva sobre los procesos abordados en la investigación que contó con la presencia de la teórica chilena Natalia Ramirez Puschel, 24, 25 de noviembre de 2014

33. SILVEIRA, Carolina en *Pistas de creación: Estudiando modos de hacer danzas*, Montevideo, 24 y 25 de noviembre de 2014

La traducción (término presente desde la convocatoria y que atraviesa las etapas del proceso) es un elemento que está muy presente en los procesos creativos de danza, es un elemento casi constitutivo. Cómo traducir en movimiento un concepto, una imagen, etc. El coreógrafo Gustavo Ciríaco, en el catálogo de *In Presentable 03-07*²⁹ define traducción como: “llevar de un lado a otro, derramando agua”. Creo que describe al procedimiento.

Durante los ensayos siempre registran en video, toman notas y apuntes. Charlan con los intérpretes. Como herramienta metodológica el video es central: “Herramienta fundamental para observar y repetir”, comentan durante la entrevista. Metodológicamente, Ruth recupera mucho de su trabajo con Adriana Belbussi, coreógrafa con quien trabajó en varios procesos como intérprete y colaboradora tales como “Humano interior” y “Felices”. “Casi sin pensar. Con ella aprendí mas lo del video, mirar y tomar fragmentos de improvisaciones y reproducirlos tal cual...”, nos dice Ruth y agrega: “Recuperar la forma y a través de la recuperación de la forma, se recupera algo que ni sé al principio por qué me interesa tanto pero al verlo y verlo y verlo le voy encontrando un sentido.”³⁰

Cuando Ruth dice estas palabras pienso en la cualidad emergente del sentido. El sentido que va apareciendo, saliendo a la luz, que se desarrolla desde propuestas que parecían sin sentido alguno. Aparece también la idea de ir armando unidades de sentido cuando Ruth dice (hablando del registro en video): “Eso lo aprendí con Adriana. Es el lujo de agarrar un minuto de todo eso y poder mezclarlo con cualquier otra cosa, muy de recorte, de edición, no es todo así, es una herramienta más”.³¹ Con este dejar emerger los sentidos y juntar una cosa con otra, podría hablarse de una organización dramática en escenas-imágenes- unidades de sentido. Van emergiendo escenas metafóricas hacia la representación alegórica.

Al presenciar tanto el ensayo (donde realizan una pasada parcial) como la obra, la misma se podría ver como una sucesión de imágenes en movimiento, cada una de las cuales comienza durante el proceso a ser nombrada (el remo, los hermanos, el grito, el encuentro, las quietudes, etc.). Empieza a haber

un lenguaje en común, consensuado, donde los materiales tienen nombres y todos entienden de qué están hablando.

La comunidad inventada

Sobre esto hablamos en las jornadas de *Pistas de creación: estudiando modos de hacer danza*³² sobre cómo en cada proceso creativo se crea una comunidad de trabajo y convivencia con determinada ideología, determinado lenguaje y determinadas reglas o éticas de comportamiento. Estas comunidades son gran parte del sentido de nuestra actividad, son comunidades transitorias que comparten largos períodos de tiempo, que están proponiendo modelos de relacionamiento y trabajo que difieren de los modelos preponderantes en nuestra sociedad. De ahí gran parte de su importancia política, son unidades de resistencia. Carolina Silveira hablando del proceso de *TAL* durante las jornadas *Pistas de creación: Estudiando modos de hacer danza*, dice:

Es como una sensación de pertenencia, somos *TAL*, somos esto, por ese rato y en ese lugar de fantasía. En la vida más real me estorban bastante las pertenencias a grupos, cosas, por eso para mi es importante hacer grupo un rato con esa gente, inventar y practicar una comunidad, no estaba hecha antes de que hubieras llegado.³³

Para mí, esto que señala Carolina, es lo que le da sentido a estas mini comunidades transitorias y el hecho de que sean inventadas, como ella dice, me hace pensar en la importancia del cómo se inventan, con qué reglas, con qué rituales, con qué tipo de relacionamientos y convivencias. Javier Contreras en el texto *Las preguntas de la piel: el valor de la danza y de la fragilidad en el mundo agreste* dice:

Estoy convencido de que la vida cotidiana es realmente la definición del territorio de la validación de la ética, la historia y la política. ¿En qué otro lugar se vive sino en el día a día, la densidad del mundo que es compartido con otros? Denso y al mismo tiempo mediación evanescente de ser juntos que la práctica de la danza recuerda inevitablemente. Porque nosotros danzamos con los prójimos y prójimas, cargamos, somos cargados, tocados, oídos.

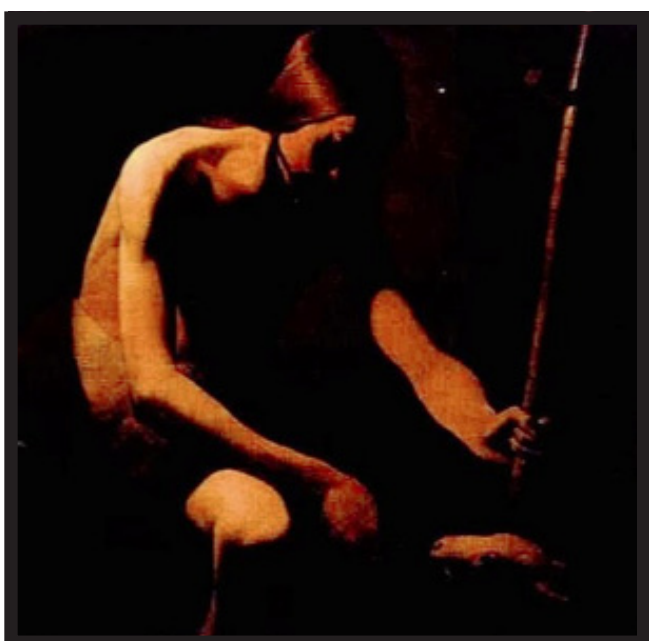


Imagen extraída del blog

La danza es una experiencia que nos confronta con los riesgos, alegrías, desafíos, responsabilidades, abismos, fortunas, e infortunios de proximidad inevitable.. Por todo eso la danza es una invitación radical para asumir con responsabilidad la fragilidad y la dignidad de los otros. En este sentido la danza es toda ética, toda política. Si yo apunto esto es porque pienso que todavía está pendiente la tarea para una serie de fabricantes de danza de asumir plenamente las implicancias éticas y políticas de nuestra práctica. Implicancias liberadoras, enriquecedoras de la experiencia, necesarias e ineludibles en una sociedad patriarcal como la nuestra, sin piedad.³⁴

Es en esta cotidianidad de la que habla Contreras donde ubico a estas experiencias de mini comunidades que se construyen durante los procesos de creación y que conforman por un lapso de tiempo el día a día de quienes participan. Entonces, se vuelve importante mas allá de la obra que será creada y presentada, por eso planteo que esta situación ya le da sentido a la tarea de creación en danza. LHSP llegan a ensayar, hacen su ritual de calentamiento, ensayan, hablan de qué es lo teatral, hablan de sus escenas utilizando sus términos consensuados, Ruth les agradece siempre las tareas que ellos realizan, parece una comunidad en paz.

Siguiendo con esto de la comunidad, es pertinente hablar de consenso, tal como lo explica Francisco durante la entrevista:

El consenso es la aceptación de un estado de verdad provisional colectivo. Aceptación de una verdad efímera o circunstancial colectiva, es algo que sucede. Entre Ruth y yo y los bailarines es algo que tenemos ahí todo el tiempo. La idea es llevar ese concepto a la presentación pública y ver qué pasa.³⁵

Como queda claro tras estas palabras de Francisco, entre ellos y los bailarines hay un consenso. La cuestión es que también pueda haber consenso con el público o mejor dicho que a través de la representación se pueda llegar a un consenso con la audiencia acerca de lo que es con paz y sin paz. Entonces entramos ya en la parte final de este trabajo, en la parte final del proceso de esta creación donde se coteja con el público, se estrena la pieza escénica y se busca evaluar si la representación funciona o no.

Representación y alegoría

La imagen de la casilla de correo de LHSP tiene una imagen y la imagen es un cuadro de Georges de La Tour, un pintor francés barroco y representa a San Juan Bautista con un palo en el desierto y hay un cabrito. Esa es la imagen, es nuestro perfil. Todos los intérpretes lo conocen porque es el perfil de gmail

Obra o composición literaria o artística de sentido alegórico

Uno de los puntos de partida para la investigación fue un problema a resolver: el de la representación de lo sin paz. Se vuelve relevante hablar de representación y de lo alegórico pues hay una búsqueda específica de trabajar con y sobre la representación y de cómo esta representación se relaciona con el público.

Francisco dice durante la entrevista:

Es una obra de danza que se piensa desde la representación, saber si la gente siente que lo que vio tiene algo que ver con eso, con la paz, sin paz. Como cuando uno habla de una alegoría. En el mundo actual las alegorías son muy difíciles de hallar, muy complicadas de encontrar, porque el pensamiento alegórico tiene mucho que ver con la unidad del mundo, tiene que ver con cierta fijación de los símbolos, tal cosa representa tal cosa y antes fue mas fácil. En este momento no es tan fácil, creo que tiene que ver con la fragmentación del sentido.³⁶

La alegoría es la utilización de la representación para poder hablar de conceptos abstractos a partir de elementos reconocibles o decodificables. En el caso que nos ocupa el tema abstracto sería la paz y lo sin paz, representados a través de los bandos, las quietudes, etc.

Intentando algunas aproximaciones a la definición de alegoría a partir de textos sobre teoría literaria fundamentalmente, encontré algunas respuestas y reflexiones en torno al concepto de alegoría que comparto a continuación.

Según el diccionario de la Real Academia:

Alegoría, del griego *allegorein* «hablar figuradamente», es una figura literaria o tema artístico que pretende

34. CONTRERAS, Javier, *Las preguntas de la piel: el valor de la danza y de la fragilidad en el mundo agreste*, México, 2012.

35. Entrevista realizada por Paula Giuria a Francisco Tomsich y Ruth Ferrari - 28 de julio de 2014

36. Entrevista realizada por Paula Giuria a Francisco Tomsich y Ruth Ferrari - 28 de julio de 2014



Foto: Henrike von Dewitz

37. Diccionario RAE

38. CABALLERO, José, *Morfología, símbolos, signos y alegorías*, pág 117, Madrid, España

39. Link video: <http://www.elmundo.es/internacional/2014/02/25/530c3a5622601d20468b456a.html>

40. DUCROT/ TODOROV, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, pág 299, Argentina.

41. FOTHERGILL PAYNE, Louise, *La doble historia de la alegoría (unas observaciones generales sobre el modo alegórico en la literatura del siglo de oro)* Centro Virtual Cervantes. http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/06/aih_06_1_068.pdf

42. FOTHERGILL PAYNE, Louise, *La doble historia de la alegoría (unas observaciones generales sobre el modo alegórico en la literatura del siglo de oro)* Centro virtual Cervantes (WEB)

representar una idea valiéndose de formas humanas, animales o de objetos cotidianos. La alegoría pretende dar una imagen a lo que no tiene imagen para que pueda ser mejor entendido por la generalidad. Dibujar lo abstracto, hacer «visible» lo que solo es conceptual, obedece a una intención didáctica.³⁷

En el libro *Morfología, símbolos, signos y alegorías* José Caballero nos dice:

Las alegorías son narraciones transformadas plásticamente, en las que se fija lo diverso o se multiplica por alusión, como se observa en los relieves de los stupas indios [...] pero, también, en donde se concreta lo abstracto.³⁸

De las definiciones anteriores me interesa la referencia que se hace acerca de la concreción, (o representación) de lo abstracto. Representar o concretar lo abstracto no parece posible. Cuando en LHSP se usa el video del minuto de Kiev³⁹ (registro del momento en que cien policías le piden disculpas de rodillas al pueblo ucraniano por los abusos cometidos en febrero de 2014 al reprimir las manifestaciones populares) para luego representarlo, a mi modo de ver, estaríamos frente a una alegoría de una situación sin paz. Cuando los performers toman ese registro para llevarlo a escena, realizan una síntesis que refuerza los sentimientos que afloran en tal situación poniendo en relieve los conceptos abstractos asociados a ese acontecimiento. No hay en ese caso un intento de rescatar un hecho histórico a través de su representación sino de subrayar el contenido abstracto de ese acto humano.

El diccionario literario de Ducrot y Todorov, al hablar de alegoría, dice:

Goethe escribe en sus *Máximas y reflexiones*: “Hay una gran diferencia entre el poeta que busca lo particular con miras a lo general y el que ve lo general en lo particular. El primero da nacimiento a la alegoría, donde lo particular vale únicamente como ejemplo de lo general; el segundo nos entrega la naturaleza propia de la poesía: ésta enuncia lo particular sin pensar en lo general, sin apuntar a él”⁴⁰

Según esta definición, la alegoría es justamente la representación de algo a través de otra cosa, pero ese algo es un algo universal, general, abstracto. Como por ejemplo la paz.

En el libro *La doble historia de la alegoría*, Fothergill Payne dice:

[...] para poder apreciar una alegoría importa saber en qué consiste este modo “que dice una cosa para expresar otra.” Es decir, sin conocer “la otra historia” que se encubre dentro del cuento aparente de, por ejemplo, un mercado, un viaje, una boda o un pleito jurídico, es fácil condenar el relato como infantil, retórico o simplemente aburrido. Y cuando hablamos aquí de “la otra historia” no nos referimos al sentido político o satírico (de interés más histórico o anecdótico) sino a otro, más universal, por ser de índole ético/moral: la historia que concierne al hombre, su condición humana y su “anatomía del alma.” Creemos que aquí se puede señalar cierta coincidencia entre el creciente interés humanístico del siglo XVI por la psicología humana y las primeras tentativas de escribir alegorías en España, puesto que éstas, en su mayoría y en sus mejores momentos tratan de hacer visibles los conflictos interiores del hombre, sus dudas, frustraciones y aspiraciones.⁴¹

Vemos acá este otro componente de lo alegórico, en cuanto a representar lo humano, ético y moral. Cuando se representan guerras no se está hablando (alegóricamente) de la violencia sino (posiblemente) de la guerra entre el bien y el mal que cada humano libra en su interior, por ejemplo.

A partir de estas lecturas sobre lo alegórico, podemos decir que la paz y no paz de la que hablan LHSP es la “humana”, la interna de cada uno en un nivel de lectura y la colectiva universal en otro.

También, destaquemos, que el pensamiento alegórico se desarrolló en el siglo XVI (lo cual me hace recordar lo que Francisco dice en la entrevista “antes fue más fácil”). Veamos la siguiente cita de Louise Fothergill Payne:

El modelo más inmediato de una obra literaria puramente alegórica parece ser la *Psychomachia* de Prudencio, poeta cristiano del siglo IV. En 1529 sale a luz una traducción prosificada de este largo poema por el bachiller Francisco Palomino, fraile del Convento de Uclés, bajo el título de *Batalla o pelea del ánima*. Se trata, en líneas generales, de la heroica batalla entre seis vicios y seis virtudes, encabezados por la idolatría y la fe.⁴²

Vemos acá cómo aparece el pensamiento alegórico en relación a lo psíquico o afectivo humano, es decir a las frustraciones, vicios, etc. Atendiendo esto, podríamos decir que la paz y no paz de la que hablan LHSP es la “humana”, la interna de cada uno en un nivel de lectura y la colectiva- universal en otro.

Volviendo a citar a Caballero:

La alegoría es centrífuga, multiplicativa, asociativa, epocal y eminentemente figurativa. Las cadenas asociativas se manifiestan según líneas de similitud, contigüidad y contraste. El contraste, cuando busca aquello que se opone o que está en relación dialéctica con el objeto dado. Ejemplo: fuego-agua, dios-diablo.⁴³

Resulta de interés también como vemos en la cita anterior que la alegoría funciona por la representación de los opuestos. En el caso de LHSP sus escenas van alternando opuestos: con paz, sin paz y a través de esta alternancia y contraste de opuestos es que se “habla” sobre el tema o se teje su mensaje alegórico. Es así que no agotan cada escena sino que son escenas casi aisladas con una narrativa no lineal realizada a través de la comparación o contraste (de lo con paz y sin paz).

Si observamos el vocabulario que se maneja en LHSP vemos que las palabras que escogen para realizar la convocatoria, nombrar las escenas, etc. resuenan en estos textos sobre lo alegórico: oficios, virtudes, dones... Algunas de ellas aparecen en las alegorías griegas, por ejemplo, las virtudes.

Al ir leyendo los textos analizados, obviamente recuerdo los términos usados en LHSP y voy viendo cómo este mundo alegórico del cual habló Francisco durante la entrevista, está presente en este proceso, cómo lo impregna desde el comienzo, o al menos desde la convocatoria y sigue impregnándolo en la composición dramática de la obra.

Caballero plantea hablando sobre la comprensión o análisis de la alegoría:

Distinguiremos entre argumentos y temas de los argumentos. Un argumento es el cuento, y dentro de él hay temas, algo así como fotografías, imágenes, que son las que van formando la trama.⁴⁴

Relacionando lo dicho por Caballero con lo que sucede en LHSP, en la obra hay escenas que, como dije anteriormente, parecen imágenes en movimiento que se suceden las unas a las otras, especies de fotografías, imágenes, temas que van armando la trama del argumento: Los hombres sin paz.

En LHSP reconozco la utilización de una sucesión de metáforas que por comparación y contraposición van desarrollando el concepto abstracto del que quieren hablar. O sea, van desarrollando su alegoría. Esto se condice con una comparación entre alegoría y metáfora en un ensayo sobre alegoría:

[...] la alegoría y la metáfora comparten la dualidad en significar una cosa expresando otra diferente, la distinción es la duración: la metáfora se contiene en sí misma, mientras que la alegoría se sostiene a lo largo de una composición, con frecuencia a través de sucesivas metáforas que apuntan a un mismo significado estructural.⁴⁵

Me parece interesante observar la diferencia entre lo que comúnmente llamamos representación en danza y la representación de tipo alegórica. En general en danza lo que se representan son acciones, situaciones o relatos y se realiza a través de la selección de alguno de sus elementos para “representar” aquellas acciones, hechos o relatos. Es a través de una síntesis, de tomar elementos, de una traducción que termina realizándose la representación. Por ejemplo, hace poco asistí a una obra donde se representaba un parto: la bailarina se colocaba en una determinada posición, realizaba determinados movimientos y finalmente tomaba entre sus brazos una tela (que representaba por la forma en que la tomaba, un bebé). En este ejemplo se realizaba la representación de un hecho concreto a través de la selección de tres elementos: la postura, un tipo de movimiento “compulsivo” del cuerpo y la tela tomada entre los brazos. Se representó algo concreto mediado por la selección, traducción y síntesis. En este caso la representación sería de tipo literal-figurativa.

Yendo hacia la historia de la danza, en la *Consagración de la primavera*, ballet en dos actos, las tribus eslavas celebran los rituales de la llegada de la primavera: el sacrificio de una de las jóvenes servirá para asegurar el retorno de dicha estación. Consta de un primer acto, *Adoración de la Tierra* y

43. CABALLERO, José, *Morfología, símbolos, signos y alegorías*, pág 38, Madrid, España

44. CABALLERO, José, *Morfología, símbolos, signos y alegorías*, pág 173, Madrid, España

45. Glosario: *Introducción a la filosofía*. WEB <http://www.ensayistas.org/curso3030/glosario/a-b/alegoria.htm>

un segundo, *El Sacrificio*, con *La glorificación de la elegida*, escena en la que las doncellas rodean a la víctima, que permanece estática en el centro hasta el momento de iniciar la danza que la llevará hasta la muerte. Hay una clara representación de un rito a través de un tipo de movimiento grupal. Acá habría una representación de tipo metafórica.

En el pensamiento de Isadora Duncan, el origen de la danza es la emoción que nace del centro del cuerpo y es llevada a las extremidades y cabeza. La danza para ella tenía la función de representar las emociones. Se estaría hablando de representación expresionista. Estos dos ejemplos, históricos, nos muestran formas de pensar la danza como representación. Este tipo de representaciones (figurativa, metafórica, expresionista) sigue estando presente en la danza, si bien ha ido cambiando, adaptándose a los diferentes lugares y momentos sociales, históricos, políticos, etc., pero de alguna manera, la representación sigue estos esquemas heredados de representar fundamentalmente acciones, hechos, sentimientos, tal como el parto relatado. La danza contemporánea cuestiona este deber de representar, entra en crisis con la representación y se despega de ella.

Traigo estos ejemplos pues sirven para entender la diferencia sutil entre ambos tipos de representación: el representar cuestiones concretas o emociones y el representar lo abstracto, esto último propio del pensamiento alegórico.

La representación (y el pensamiento que atraviesa todo este proyecto) es de carácter alegórico y se mete en la más que difícil empresa de representar lo abstracto en un mundo, en que como dice Francisco, los sentidos se han fragmentado. Se vuelve muy difícil hablar de lo “universal abstracto”. Sin embargo LHSP encuentra su estrategia a través de la utilización de varias metáforas que, uniéndose unas con otras en sucesivas escenas, hilan el discurso alegórico.

Cabe una reflexión en torno a la preocupación de LHSP por el tema de la representación en cuanto a haber allí, en esa preocupación, un encuentro con la historia del arte, de la danza, una intersección entre una realidad artística contemporánea que la podemos ver como una superficie horizontal encontrándose con una línea histórica del arte, vertical, que la atraviesa y en ese atravesarse interaccionan, se miran, dialogan.

Estreno, cuestionario/ chequeo/ público

Citando nuevamente a Caballero, hablando sobre el análisis de lo alegórico, es decir, viéndolo del lado del que recibe el discurso alegórico, el público en este caso, dice:

Se interpreta de acuerdo a las leyes asociativas, y en consecuencia al observar estas asociaciones debemos preguntarnos qué significa esa alegoría, qué quiere decir para nosotros. Y si queremos interpretar una alegoría expuesta en el mundo externo (en un cuadro por ejemplo), deberíamos preguntar al productor qué significan para él esas alegorías.⁴⁶

Me parece pertinente su aporte ya que como dice y preocupa a Francisco, al estar hoy inmersos en una contemporaneidad donde la fragmentación del sentido prepondera, para poder entender una alegoría, debemos saber qué significan para el autor de la misma algunos signos utilizados. No podemos pensar que vamos a estar de acuerdo en cuanto a los significados de lo que sucede en escena sino sabemos de qué quiere hablar la obra. Acá volvemos al tema del consenso.

A tales efectos, previo a la presentación de la obra cada espectador recibe un programa donde se nombran las escenas y sus partes. Acá, a mi modo de ver, se da información necesaria para que nosotros como espectadores podamos “leer” la alegoría y consensuar.

Se plantean realizar un chequeo con el público a través de un cuestionario que tiene como objetivo sacar datos acerca de si lo que se intenta presentar o representar en la obra, es entendido por el público, saber si “entienden algo de lo que nosotros queremos”. Este cuestionario también tiene como objetivo recabar datos y devoluciones desde el público, lo cual encuentran que es difícil y escaso en general, plantean como un problema saber qué sucedió con el público asistente.

Francisco cuenta que ya hizo la experiencia, en otro proyecto, de pedir al público que llene un cuestionario para recabar datos sobre sus impresiones y nadie lo llenó, decide insistir con este tema.

46. CABALLERO, José, *Morfología, símbolos, signos y alegorías*, pág 172, Madrid España

47. Entrevista realizada por Paula Giuria a Francisco Tomsich y Ruth Ferrari - 28 de julio de 2014

Ahora bien, más allá de recabar datos, este chequeo con el público apunta a la pregunta sobre el consenso y sobre saber si la representación es entendida o no, si es eficiente podríamos decir. Acá arriesgaría la pregunta de si la representación ayuda al consenso.

Es una pregunta no sólo sobre el consenso sino sobre la representación. “Lo del consenso es una encuesta sobre representación, saber si fue efectivo. Poder evaluar”,⁴⁷ nos dice Francisco.

Al respecto hay una entrevista realizada a dos espectadores a la salida del estreno, que invito a presenciar. Está en el blog al cual también invito a asistir.

Los hombres sin paz se estrenó en Juan Lacaze, en la biblioteca y en el teatro El Bastión del Carmen, en Colonia.

Para cerrar me gustaría decir que el proyecto *Los hombres sin paz* es a mi entender un proyecto profundamente político por su temática, procedimientos y metodología. Que además de aportar estética y políticamente, nos permite reflexionar en torno al concepto de coreografía como campo expandido y sus implicancias en los modos de producción. Y que abre una reflexión en torno al problema de la representación investigando distintos recursos que van de la alegoría al blog. También, al ser un proyecto que intenta evaluar cómo recibe el público su propuesta le da un perfil humano, de interés por el otro, de intento de consenso, empático, que lo hace más político aún. ■

Bibliografía y fuentes

Los hombres sin paz. WEB
<http://loshombressin paz.tumblr.com/>
(Último acceso: 26 de mayo de 2014)

VALENZUELA, José Luis. *Las piedras jugosas: aproximación al teatro de Paco Giménez*, Bs As, Argentina, 2004.

CONTRERAS, Javier. *Las preguntas de la piel: el valor de la danza y de la fragilidad en el mundo agreste*, México, 2012.

CABALLERO, José. *Morfología, símbolos, signos y alegorías*, Madrid, España, 1981.

DUCROT, Oswald / TODOROV, Tzvetan. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Siglo XXI Argentina editores.

FOTHERGILL PAYNE, Louise, *La doble historia de la alegoría (unas observaciones generales sobre el modo alegórico en la literatura del siglo de oro)* Centro Virtual Cervantes. s/f. PDF disponible en: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/06/aih_06_1_068.pdf

Glosario: *Introducción a la filosofía*. WEB
<http://www.ensayistas.org/curso3030/glosario/a-b/alegoria.htm>

Residencia en el Cabildo: entre sitio específico y cuerpos instalados

Lucía Naser

Introducción

Cabildo en Residencia (en adelante *CER*) es un proceso que parte de un dispositivo híbrido de residencia – convivencia - creación llevado a cabo en el marco de la programación y arquitectura del Cabildo de Montevideo entre el 29 de setiembre y el 6 de diciembre de 2014.

CER es llevado a cabo por un colectivo de integración sui generis y de ciertas características distintivas en cuanto a sus modos, formas y estéticas de producción. Su conformación tiene como antecedente ineludible al trabajo que hace años desarrollan Mariana Marchesano y Patricia Mallarini en torno a la plataforma La Casa, sobre la cual han producido diversos trabajos e investigaciones empleando herramientas de diversos lenguajes artísticos y campos de conocimiento, y con la colaboración de artistas reunidos entorno a las especificidades de cada nuevo proyecto. Junto a Gustavo Tabares-director y fundador de MARTE (Colectivo de artistas dedicado a la enseñanza, experimentación, producción, difusión del arte y pensamiento contemporáneo) – Mallarini y Marchesano conforman un equipo de coordinación e invitan a artistas a trabajar en El Cabildo de Montevideo, dando lugar a una investigación de singulares características. El texto que anuncia al proyecto en la página del Cabildo de Montevideo, presenta al equipo de este modo:

Mariana Marchesano, Patricia Mallarini y Gustavo Tabares invitan a Nicolás Parrillo, Adriana Belbussi, Javier Olivera, Eugenia Silveira, Daniel Jorysz, Florencia Lucas, Leonor Chavarría, Darío Lima, Tamara Gómez, Daniela Pássaro, Maite Asambuya, Valentina Bolatti, Federico Arnaud, Andrés Rinderknecht, Santiago Tavella, Gustavo Jauge, Chumbo Sosa, Alejandro Turell, Daniel Pena, Marcelo Gambini, María Tabares, Leticia Falkin, participantes de OKUPARIA (Andrea Ghuisolfi, Carolina Oggiani, Clara Barone, Martina Gramoso, Melissa Ferreira, Rocío Hernández, Sofía Lans, Tiago Rama, Victoria Menéndez) y estudiantes del Taller MARTE.

La nomenclatura de los roles en este proceso creativo nos arroja desde el inicio una pista sobre algunos de sus objetivos: borrar roles y sus denominaciones, generar procesos de intercambio a partir de un dispositivo de colaboración y

convivencia que deje espacio para la emergencia de acontecimientos, relaciones, desvíos o profundización de aspectos que irán mostrándose de mayor o menor interés de acuerdo a los objetivos planteados.

CER se inicia tras un período en el cual Mariana y Patricia han estado desarrollando de modo independiente dos investigaciones que confluirán (directa e indirectamente) en este proceso que bajo el nombre de residencia, demostrará operar bajo lógicas difícilmente asociadas a ese concepto.

En este texto me aproximaré a *CER* a partir de algunas instancias puntuales de observación en las que tuve oportunidad de presenciar sus dinámicas de trabajo. Éstas instancias de acercamiento -a partir de las cuales realizaré las siguientes reflexiones sobre el proceso creativo- fueron:

1. La observación de 3 ensayos o “prácticas performáticas.”
2. El evento de apertura de *CER*.
3. Una de las conversaciones realizadas como parte de la programación de *CER*.
4. El cierre o apertura de la exhibición *CER*.
5. El diálogo con las artistas Mallarini y Marchesano.
6. El intercambio por mail con varios de sus artistas invitados.
7. El seguimiento vía internet de los materiales compartidos ensayo a ensayo por *CER* a través de su página de Facebook y del blog creado con el propósito de documentar el proceso.

Mi aproximación al proceso tiene por objetivo pensar sobre algunos aspectos de este proceso investigativo y no realizar una descripción exhaustiva o representativa de la intención o motivaciones de los artistas involucrados. Me dedicaré por lo tanto a presentar una mirada -inevitablemente parcial y subjetiva- sobre las características del trabajo realizado durante este proceso creativo que he podido identificar a partir de dichas instancias puntuales de observación del trabajo e interacción con sus realizadores. Considerando que *CER* es un proyecto en el que interactúan y conviven diversas capas de actividades

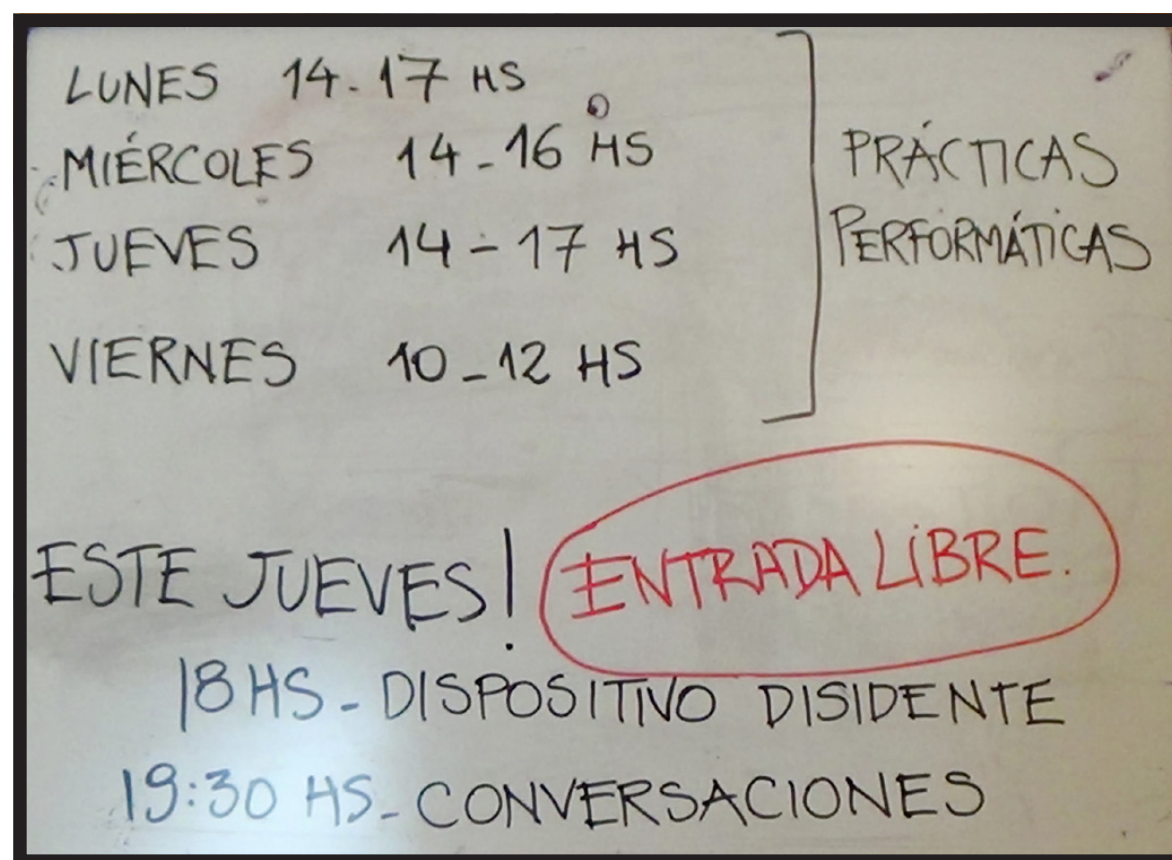


Foto: Lucía Naser

(y de grupos de colaboradores agrupados de acuerdo a ellas), me concentraré fundamentalmente en las “prácticas performáticas”, a cargo de Mallarini y Marchesano, sin por ello desconsiderar los otros planos que componen al proceso.

Adicionalmente a este encuadre, abordar a *CER* para esta investigación me deparó con preguntas relativas a su delimitación temporal. Como en casi todo “proyecto” artístico, los límites temporales para delimitar su inicio y su fin resultan a menudo más convenciones que realidades objetivas, ya que en el percurso creativo de todo artista, son muchas las contaminaciones e infiltraciones que se dan entre procesos y aunque puedan definirse objetivos particulares para nuevas etapas, es frecuente escuchar la idea de que un artista siempre investiga más o menos las mismas 2 o 3 cosas. Si las obras del arte vivo tienen la característica de presentar límites difusos en lo que concierne a su inicio y finalización, *CER* es un ejemplo que expone cómo los inicios de un proceso se alimentan de los anteriores en curso, así como también el modo en que durante el curso de un proceso pueden transformarse formatos y objetivos previstos y hasta camuflarse en nuevos proyectos que con otros nombres e integrantes continúan las preguntas y elementos abordados.

Mi abordaje y acompañamiento de *CER* debió relacionarse en primera instancia con una metodología de trabajo poco convencional, en segundo lugar con la abundante cantidad de información que en él circulaba – incluyendo desde materiales de anteriores obras de los artistas a referencias teóricas, históricas, así como la información aportada por el marco institucional en el que se realizaba el proyecto –, y en tercer lugar con el carácter poroso de un proceso abierto de diversas formas a un intercambio con sus “afueras” (o en otras palabras, con un trabajo interesado en exhibir y compartir el “interior” de un proceso). Simultáneamente la hibridez de poéticas, herramientas e informaciones empleadas durante este proceso hacen problemática su calificación como “danza contemporánea” (o al menos presentan la necesidad de reflexionar en relación a su significado).

En el inicio del proyecto, la propuesta consistió en habitar el espacio del Cabildo - un gesto que

performa la ocupación artística de un patrimonio cultural inaccesible durante varios años al “público” -empleando el tiempo allí para habilitar el acontecimiento de una investigación afectada por su medio ambiente y por sus modos de producción, buscando exponerse en vez de protegerse de las características de los mismos.

En relación a estos aspectos, *CER* se trata de una creación hecha prácticamente sin financiación -aunque contó con un monto simbólico para la “curaduría” que se repartió entre los invitados en partes iguales, entre los que se formula un modo de trabajo adaptado a las posibilidades de cada uno de los artistas participantes. Se genera entonces un organigrama de ensayos a partir de la disponibilidad de los invitados, que deriva en un proceso creativo en el que no todos participarán de todos los ensayos, y en el que no todos tendrán el mismo tipo (cualitativa y cuantitativamente) de participación. Esta heterogeneidad, se presenta como alternativa a modalidades del trabajo “en colectivo” que privilegian la horizontalidad igualitaria como modo de trabajo, proponiendo en cambio la conformación un colectivo donde es la adaptabilidad y la diversidad las que son llamadas a proveer las posibilidades de trabajo conjunto.

Este modo de trabajo hace participar en el juego a una pregunta (y un riesgo) no sólo metodológica sino estética y política: ¿podría un acuerdo así - tan diferente a la convención habitual en la danza contemporánea sobre la necesidad de todos los participantes de estar presentes en todos los ensayos todo el tiempo - funcionar? Y complementariamente; ¿qué modos de colaboración y operatividad podía poner a funcionar (o a disfuncionar) una metodología de trabajo que indagaba en los límites de la flexibilidad y las resultantes estéticas y relacionales derivadas de las mismas?

La disponibilidad como medio y como fin resultan de este modo descriptores justos para adentrarnos en un proceso que integra el “no saber” - o en otras palabras, opera mediante un dispositivo de trabajo que deja un gran margen para la emergencia e indeterminación - para abocarse al “si hacer”.

La investigación realizada en el marco del INAE junto a Paula Giuria, Lucía Yañez y Elisa

Pérez tenía como objetivo la aproximación y análisis crítico de 5 procesos creativos en danza contemporánea. A continuación, me aproximaré a las ya indicadas instancias del proceso de *CER* intentando dar cuenta de algunas de sus características metodológicas, poéticas y relacionales así como los múltiples aspectos que involucra en tanto proceso creativo contemporáneo.

Conformación del proceso: antecedentes y punto de partida

El Cabildo de Montevideo es un emblemático edificio lleno de historias y simbologías relacionadas a la historia uruguaya desde sus primeras etapas. Habiendo variado sus usos y sus autoridades (involucrando también cambios en sus filiaciones institucionales) El Cabildo atraviesa en el período previo y concomitante a la realización de *CER* por una fase de reorganización institucional y de reapertura al público durante la cual es dirigido por Rosana Carrete y orientado a ser un centro de cultura y arte.

Desde el año 2011 y durante el tiempo de desarrollo de *CER*, El Cabildo pasó por un proceso de reparación de la envolvente (fachada) con el objetivo de conservación preventiva, cuidando la continuidad con la línea arquitectónica original. Como es edificio patrimonial, por ley de 1975, no se puede intervenir o resignificar desde la contemporaneidad lo que lo torna un edificio muy conservador en términos arquitectónicos (no está permitido siquiera por ejemplo poner aire acondicionado que resulta requerido para el control de temperatura de los acervos). Esta ha sido una de las poquísimas intervenciones en su historia ya que el edificio como tal se mantiene intacto.

Narran Marchesano y Mallarini que el encuentro y acuerdo entre El Cabildo y los artistas de *CER* se dio de forma fluida y casi natural: como dos procesos que se encuentran en sus necesidades (pues ellas venían pensando en la idea de trabajar en un “local” fijo) y perciben que se necesitan y pueden retroalimentarse. De este encuentro entre el deseo de residencia, y la búsqueda de contenidos para la programación artística

del recientemente reinaugurado Cabildo, nace *CER*, un proyecto que hace cruzarse a danza, performance, artes visuales, historia, exposición y la indefinibilidad como principio de composición.

La propuesta adopta el nombre de “residencia” en un espacio pensado y usado convencionalmente para la “exposición” (por no decir “museificación”), sin embargo veremos más adelante los significados y prácticas asociadas durante este proceso a este concepto tan de moda en el campo artístico contemporáneo.

Activando el choque entre las lógicas del museo y de la residencia *CER* busca adentrarse al Cabildo desde un pensamiento alejado de la museificación; pensando en ella como palabra que remite a archivos osificados, embalsamados, retirados del presente por un tipo de historiografía que prioriza la construcción de monumentos simbólicos (y el estudio de los materiales) a la activación crítica de una mirada política sobre la historia.

Lo cierto es que por esos meses entrar al Cabildo era entrar a una mezcla de obra y de monumento. Y adentro de él, gente en obra.

Al preguntarles sobre las motivaciones y preguntas que las condujeron a *CER*, Mariana y Patricia contaban que el inicio del proyecto se inscribe en el marco de 9 años de colaboraciones artísticas entre ellas, a lo que se suma el encuentro entre dos investigaciones que las artistas – cuyo rol en este proyecto insisten en no definir como “directoras” – estaban desarrollando de forma independiente pero con muchos puntos en común.

La Investigación *Una máquina para desactivar*, llevada adelante por Patricia, surge en el marco del Itinerario Teatralidades Expandidas: Redes de afecto de ARTEA, en el Museo Reina Sofía en Madrid, con el apoyo de Beca FEFCA del MEC, 2013/14. En ella Mallarini aborda la visión del sujeto contemporáneo inmerso en una estética de la dispersión, colocando al cuerpo en un estadio de desorientación perceptiva.

Por otra parte la investigación de Mariana – iniciada durante una residencia en el GRANER

(Barcelona) con el apoyo de IBERESCENA - aborda e indaga el reconocimiento de patrones recurrentes en las prácticas artísticas. En este proyecto Marchesano estaba interesada por problematizar la noción de autoría y la repetición de materiales conjugando conceptos relacionados a la clasificación de datos y Redes Neuronales Artificiales con lógicas y metodologías asociadas a la creación en danza.

Como vemos, los dos proyectos que confluyen en el inicio de *CER* han contado con la residencia como formato de trabajo y experiencia que se permea a la proposición y al lenguaje de este nuevo proyecto. A diferencia de las anteriores, esta residencia no ocurrirá en un centro de arte contemporáneo o ambiente laboratorial de estudio de danza sino en un edificio histórico en refacción. Esta característica nos enfrenta desde el inicio con dos particularidades del proceso: por un lado un ambiente caótico, incontrolable y pletórico de información como espacio donde encuentros y experimentos ocurren. Por otro lo que implica trabajar en un “edificio histórico” que se encuentra “en obra”; lo que desde la arquitectura abre caminos para la reflexión sobre los modos de construcción, deconstrucción y reconstrucción de la historia y que nos depara -con ojos empolvados y manos de cal - ante el hecho de que la historia y el patrimonio no son entes estables y definitivos sino unos en permanente mutación e intervención desde la contemporaneidad.

Varias de las preguntas y referencias que podemos encontrar en estos dos proyectos antecedentes, reaparecen durante el proceso de *CER* y en el discurso que sus artistas creadores construyen para hablar de él.

Según Mariana y Patricia, este proyecto implicó correr riesgos, explorando formatos no conocidos o familiares para ellas con el objetivo de “desplegar prácticas estéticas que puedan activar otras intersubjetividades por fuera de los grupos de poder” (intercambio por mail con Marchesano y Mallarini). En palabras escritas meses después del cierre de *CER*, las artistas describían al proyecto a través de conceptos como “variedad de intensidades”, “distribuciones dispersas”, “disposiciones dinámicas”:

Cabildo en residencia es un sistema disidente elástico que se despliega desde un entorno de Incertidumbre y precariedad, un multiplicador de temporalidades sincrónicas, materialidades simultáneas, afectaciones-afecciones, relaciones híbridas, sensibilidades diversificadas y diversas, disposiciones difusas y corporeidades críticas, opacidades, desviaciones y desactivaciones.
(Marchesano y Mallarini en intercambio por mail).

La web creada durante el proceso y titulada *Prácticas Insurgentes* tuvo durante el proceso el objetivo de compartir tanto entre los artistas como con su público real y virtual (es decir aquellos que seguían el proceso por internet y también quienes se acercaron presencialmente a las actividades) registros de las acciones realizadas y también referencias teóricas y artísticas relevantes para el proceso. La publicación durante todo el proceso de estos materiales fue importante en tanto retroalimentó los encuentros presenciales y también la curiosidad de un público intrigado y con dificultades para entender las características de este proyecto de formato no convencional.

Con las posibilidades de lo actualizable virtualmente, la web fue transformándose durante e inclusive después de finalizado *CER* (tanto la residencia como la exposición). Actualmente abriga - además de la información sobre *CER* - la información sobre obras anteriores de Marchesano, Mallarini y La Casa. Respecto al espacio dedicado a *CER* podemos encontrar allí una descripción del proyecto, y apartados que dan cuenta de las múltiples capas de la investigación y de sus diversos participantes, incorporando además - al menos en el espacio de la web -a otros procesos anteriores que Mallarini y Marchesano vienen desarrollando y que entran en interacción temporal y conceptual con *CER*.

En un diálogo que tuvo lugar días antes del inicio de la residencia, las artistas contaban cómo se dio la convergencia entre los dos proyectos que venían desarrollando. La investigación de Marchesano sobre los patrones comenzó preguntándole a la gente sobre cosas que se repitieran en sus prácticas, personas que al mismo tiempo mostraban curiosidad por el

proyecto y expresaban sus ganas de participar. Además Mariana les preguntaba a estas personas que veían en ella que se repitiera. De allí nació el deseo de trabajar el tema en colectivo y la pregunta o desafío en palabras de Marchesano no era tanto elaborar un sistema riguroso de clasificación sino trabajar con personas para pensar sobre una pregunta: “¿cómo tomar la repetición no como un signo de agotamiento sino como algo que potencie.” Por su parte, el proyecto de Patricia tenía un interés por la descategorización, la desidentificación, la opacidad, la dispersión.

Si bien no hay una transposición directa de los proyectos anteriores a *CER*, es posible ver la reverberación y traducción de estas preguntas y antecedentes. Un ejemplo de ello es una de las prácticas performáticas desarrolladas durante la residencia, en la que el grupo de artistas trabaja con la premisa de construir hipótesis que “reconstruyan” o aborden “arqueológicamente” ciertas situaciones, objetos y configuraciones. En esta práctica, un diálogo entre lo real, lo ficcional, lo documental y lo fantástico es llamado a producirse por las vías de la improvisación, poniendo en juego y explorando en colectivo algunas de las preguntas que aparecían en proyectos anteriores de las artistas convocantes.

El trabajo de expansión, reconstrucción, de memoria, de apropiación (*copyleft*) y de repetición -y el concomitante problema de la autoría-, son incorporados a la premisas de *CER* y forman parte de prácticas y de diálogos durante el proceso. Quedan de este modo operando de forma difusa en las metodologías de trabajo que esta nueva etapa de la investigación de Mariana y Patricia -ahora compartida con Tabares y con los artistas invitados- representa. También se permean el encuentro entre lenguajes y métodos del pensamiento científico y los de la creación artística procurando en palabras de Marchesano “la retroalimentación conceptual más que los aportes tecnológicos o la optimización física”. El modo en que estas líneas de investigación se encuentran cuenta con el deseo de colaboración, con la disponibilidad y con la flexibilidad como materias primas para la convergencia. Tal como relatan Marchesano y Mallarini había un deseo de encontrar lógicas comunes entre ambas pesquisas.

En el texto publicado días antes (19 de setiembre de 2014) de la inauguración de la Residencia, se comunicaban las características del proyecto así como los diferentes núcleos de actividades que se sucederían como parte del mismo. Su descripción por ese entonces decía:

Cabildo en residencia propone un diálogo entre el acervo colectivo, el histórico, el archivo personal y sus diversos abordajes en la producción de obra. Nubes de información, *copyleft*, patterns, lo documental, lo anónimo, zonas de opacidad y las contradicciones en el concepto de civilización son algunos puntos de partida para lo que será un proceso de contaminación creativa abierto al público durante todas sus fases. El foco de interés está en las propiedades emergentes del encuentro, en la articulación de un discurso colectivo que se formula y actualiza en la convivencia.
(*CER* en Facebook)

La invitación cursada por *CER* se presentaba bajo el título de *Itinerario* y comenzaba por presentar la “Creación en Residencia” como uno de sus senderos principales. Ésta anunciaba que:

Durante estos tres meses Patricia Mallarini y Mariana Marchesano llevarán adelante prácticas performáticas que parten del solapamiento de las líneas de investigación que ambas vienen desarrollando. Gustavo Tabares invitará colegas, amigos e investigadores de otras áreas a una visita al Cabildo, con la intención de elegir acervo para una investigación estética a partir de esos encuentros.

Los dos pie de página de la presentación hacían por su parte referencia a los dos proyectos ya aludidos, que iniciados de forma independiente por Marchesano y Mallarini, convergerían ahora en el proceso a realizarse en El Cabildo.

Durante la residencia, se producirían una serie de encuentros de trabajo – nombrados por los artistas como “prácticas performáticas” - que operarían de modo análogo al dispositivo de “ensayo” dentro del proceso creativo pero con implicaciones que lo diferenciaban de aquel. *CER* consistiría además en la realización de tres “Conversaciones” (6, 9 y 23 de octubre, 18:00 a 19:30 hs), definidas como “Espacios de encuentro para intercambiar sobre la creación

artística en general, el acervo personal y los patrones de creación. ¿Qué se repite en nuestras prácticas artísticas, de dónde tomamos información para crear? Archivo personal y escena documental. Lo común y lo anónimo. El público en la escena liminal”, y otras propuestas temáticas que pudieran llegar a través de la página en Facebook.

En el texto de invitación a su inauguración, *CER* también anunciaba la realización de *Dispositivos disidentes de creación* (que eran definidos como “Encuentros de composición espontánea abiertos al público los mismos días y a continuación de los conversatorios”), *Work in progress* de Gustavo Tabares en los meses de octubre y noviembre, *Acciones performáticas* en el entorno del edificio y la plaza Matriz junto a participantes del taller Experiencia OKUPARIA y también *Presentaciones de las prácticas artísticas* que a modo de actividades de cierre consistirían en una apertura del proceso de creación desarrollado con los residentes invitados (5 y 6 de diciembre). Al residir en tiempo presente durante el tiempo del proyecto, y en convivencia con la densidad histórica del edificio (patrimonial) se sumaba a *CER* la disponibilización de una serie de materiales que agregaba una capa más de temporalidad: los registros audiovisuales de creaciones de La Casa – provenientes de años anteriores del colectivo: plataforma de creación artística creada en 2006 por la que han transitado más de 30 colaboradores – así como creaciones de materiales emergentes durante la propia residencia y otros creados por Gustavo Tabares.

Un último tipo de actividad se anunciaba bajo el título de *Espontáneas*; “Espacio abierto a otras actividades que puedan surgir durante el proceso”. Finalmente se anunciaba la realización de un producto derivado, consistente en una publicación que operaría como libro -catálogo diseñado por artistas de MARTE. La fiesta de cierre- o el “cierre con fiesta” que como el resto de actividades era gratuita -también era anunciada en un horario diurno.

Es interesante observar cómo a lo largo de los meses de proceso, la nomenclatura y componentes de las actividades previstas al inicio van transformándose, expandiéndose

o contrayéndose y sumando algunas no previstas. Para el público que directa o indirectamente entraba en contacto con el material de divulgación como para los artistas participantes, esta serie de actividades presentaba una abundancia de instancias y de información por develar y experimentar; un menú aún por rellenar de sabores, colores, propiedades y también de comensales. Desde esta abundancia de instancias programadas se generaba una invitación particular: desafiante, tentadora y que en cualquier caso implicaba entrar en la degustación con una cuota de incertidumbre y extrañamiento. La estrategia de comunicación explorada en *CER* se relaciona de este modo con el empleado a la interna del proceso, en el que una multiplicidad de abordajes, referencias teóricas, referentes artísticos y tipos de prácticas convivían operando por exceso o a través de un principio disperso de organización. Tanto en el lenguaje del proyecto como en el diálogo con sus artistas propositoras, una complejidad imposible de ser desentrañada se presentaba como fuerte característica, que tendría consecuencias sobre las relaciones entabladas dentro del proceso así como sobre los modos de pensar y las metodologías que *CER* pondría en acción.

La apertura de la residencia con diversas instancias de trabajo a las que el “público” es invitado, genera dudas sobre los límites de la obra o de la propuesta en tanto obra. Dado que el espacio de experimentación coincide en términos conceptuales con lo que en las artes visuales llamaríamos de “exposición”, *CER* ubica su residencia en un punto intermedio entre el “en proceso” del ensayo íntimo y pre-performativo, y el “definitivo” de una muestra en exposición. Paralelamente la actualización y compartida de fotografías sobre lo trabajado día a día en la página de facebook de *CER*, constituyó otra vía de apertura del proceso.

Un aspecto interesante es que al plantear un modo de trabajo en el que no todos los artistas estarán presentes en todos los ensayos, se propone una dinámica más próxima del taller de artes visuales que de las convenciones del “ensayo” en un proceso ortodoxo de creación en danza o teatro.

Es interesante regresar un instante sobre la diferencia entre el concepto de ensayo – que generalmente implica el ensayo de algo que se presentará de una forma determinada en el momento de la “performance” –y el de *residencia*, en el que los acontecimientos, eventos y materiales se producen de modo singular, irrepetible y en todo caso traducible a la reorganización de materiales, pero jamás reproducibles con exactitud. Volveremos sobre esto a la hora de analizar la características estéticas y políticas del proceso, como lo ocurrido en la “apertura final” ,así como sobre el hecho de que tras el fin de la residencia en El Cabildo, sus artistas se volcaran a la realización de una nueva residencia y enseguida a la creación de una obra escénica estrenada en la última semana de mayo de 2015 (Paraíso Páramo, Ciclo *Montevideo danza*, Teatro Solis).

Lo que es significativo al acercarnos a *CER* es que el proyecto denomina con el concepto de “prácticas performativas” a ese espacio recién aludido de indiscernibilidad entre el “ensayo” y la “performance”, produciendo una zona borrosa en la que tendrán lugar las experiencias a realizarse con el grupo de “invitados”. En el intercambio mantenido con Patricia y Mariana una vez culminado el período de residencia en El Cabildo, ellas se referían al concepto de “prácticas performativas”, que buscó reemplazar al de “obra” o “producto” por un espacio opaco entre las prácticas de un ensayo y la solemnidad de la “presentación” escénica. Incluso después de terminado el proceso el concepto se presenta fundamentalmente como una pregunta para las proponentes del mismo. Las artistas las (d) escriben como:

Una forma de orientación de las prácticas estéticas sobre un suelo social dispersivo se realiza a través de las actividades denominadas “artísticas” que les son entendidas como matrices de organización de sentido a partir de los estímulos perceptivos. Desde un entorno de incertidumbre y precariedad, los sistemas de superfluidad difusa actúan como multiplicadores en el sujeto de una trama de intersubjetividades temporales, materiales, afectivas, relacionales, sensitivas y vivenciales. La operatoria mercantil actual produce nuevos modos de percepción estrictamente vinculados al consumo

en una modalidad específica de desorientación de los saberes perceptivos. En este contexto, ejercitar un sistema difuso – sin que constituya él mismo el dispositivo afectado en su articulación interna por la dinámica de la dispersión – se vuelve un desafío. (Intercambio por mail con Mallarini y Marchesano).

Como vemos y leemos, la opacidad y complejidad dan forma a un discurso donde pensamientos estéticos, políticos y filosóficos entran en juego y se entrelazan para intentar dar lenguaje a una serie de prácticas. La relación entre práctica y discurso es en el caso de *CER* un plano interesante de abordar ya que existe una retroalimentación permanente entre ambos pero también porque este ir y venir, esta co-elaboración entre ambos planos, tiene la cualidad de una traducción no literal, o la opacidad de un intercambio hipercomplejo que remixa e hibridiza elementos impidiendonos diseccionarlos o independizarlos. Al igual que en un laboratorio, se organizan las condiciones para la producción del acontecimiento pero no el acontecimiento en sí.

Si la multiplicidad trabajos y de sub-equipos de trabajo caracteriza a *CER* en tanto especie de coalición de procesos en un único proceso, también podemos pensarlo en tanto obra que se desdobra en múltiples planos de composición. En su libro *Planes of Composition*, André Lepecki desarrolla este concepto y enumera algunos planos pertinentes para observar creaciones del campo de la danza contemporánea. Si bien estos planos son infinitos, el “plano fantasma”- sobre materias fantasmas o finales que no terminaron -, o el del la “política del suelo” - que rompe con la ideología coreográfica que piensa a la danza como un cuerpo actuante sobre un suelo neutro -, o el “plano del movimiento”- que cuestiona la ilusión modernista de dominio de sí del movimiento, son ricos para pensar en *CER* en tanto proceso que dialoga con los fantasmas de El Cabildo, de la historia nacional y de la propia historia de los artistas en cuestión; en tanto proceso que busca suelos irregulares, ásperos, ingobernables y poderosos para desarrollar su acción; y en tanto proyecto que no parte de ninguna ideología sobre el movimiento sino que explora a éste en tanto emergente de un conjunto de elementos y variables en interacción y no como principio y fin del proceso creativo. Los cuerpos ocupan en *CER*

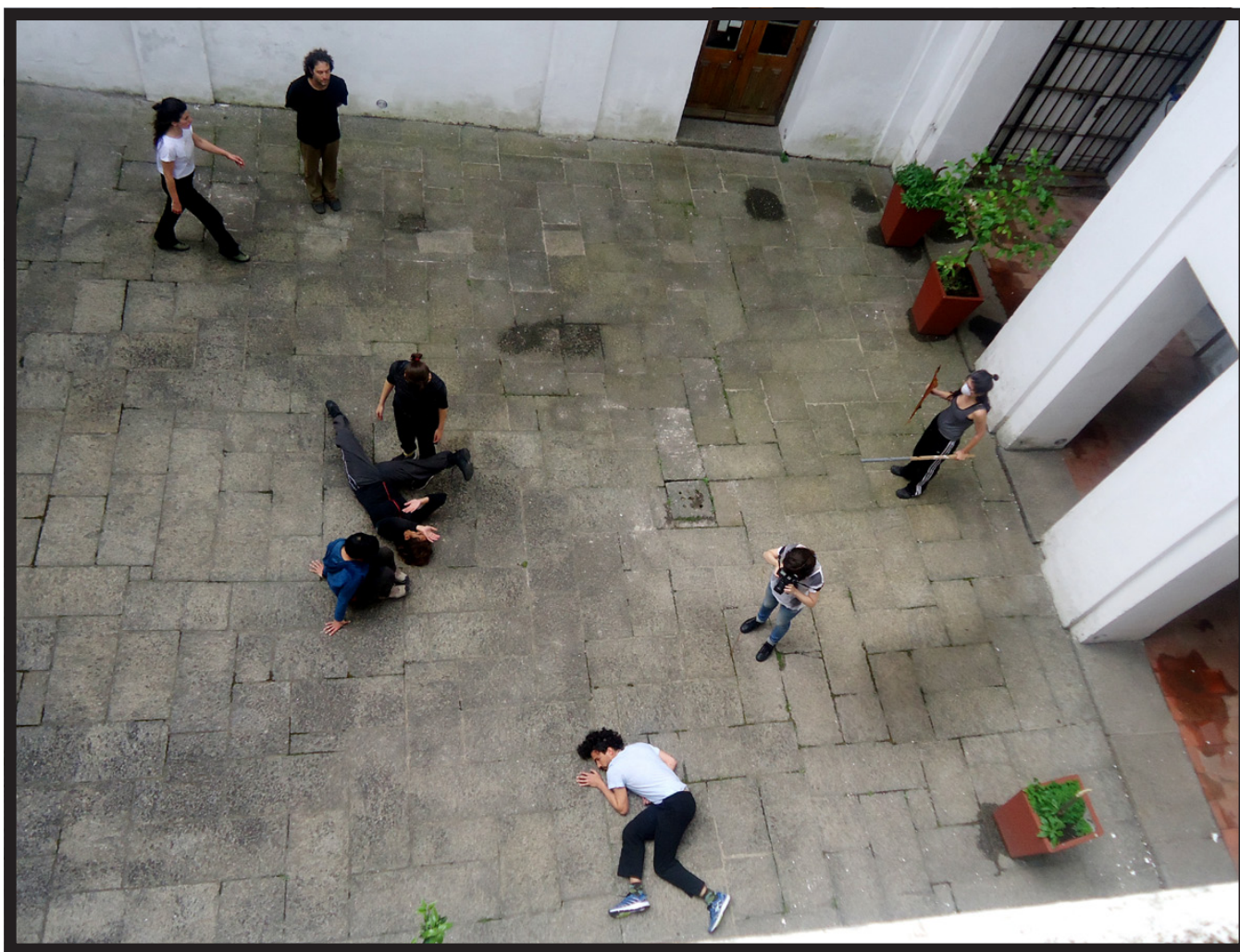


Foto: Lucía Naser

un espacio desautonomizado, que los plantea en relación determinante con los otros cuerpos y con los materiales y arquitecturas que los rodean.

“Bajar al estatus de los objetos” es una consigna que había aparecido en mi primera conversación con Mallarini y Marchesano y que es útil para describir qué rol tienen cuerpo y movimiento en el marco de conceptualización y práctica de *CER*. Éste tipo de operación se aproxima a lo descrito por Lepecki sobre el plano de composición “de la cosa” que implica despegar la danza de la personalización y sus espectáculos y agenciarla con otros modos de ser, inclusive modos de devenir no orgánicos, en los cuales se “transgrede la tradición que representaba lo humano en tanto sujeto, persona, espectador o actor” (Lepecki, 18).

El plano de la gravedad o del tropiezo, aquel que acontece en suelos irregulares y complejiza el desplazamiento de cuerpos por el espacio es otro de los que aparecen como significativos en el proceso de *CER*. Otro de los planos desarrollados por el autor es el “plano de composición del retorno, de la repetición, de la diferencia o del *re-enactment*”: en el caso del *CER* los archivos (y el pensamiento sobre ellos) no funcionan como almacenamientos sino como “formaciones y transformaciones de enunciados”, archivo disperso y dispersante, cuerpo-archivo formados y transformador de sí mismo y de los enunciados que lo hacen o delimitan.

En la lógica de un archivo que dispersa y se dispersa, que se modifica permanentemente, es interesante ver como los nombres de las diferentes “capas” y actividades que componen a *CER* van mutando a lo largo del proceso. A posteriori del período de desarrollo de *CER*, y en diálogo con Patricia y Mariana ya no sobre lo que harán sino sobre lo hecho, las artistas extienden un menú que difiere en algunos aspectos del inicial e incluye las siguientes 12 actividades:

1. Apertura de la residencia
2. *Conversaciones*: encuentros para dialogar sobre temas vinculados a la creación.
3. *Dispositivos disidentes de creación*: encuentros de composición espontánea.
4. *Work in progress* de Gustavo Tabares con

artistas invitados: construcción de proyectos, piezas, estudios y obras (intervenciones, objetos, dibujos, grabados, pinturas, fotografías, videos y textos)

5. *Prácticas performáticas y audiovisuales*: coordinadas por Mariana Marchesano y Patricia Mallarini con los residentes invitados y funcionarios del Cabildo.
6. *Otro Tavella @ Los embajadores del buen gusto en Cabildo en Residencia*: concierto desenchufado de Santiago Tavella con la participación de la VJ Virginia Arigón.
7. *La banalidad de la verecundia*: performance-desactivación de Gabriela Roselló Caics.
8. *OKUPARIA* intervenciones de en la plaza Constitución a cargo de participantes del taller/experiencia.
9. *Revisita a Parsimonia*: rodaje de videodanza basado en la obra con el cineasta Juan Ignacio Fernández Hoppe.
10. *Botánica cabildante*: relevamiento de la flora del edificio del Cabildo a cargo de Chumbo Sosa y Mónica.
11. *Cuestiones de danza*: apertura de procesos creativos a partir del proyecto de investigación del INAE coordinado por Paula Giuria, Lucía Naser, Elisa Pérez y Lucía Yáñez, invitada especial Natalia Ramírez Puschel (Chile)
12. *Cabildo en residencia_exhibición*: presentación de lo trabajado durante los 3 meses de residencia (presentación de prácticas performáticas y exposición permanente de producciones audiovisuales, proyectos, piezas, estudios y obras). Fiesta de cierre.

Conformación del grupo

En conversación con las artistas convocantes y con los invitados al proceso, les pregunté sobre los parámetros de conformación del grupo de trabajo y también qué singularidades había en dicha selección para este proceso a diferencia de otros anteriores. Patricia y Mariana explicaron que en general les interesan las personas y lo que ellas traen como especificidad y que raramente buscan

un “intérprete” para una “idea”, sino que les gusta explorar en lo que cada uno tiene para aportar desde su particularidad.

Un elemento considerado por las creadoras fue el carácter interdisciplinario del equipo de trabajo y el modo en que al incluir personas no provenientes del campo artístico (o sí pero relacionados a otros lenguajes que no fueran la danza), nuevas lógicas, miradas y saberes entrarían a obrar e interactuar, contaminándose durante el proceso creativo. En relación a la diversidad interna del grupo y los objetivos que perseguían con esta política, una vez finalizado el proceso de *CER*, Marchesano y Mallarini describían sus criterios y motivaciones para la definición del grupo del siguiente modo:

El equipo de trabajo comprende un grupo de personas con variadas experiencias, intereses y metodologías creativas. Son fisicalidades diversas las que se ponen en relación en las prácticas performáticas para generar espesores de sentido polimórficos, abiertos, expandidos. Son artistas visuales, artistas escénicos y científicos quienes se entrelazan en un proceso creativo que procura aproximaciones impuras al hecho artístico. La dinámica de trabajo dista bastante de los modos de hacer preestablecidos. (...) Procuramos ensayar una metodología fundamentada en la disponibilidad. Así, el calendario de encuentros fue armado a partir de las posibilidades horarias de los convocados. De acuerdo a las coincidencias se establecieron 4 días de encuentro a la semana donde las presencias varían. Por este simple hecho, se genera una graduación de intensidades y formas de estar, pasando a ser la ausencia (de personas, de información) un input clave en la construcción de contenidos. (Intercambio por mail con Mallarini y Marchesano).

Sumándose al grupo de artistas invitados, otros cuerpos y encuentros caracterizarán a este proceso de exploración cuyos bordes entre adentro y afuera son borroneados por dispositivos que introducen permeabilidad y apertura al proceso:

Además de las actividades con convocatoria a público en general, y la expresa visibilidad y apertura del proceso creativo, se van generando otras dinámicas “internas” de relacionamiento con los propios funcionarios del Cabildo que determinan otras performatividades y nuevas densidades de presencia. Estas experiencias se van entrelazando en

el proceso de creación generando nuevas preguntas y posibilidades escénicas. De acuerdo con Manuel Gausa, nos interesa trabajar con “estructuras disipadas”, “sistemas abiertos evolutivos capaces de incorporar información fluctuante”, estructuras donde los acontecimientos individuales se organizan en disposiciones globales desplegadas, irregulares, indeterminadas. Una confluencia de backgrounds históricos, situaciones particulares y vivencias compartidas se ajustan a ciertas lógicas internas para devenir acción performática. (Intercambio por mail con Mallarini y Marchesano).

Como vemos, la interacción y participación indirecta de trabajadores o de concurrentes casuales o usuales del Cabildo es tenida en cuenta como parte de la experiencia y forma parte del diseño metodológico organizado previamente por las proponentes y reformulado durante el proceso de investigación en función a las necesidades emergentes del proyecto. En relación a lo que los invitados relataban sobre el modo de conformación del grupo y su motivación para aceptar la invitación a participar del mismo, realicé por vía de correo electrónico, una serie de preguntas a los invitados del proceso. Si bien sólo cuento con las respuestas de quienes desearon o pudieron responder a esta entrevista, resulta interesante aproximarnos a lo que ellos y ellas escribieron en relación a su decisión de integrarse al proyecto. La diversidad de las respuestas deviene de diferencias en el grado de involucramiento con el proceso (de un proyecto muy abierto a que cada uno decidiera cuánto y cuándo estar presente) y también diversidad en lo que respecta a la familiaridad con los otros artistas y con las convocantes del proyecto, así como sus obras y proyectos anteriores. La modalidad de entrevista aplicada tuvo como consecuencia que algunos de los artistas más implicados en el proceso no respondieran, por lo que carezco de sus respuestas y pareceres. Más allá de esta puntualización y como vemos en las siguientes palabras, mientras que para algunos de ellos el deseo devenía de previas colaboraciones con Marchesano y Mallarini, o de conocer el trabajo de La Casa, para otros, eran el desconocimiento y la incertidumbre los principales motivos de curiosidad e interés.

Florencia Lucas:

[...] yo he venido trabajando con ellas desde el 2006 en distintos procesos creativos que han tenido

características diferentes. Este trabajo particular creo que se diferencia de los otros sobre todo por la cantidad de personas involucradas y por la metodología basada en el criterio de disponibilidad que mencionaba anteriormente (lo que justamente hizo posible el éxito del trabajo con tantas personas). Las líneas de continuidad que puedo identificar tienen que ver con el trabajo en espacios diversos, por mencionar algunos: La casa: casas deshabitadas - U: terrenos baldíos - SIRENIA: calle, etc. Por la confluencia de personas con distintas formaciones y lenguajes (danza, música, teatro, visuales, cine, fotografía, y ahora además ciencias biológicas, sociología, etc.). Una metodología de trabajo que parte de la improvisación y que desde allí emerge la composición, y que tiene un fuerte sustrato conceptual, al proponer diversas lecturas disparadoras para el trabajo en la escena, por ejemplo.

Daniela Passaro:

Me interesa trabajar con personas diferentes a las que trabajo usualmente, me interesan Mariana y Patricia como artistas. Hacer “cosas diferentes” me trae un *refreshment* a mi vida usual y cotidiana... Si, me molesta la creación desconectada de algo más sensible y profundo, me molesta que en la Danza Contemporánea bailar sea considerado casi como algo mal visto en las creaciones, me molesta que nos segreguemos o excluyamos por pertenecer a distintos medios. Merece mi apoyo éste tipo de emprendimiento en donde estamos todos mezclados, merece mi apoyo la creación que no intenta seguir un parámetro determinado sino escuchar voces e intereses internos más allá de las “modas”, merece mi apoyo todo el caudal de energía que podamos invertir en aumentar nuestro entusiasmo y alegría en torno al bailar...

Daniel Jorysz:

Me interesó la propuesta de un colectivo multidisciplinario, donde en este caso la disciplina artística -performance- lo permitía y probarme en una propuesta más desconocida de las que he participado hasta ahora.

Leticia Falkin:

Personalmente me interesan mucho los proyectos de creación en donde está en cuestionamiento el formato, los modos de investigar, trabajar y crear una puesta en escena. Me interesan mucho los procesos en donde el encuentro es parte

fundamental, y en donde se está abierto a lo que en ellos sucede sin muchas ideas preconcebidas de lo que debería ser. El trabajo de La Casa siempre me ha interesado. Personalmente participé en uno de sus trabajos junto a Milo (mi hijo) y así pude conocer más de cerca su modo de trabajar. Son un grupo que trabaja la creación con mucha reflexión, problematización y cruzando lenguajes, informaciones, personas de diferentes áreas. Es un trabajo que me resulta muy bello y que está muy cercano a mi recorrido como creadora.

[...] Me interesa trabajar en procesos dirigidos por terceros dependiendo de quiénes sean estos terceros. En la pregunta anterior hablé sobre mi interés y empatía con este grupo de personas en particular. De modo más general, participando de procesos dirigidos por otros tengo la posibilidad de conocer su modo de trabajar, sus formas de investigar en la creación, y esto me encanta. Me gusta trabajar en el encuentro con otros y no ser la directora me da más posibilidades de no cerrarme en un único modo que es el mío. Además en los trabajos contemporáneos como ya sabemos, participar como “intérprete” también es una buena forma de crear y desarrollar proyectos personales dentro de procesos que quizás no son tan personales.

Andrés Rinderknecht:

Yo soy científico (paleontólogo) y al trabajar en un museo tengo que encarar mi trabajo como algo que va mucho más allá de la investigación formal. La ciencia está cada día más requerida por la población en general y su divulgación hace que nuestro trabajo deba de ser multi e interdisciplinario. Yo ya he participado en algunos proyectos que mezclan ciencia y arte, pero esta residencia es algo mucho más volcado hacia una rama del arte que hacia una ciencia, cosa que me enriquece mucho.

Gustavo Tabares:

Me motiva el hecho de poder participar de una obra colectiva, ya que generalmente mi trabajo como artista visual es bastante solitario. He realizado varias performances, todas de manera individual. En alguna oportunidad donde el trabajo ha sido colectivo he sido curador, por lo que tengo poca experiencia en trabajos colectivos participando como intérprete. Eso me ha motivado bastante.

Si el *artista del páramo* -concepto que apareció en uno de los conversatorios de CER- trabaja con lo que hay, ciertamente es el grupo humano el que constituye la materia prima para un proyecto que se propone desarrollar una estética site-specific sin por ello dejar de tener en cuenta las especificidades de cada una de las personas que colaboran en la exploración. Veremos más adelante como el modo de organización y relación del grupo da forma (y estética) al proceso de creación que se inauguraba entre vitrinas, copas, videos, escombros, reliquias, objetos patrimoniales sin valor, valores patrimoniales no objetuales.

A través del trabajo en ciertos horarios, *CER* se adentra en el desafío de hacer una obra site-specific en un formato en el que los relacionamientos se dan de modo disperso temporalmente. No hay un consenso compositivo en el sentido de una coreografía que se va construyendo (“fijando”) progresivamente, sino un proceso colectivo y acumulativo de las relaciones entre los cuerpos y con el lugar, de las zonas de espesor performativo que empiezan a aparecer y a ser profundizadas, revisitadas. A su vez opera una memoria del lugar (comprendiendo arquitectura y cuerpos) actuando entre transitiva y traductoramente

Durante el proceso se intuye una singularidad de cada uno de los encuentros, diferentes no sólo en las prácticas realizadas sino en la configuración del grupo de personas presentes, incidiendo fuertemente sobre las dinámicas de trabajo, el clima, los tiempos para cada cosa, los pactos transitorios para estar juntos en esos irrepetibles tiempo-lugar.

Como un modo de dialogar con las cualidades sutiles e inmersivas que *CER* me dejó a través de los diálogos entablados y las prácticas presenciadas, realicé una aproximación etnográfica a algunas instancias del proceso que dan cuenta de una heterogeneidad de metodologías; entendiendo a éstas como prácticas realizadas en el marco de un proceso de investigación artística en el que lo “creado” tiene la materialidad del evento y de poéticas efímeras. El concepto de investigación que *CER* performa y que produce en su hacer, se apoya sobre la conceptualización de la creación artística desde un enfoque no objetual, que entiende a la producción de conocimiento-danza como un tipo de hacer particular. Uno en el que se

puede residir, pero no cerrar para volver más tarde y encontrar todo tal cual.

Metodología: un plan que se construye en el plano de la acción, aproximación etnográfica a algunos conceptos y momentos del proceso

Palabra clave ¿residencia?

La palabra “residencia” ha comenzado a aparecer cada vez más en el campo de la danza en los últimos años. El interés de los artistas por las experiencias que ellas proporcionan, viene siendo acompañado por la concomitante emergencia de programas y proyectos que las ofrecen.

En procesos de creación en danza, la residencia ofrece la posibilidad de concentración y condensación del trabajo de creación. En los procesos en los que ésta es llevada a cabo por un colectivo, la convivencia entre sus integrantes se vuelve un aspecto fundamental del ambiente investigativo y creativo, tornándose las relaciones que ocurren en su transcurso, uno de los planos de composición de la obra.

Cabildo en residencia es un ejemplo de residencia que exhibe la elasticidad del concepto, apropiándose de él para generar un dispositivo de creación complejo y donde diversas metodologías, subgrupos y actividades se entrecruzan y afectan a lo largo de un poco más de dos meses.

Es interesante referirnos a las múltiples definiciones que la palabra “residencia” presenta. En una investigación sobre este tipo de programa es definida como un programa que provee tiempo y espacio dedicado a la creación de nuevos trabajos y el desarrollo de una práctica creativa (a diferencia de una residencia para la presentación de performances o volcada a la enseñanza). Estas residencias creativas también son conocidas como comunidades, retiros o colonias artísticas. (GIARTS)

Las residencias pueden enfocarse a apoyar procesos de creación o la investigación (sin fines de creación de una obra) durante un período concreto y pueden orientarse a artistas de diversos lenguajes o de áreas específicas. El texto también diferencia las residencias



Foto extraída del Facebook de CER

según la etapa del proceso creativo en la que se realicen: etapa inicial (*Early-stage Dance Residency*), etapa intermedia (*Mid-stage Dance Residency*), etapa final (*Late-stage Dance Residency*), no resultando pertinente para describir las dinámicas de CER, ya que pese a que existe una instancia “final” de apertura, ésta se presenta más como cierre del período de trabajo que como producto estético análogo a una “obra” resultante del proceso. Es curioso sin embargo que meses después, parte del material estético y relacional emergente de la residencia será transformado y reciclado en el proceso que da forma a “Paraíso Páramo”.

Sobre las necesidades y aportes de la residencia en procesos creativos, su pertinencia y el interés que suscita entre artistas, tiene que ver con algunas de las realidades apuntadas por el diagnóstico realizado por *NYC Performing Arts Spaces*: “coreógrafos que se encuentran en la mitad de sus carreras han expresado la preocupación de que su trabajo no es del calibre al que aspiran, sobre todo por causa de la inaccesibilidad de espacios para ensayar y la imposibilidad de costear sus precios durante la cantidad de tiempo necesaria”. Si bien CER no funciona de modo análogo a la mayoría de residencias, podemos afirmar que nace del interés de dar solución provisoria a esta falta o inaccesibilidad de espacios de trabajo aludida en la cita anterior.

También cabe señalar que bajo la coordinación de Mallarini y Marchesano, La Casa cuenta con antecedentes de trabajo en lugares específicos y con la creación de dispositivos coreográficos que producen obras con temporalidades dilatadas y públicos en movimiento. En el caso de CER, las formas de trabajo y sus lugares de acontecimiento dislocan modos conocidos de creación y organización para formular una propuesta en la que artistas, institución y personas ajenas al proceso descubren en la práctica, posibles modos de trabajo conjunto.

Al observar los puntos de partida y de acuerdo a ellos, los criterios de Mariana y Patricia para conformar el grupo de trabajo en tanto coordinadoras de las prácticas performáticas (considerando por ende a quienes formaban parte de esta capa del trabajo de CER), es interesante relacionar las características del grupo de “invitados” con lo narrado por las artistas en un

diálogo mantenido al inicio del proceso. En primer lugar cabe destacar el concepto de “invitación”, que ellas relacionan al de afecto; un acto que se asemeja al de la hospitalidad o de un deseo de proximidad, inclusión, bienvenida.

En relación a las diversas formaciones y campos de experiencias de los colaboradores Mariana comentaba que el formato de trabajo – 4 ensayos a los que cada uno decidía cuando concurrir, avisando esto al grupo al inicio del proceso (aunque luego esta flexibilidad se estiró aún más) – fue propuesto con la filosofía de trabajar en base a lo que uno puede; a las disponibilidades actuales y a los deseos de cada uno. De este modo, la heterogeneidad interpersonal se retroalimenta con aquella relacionada a la de los modos, cantidades y frecuencias de participación, también diversos entre los 15 colaboradores.

Mariana comenta que este dispositivo de trabajo –diferente del que han experimentado en anteriores procesos– deviene de experiencias como la vivida durante el proceso creativo de “El posible orden”, en el que Aníbal (uno de los performers que no viene del área de la danza) sintió que no necesitaba ensayar más, comunicándolo como decisión a quienes estaban en el rol de directoras. Estas diferencias en términos de deseos y disponibilidades es lo que en CER intenta ser más que homogeneizado, explotado y explorado. Se parte entonces de un intento por poder leer las necesidades y fricciones de un proceso de otras formas que las *habituales* (en la que quizás podría leerse la ausencia a un ensayo como falta de desinterés o compromiso). Trabajar con tranquilidad, sin expectativa y con la escucha abierta a las respuestas sobre lo que se desea, son propósitos del trabajo enunciados por Patricia y Mariana en nuestro primeros diálogos sobre el proceso.

Si el interés por redefinir y *desactivar* los significados más conocidos de ciertos conceptos es otra de las motivaciones de M y P, es importante señalar lo que ellas piensan respecto a “residencia” que en el caso de CER se presenta alejado de lo que usualmente entendemos por él al pensar en procesos artísticos creativos. La apropiación de conceptos para designar a prácticas o acontecimientos que no responden a sus significados reconocidos – operación a la que

aluden con este concepto de “desactivación” - es una operación que caracteriza no sólo al plano lingüístico y discursivo de *CER*, sino también a la estética que Marchesano y Mallarini vienen desarrollando en anteriores trabajos.

En la línea de “desactivar” prácticas y conceptos, la “residencia” de *CER* no se plantea como una convivencia de 24 horas ni tampoco es organizada por una institución proveedora de las condiciones de trabajo sino que son los propios artistas quienes proponen el proyecto y el título a El Cabildo (medio bromeando ellas hablan de “auto-residencia”). “Residencia” desde esta relectura se relaciona más al deseo que previamente tenían las artistas de conseguir una casa para trabajar de forma estable (a modo de “sede”) que con el formato de trabajo que se ha hecho tan común en el campo y circuitos de circulación de la danza contemporánea.

Este espacio de “residencia” está abierto durante los meses de trabajo, a la posible visita de personas interesadas en concurrir a El Cabildo durante los días de encuentro del grupo que trabaja en las prácticas performativas. Esta apertura introduce una especie de *imprevisibilidad programada* en el proyecto. La apertura es también empleada para compartir el acervo “edito” e “Inédito” de La Casa: una serie de experimentos, investigaciones y materiales que se reconvirtieron o reciclaron en otros procesos, o que simplemente no fueron compartidos por fuera de la experiencia de su realización. Este plano de lo que *CER* comparte es interesante para ser pensado desde el marco de procesos creativos ya que introduce en el proceso actualmente en curso, la temporalidad y poéticas procesuales de anteriores procesos creativos.

Una residencia que no es una “residencia”. O una residencia que se plantea como proceso creativo sin el objetivo de “la obra”; un cronograma de ensayos a los que cada artista colaborador decide cuándo y cuánto ir; un vínculo co-propositivo entre artistas e institución en el que el diálogo permanente es la modalidad de trabajo conjunto que se va ajustando a las posibilidades y deseos existentes, negociando también (y no sin fricciones) con los tiempos y espacios que una refacción de edificio histórico requiere.

CER es la convivencia entre sí de este grupo “variopinto” pero también una colaboración

entre artistas e institución. *CER* es también las interacciones improvisadas y las buscadas, las que se salen de su cauce y las que se provocan para investigar qué puede emerger del encuentro, del cruce, de la inesperada o la esperada relación.

Incluso cuando el término se encuentra resignificado en el proceso de *CER*, la residencia como formato de creación, implica una valoración del tiempo en tanto plano de experiencia compartida y no únicamente como medio para un fin (la obra). Este factor incide sobre las cualidades del material emergente así también como en las políticas y criterios que se entablan desde la coordinación del proyecto y desde la participación en el mismo. Como señalan Mariana y Patricia, ese tiempo compartido es el que permitirá la emergencia de relaciones, afectos, tiempo compartido; planos de composición a los que el proceso apuesta.

Si la residencia aporta una apertura respecto al entendimiento de lo que es posible (o imposible) en un determinado proyecto, *CER* explora y explota esta apertura para poner en marcha un modo de trabajo que busca habilitar la emergencia de acciones, relaciones, sensaciones. Acontecimientos.

El modo no constituido – sino constituyente – de trabajar, presenta a *CER* como un proceso no sólo creativo sino de aprendizaje colectivo e individual sobre modos de participación sin control, pactos de colaboración sin acuerdos cuantitativos, modos de relación sin interés, modos de proposición sin selección y modos de trabajo sin remuneración o propósitos más que el “sí mismo”. Más adelante presentaré a través de la voz de sus colaboradores, reflexiones sobre las características del modo de trabajo y las diversas sensaciones – desde perplejidad hasta fascinación – que despertaron estos modos heterodoxos de trabajo.

La inauguración del CER

La apertura podría describirse como una especie de *vernissage* performativo en el que convivieron viejas infraestructuras con nuevas presencias, objetos ancestrales con aparatos tecnológicos, artistas invitados con público convocado.



Foto: Lucía Naser

Tuvo lugar el lunes 29 de setiembre y fue convocada como “apertura con brindis” desde la página del proyecto en Facebook y desde la web del Cabildo. Una mesa con Medio y Medio y Coca Light espera a los visitantes con igual ansiedad que los trabajadores del Cabildo, que dan la bienvenida con simpatía mientras sondan las características de la población presente. El clima frío y húmedo típico de esta ciudad acentuado por la proximidad de ambas orillas del río y por la arquitectura del edificio. Este clima, pero también el de un sol de medio día calentando las enormes piedras, caracterizará a uno de los elementos que fueron partícipes de esta residencia a cielo abierto, aportando diferentes tonalidades climatológicas (y también intervenciones imprevistamente humanas) y la necesidad de adaptarse espacial y térmicamente a las condiciones provistas por el ambiente, interviniendo también sobre él.

El proyecto se presenta señalando que “[...] propone un diálogo entre el acervo colectivo, el histórico, el archivo personal y sus diversos abordajes en la producción de obra.”

La lógica de la apertura es bien próxima de las artes visuales y del *vernissage* y al llegar nos encontramos con un espacio de trabajo. Así lo indican los cuerpos y los objetos que habitan el lugar y que se mueven ocupadísimos de acá para allá en tareas cuyo propósito resulta menos evidente que su realización.

El público presente es involucrado en ellas, extendiéndose invitaciones a través de la palabra y también meramente de acciones: encintar a alguien a su silla, disponibilizar tinta para hacer grabados, pedir ayuda para desenredar un cable, distribuir porotos sin explicar cómo usarlos.

En dos tvs se proyectan videos crudos de trabajos y ensayos anteriores de La Casa. Todo tiene un color de “en obra”. La apertura es también a mostrar estos materiales de naturaleza más “privada”. Es así que Cabildo y colectivo se abren exhibiendo la vulnerabilidad de lo inacabado.

En un proyector se suceden diapositivas que presentan las diferentes actividades y aspectos del proyecto. No es fácil entender la superposición de eventos y procesos que se entretajan en *CER*.

Hay una especie de similitud entre el orden caótico del edificio y el modo en que el proyecto se presenta: creación en residencia, conversaciones, dispositivos disidentes de creación, *work in progress*, acciones performáticas, presentaciones de las prácticas artísticas, acervo audiovisual y registro, actividades espontáneas, publicación, cierre, artistas de Okuparia, participantes de Marte, invitados especiales, no especiales....

Por otra parte la información sobre el proceso nos conduce a (por lo menos) dos sitios web: el de “Una máquina para desactivar”, el de reconocimiento de Mariana, relacionado a su investigación sobre patrones de movimiento, el de Okuparia, el de La casa, el de MARTE

Recuerdo las conversaciones iniciales con Mariana y Patricia y pienso en el grado de apertura que ellas como artistas expresan querer explorar, y en como este interés se traduce al tiempo y espacio de residencia desde el primer día.

En tanto público, nada nos indica quienes son y quienes no son los “performers”. Si bien vimos a la entrada y en los *releases* los nombres de los colaboradores, no hay una organización espacial o performática que escinda al “Público” de los “artistas” sino pequeñas islas de acontecimientos disparados por quienes parecen integrar el segundo grupo.

La apertura nos mezcla con otros y también samplea la temporalidad presente y futura del proyecto que comienza, con la de otras creaciones anteriores de los artistas (fundamentalmente de La Casa) que son exhibidas en forma de video en diferentes puntos del espacio.

La convivencia de acciones que no tienen entre sí relación o interacción directa, el carácter difuso de los roles de los “anfitriones”, la perplejidad de los visitantes, la yuxtaposición entre la estética “vieja” o de cambalache de los objetos del cabildo y la experimental o contemporánea de los objetos aportados por el grupo de invitados que fue invitado a participar a partir de ciertos parámetros.

Hay muchas cosas a la vista en esta apertura pero también y como en todo proceso, existe una capa invisible de informaciones que circulan entre los colaboradores o en otras palabras, entre los

responsables de este espacio arquitectónico, humano, relacional, que nos da la bienvenida. En un texto enviado por Mallarini y Marchesano a los invitados a las prácticas performáticas antes de la apertura, se describía la disposición y organización de tiempos y objetos que la actividad tendría, dejando al mismo tiempo espacio para la improvisación y para la relación del momento con las orientaciones propuestas para esta performance inaugural:

La idea es desactivar las expectativas respecto a lo que sería una presentación de actividades. Esto es: construir situaciones difusas, ambiguas, acontecimientos desplazados de sus significados; deambular entre la creación instantánea, la exposición de lo que sucederá en el futuro próximo y lo que traemos (acervo personal), generar una experiencia innominable, un dispositivo para desorientar, donde los roles se difuminen. El público y los residentes estarán inmersos en la dispersión sensible, vinculados a través de prácticas de composición. No se trata de ser rupturistas, se trata de componer y en esa labor sostener un lazo comunitario todo el tiempo que dure el encuentro. Una complicidad temporal navegando en la variabilidad constante del entorno. Una minicomunidad creada entre todos los presentes. (Material cedido por artistas)

Estas palabras que fueron escritas de cara a este evento inicial, quedarían resonando entre los muros del Cabildo para reaparecer en improvisaciones y diálogos sobre lo que *CER* era, buscaba, negociaba, negaba, habilitaba o inauguraba. A través de una permanente conversación y pensamiento sobre las propias prácticas, el proceso tradujo estas palabras sobre complicidades, comunidades y presentes al plano no sólo de la relación con los “otros” espectadores sino al de la convivencia entre los artistas involucrados en el proceso y los demás habitantes (humanos y materiales) de este locus de exploración: El Cabildo.

Habitando el lugar. Visita a un ensayo: 2 de octubre. 14 a 16.30hs.

El ensayo del jueves 2/10 de 14 a 16.30 es quizás uno de los primeros en los que se encuentra gran parte del equipo y artistas invitados. Están presentes Mariana Marchesano, Patricia Mallarini, Gustavo Tabares, Nicolás Parrillo, Adriana Belbussi, Javier Olivera, Eugenia

Silveira, Leonor Chavarría, Darío Lima. Tamara Gómez, Daniela Pássaro (llega tarde pero la dinámica del grupo es de arribos y partidas desincronizadas por lo que no es vivido como un problema), Maite Asambuya, Federico Arnaud, Andrés Rinderknecht.

Los primeros 15 minutos son de mutuo reconocimiento y de puesta en común del modo en que se trabajará. Los artistas invitados preguntan sobre los modos de organización e interacción con los demás artistas que trabajarán en la residencia. Mariana y Patricia explican que hay 3 grandes grupos de trabajo y que la modalidad en la que se trabajará con aquel vinculado a las “prácticas performáticas” se acerca mucho al formato de ensayo y de creación de algo escénico. Asimismo se señala que el proceso estará permeable a las contaminaciones e interacciones con lo que suceda en el lugar (tanto dentro de su proyecto como en torno a las refacciones del edificio y a las visitas de escolares, grupos, curiosos).

Se afirma que los ensayos tendrán una planificación que aportarán Mariana y Patricia y que integrará el hecho de que no todos están en todos los ensayos y también que es posible que lleguen a diferentes horas. Trabajar con eso y no contra eso es enunciado como una de las bases metodológicas del proyecto.

En el lapso que va de 14 a 14.15 el grupo conversa en círculo y se hace evidente que no ha habido una puesta en común del modo en que se trabajará o del resultado esperado. Hay en esta dinámica una muestra del modo en que en la danza muchas veces aceptamos invitaciones sin condiciones, por el mero gusto y deseo de colaborar y trabajar juntos. Disponibilizarse parece palabra clave y este encuentro es el dispararse y performance de ese acto.

Mariana señala que en la apertura, el hecho de haberlos convocado sin una previa indicación de cómo comportarse o qué hacer era parte de la consigna: querer exponerlos a una interacción o evento en donde no estaba tan claro quien era visitante y quien “performer”, sin definir si era un brindis o una performance. Para habilitar que fuera ambos al mismo tiempo.

Tras aclarar algunos aspectos y preguntas formuladas sobre todo de parte de Adriana - que dice no estar ansiosa pero que necesita conocer las reglas del juego para poder jugar - sugiero gestualmente a Mariana y Patricia que sería bueno presentarme para que mi

presencia ahí no sea una incógnita o una imposición, cual mueble del lugar. Si bien he conversado con ellas antes sobre el proceso de investigación que estamos llevando a cabo, no compartí aún este diálogo con los demás participantes. Doy un paso y entro a la ronda y con palabras más o menos torpes y por suerte escasas, presento mi rol en este proceso y mis ganas de trabajar juntos y no como un agente analítico o una presencia incómoda. Sin embargo, la interferencia será inevitable y ya se está produciendo. Así lo nota Nicolás: “ya estás acá, adentro” me dice. Mientras que Patricia hace una broma y me dice que luego me pasan los honorarios y cronograma (cita inexacta pero aproximada).

El inicio del ensayo es con una práctica vibrátil que dura 10 minutos y es acompañada por música. Se realiza con ojos cerrados y adentro. El espacio que funciona como estudio es el mismo donde se realizó la inauguración y está atiborrado de objetos; arte, mueble, pianos, mesas de trabajo, mates del equipo, mochilas, cajas de cosas que no dejan adivinar su contenido.

Luego de esta práctica se forman grupos de a 4 - como falta uno en un grupo me meto y sin saber cómo los límites entre investigador e investigadores se empieza a borrar - y Mariana y Patricia proponen una dinámica de recorrido donde 3 proponen a 1 sensaciones, movimientos, recorridos. Quien está siendo guiado abre los ojos cuando ya fue suficiente y se pasa a otro del grupo.

Luego de haber concluido, hay dos personas que llegaron tarde al ensayo y se propone que lo próximo será una improvisación en dos grupos donde todos guiarán a uno y luego eso se transformará en una improvisación colectiva.

El rol de Mariana y Patricia está claramente marcado en tanto propositoras y coordinadoras de la práctica. Durante la improvisación se dan diversas formas de interacción con el entorno y visitantes del Cabildo, con los materiales e informaciones que están presentes ahí.

Al concluir son las 16hs y la charla se extiende hasta las 16.30hs. Los grupos se comentan mutuamente y se rememora lo sucedido recién, se atesoran momentos, se observan acciones y estados que emergieron. La relación con los visitantes no estaba planificada pero si prevista desde el dispositivo abierto de los encuentros -a lo que me refiero más

arriba como *imprevisibilidad programada* o en otras palabras la apertura de una vulnerabilidad creada a partir de la exposición. Este elemento contingente – el de la presencia o no de otros a la hora de desarrollar las prácticas performáticas- es una de las materias primas del proceso de *CER* e incide sobre las prácticas de modo intenso: la presencia de “otros” oficiando de público o de visitantes-invitados del proyecto, torna a la acción más “escénica” y la abre a la interacción con dichos “otros”, espectadores espontáneos / no convocados. En este ensayo, incluso se da la situación de que dos de los visitantes entraron al espacio y a la acción escénica: uno de ellos (el más adolescente) interviniéndolo en una diagonal de parodia coreográfica (en la que imita con humor e imprecisión lo que los artistas de *CER* estaban haciendo) y otro que tímidamente amaga con entrar pero cuando lo hace no soporta la presión o timidez y se va.

También se habla de los cuidados hacia los cuerpos y hacia el Cabildo: sobre las implicaciones del espacio donde están trabajando y su “valor histórico patrimonial”.

“Patrimonio” se define como “algo que trasciende la época en la que fue hecho”. Es interesante que esta conversación surga el primer día de interacción performática con el espacio y que aunque el plan fuera a puertas cerradas, éste fue transformado por las circunstancias.

Hay muchas capas de presencias y temporalidades en este edificio y ellas son parte del ambiente de trabajo pero también de los planos de composición posibles.

Conversan de las imágenes que emergen de una experiencia de ojos cerrados y la magia de que una “corona” de bolsa de nylon pueda hacer a alguien sentirse un rey. ¡¡Vamos para Valizas!! dice Eugenia. Hay risas y felicidad de lo que acaba de suceder. Hay alegría de estar juntos y reconocerse mutuamente. Hay consciencia de que ese fue el primero de muchos encuentros y que trabajo y trabajo está por venir. Las ganas de hacer grupo. Presentes.

Se habla de incorporar todo lo que sucede alrededor, de comerse al otro, de la antropofagia, de la balsa de la medusa.

Entre Gustavo y Federico se plantea la cuestión de la definición de patrimonio quizás más relevante

y operativa en su campo de actuación: las artes visuales.

Menciono que hay un libro de Hugo Achugar (1992) que tiene el mismo título. Pienso sin decirlo en cuánto intervenir o no en el proceso. Lo menciono igual. Parece tarde para preguntarme esto....

Patricia va tomando notas de la conversación en su tablet.

El entusiasmo de Federico y Gustavo - que por trabajar con artes visuales no han tenido muchas otras experiencias de este tipo, e inclusive dice Gustavo “es la primera vez que me pasa”- es lindo de compartir y fresco. Esta diferencia no se presentó como un obstáculo para la experiencia. El grupo heterogéneo va encontrando lenguajes. Comienza.

Conversación del 9 de octubre

Las conversaciones -espacios de encuentro no dirigidos pero si organizados y convocados por el equipo de CER- son espacios pensados para el diálogo y el encuentro entre artistas del proyecto y público interesado que pudiera sumarse y sumar al proceso de conceptualización y experimentación en desarrollo. Partiendo de temáticas concretas - “Archivo personal y escena documental”; “Lo común y lo anónimo”, “El público en la escena liminal” - éstos se proponían como “espacio de encuentro para intercambiar sobre la creación artística en general, el acervo personal y los patrones de creación” partiendo de las preguntas “¿Qué se repite en nuestras prácticas artísticas, de dónde tomamos información para crear?”.

A lo imprevisible de esos espacios de diálogo, se proponía adicionalmente la realización a continuación de los mismos de los llamados “dispositivos disidentes de creación” que enseguida después de los conversatorios, proponían un encuentro de composición espontánea o improvisación abierta entre todos los presentes.

Los encuentros tuvieron una dinámica poco apegada a la planificación tanto temática como metodológica propuesta (o al menos la anunciada) y se guiaron más por el deseo y necesidades de los participantes y las conversaciones por ellos entabladas. Esto redundó

en que el tratamiento de los temas anunciados se diera con mayor o menor profundidad pero también que existiera el espacio para la emergencia de temas, problemas y preguntas no previstas.

Como ejemplo de ello, en el conversatorio del 9 de octubre, en el que el tema del acervo y el archivo eran los convocantes, el diálogo trató sobre temas muy diversos que fueron desde el concepto de “patrimonio” e historia nacional, a preguntas sobre la identidad, la nación, la función y los protagonistas de los relatos históricos sobre el pasado, etc.

Tal como estaba previsto en la planificación de estos espacios, en la conversación no existió el rol de mediador ni quien tampoco tomara riendas del enfoque de la charla. Si bien esto generó un ambiente incómodo al inicio, luego dio lugar para que el diálogo tomara la dirección de los intereses e inquietudes de los presentes.

En el inicio la alusión a la elección por este espacio de trabajo fue levantado como pregunta por una de las participantes, que simultáneamente se preguntaba sobre los límites (claros o borrosos) entre los roles de artista, público, curador, etc. Otra de las inquietudes abordadas se relacionaba con la pregunta sobre aquello que se repite en lo que uno hace como creador (tema relacionado a la investigación de Marchesano sobre patrones en procesos creativos). Pasando por la cuestión del “entendimiento” en el arte y luego de las diferencias entre la relación con el público especializado y el general, la conversación derivó en El Cabildo y sus características como institución y edificio histórico apareciendo temáticas como aquello que determina a un país como nicho identitario, el tema del nacionalismo y de la pertinencia de la identidad nacional (se vuelve el tema central), paradojas de nuestra nación como el hecho de que “el Estadio Charrúa está en el Parque Rivera”, el blanqueamiento de genocidios por parte de la “historia oficial”, la visión museificada de la historia y el hecho de que la historia es la historia de las guerras y batallas y que por ende quedaría fuera de ella “la mitad de la población”, que excluida de los relatos sobre el pasado se distancia también del presente al que da lugar. La pregunta por historias que no sean historias de guerra solamente; la confusión entre lo “lo público” y “lo oficial”, el modo en que nos relacionamos con la historia a través de objetos y el significado de esta relación, y también el



Foto: Lucía Naser

tema del valor: qué y quién da valor a unos objetos y no a otros? Y qué tendría para decir el arte que es a su vez productor de nuevos objetos?

Al abordar la pregunta ¿qué valoramos como artistas? Patricia Mallarini cita un fragmento del libro “Páramo Beach”, una conversación entre Clio Bugel y el artista plástico Ernesto Vila (2009). Si bien este concepto es presentado a partir de la conversación en curso, más tarde Mallarini y Marchesano relatarán que se distanciaron conceptual y prácticamente de este pensamiento, aún apropiándose de una de sus palabras para componer el título de la obra escénica en la que deriva *CER* meses después de su cierre: “Paraíso Páramo”. La cita leída dice:

El artista del Páramo produce sentido a partir de su contexto real. Produce desde lo que no tiene, sin robar lo ajeno: crea desde el vacío y desde ese vacío inventa infraestructura, conceptos, relatos, abstracciones y sentido. La fidelidad que nos faltó para asumimos como materia estética, desechando nuestras soledades geográficas, conflictos societarios y culturales nos ha dejado descolocados y perdidos en un espacio simbólico transferido y sin encarnadura propia. Al blanquear la caracterización de existencias y pertenencias locales, también nos hacemos responsables del vacío que producimos y legamos a nuestros relevos. (Ernesto Vila en *Páramo Beach*, 62).

“Sólo si encontramos la forma de la escritura estética para ser imaginados y pensados desde nosotros mismos, podremos transformar el Páramo en espacio”, dice Ernesto Vila en otro fragmento no citado. Su propuesta conceptual da lugar a una discusión sobre si es o no posible la idea de “vacío”: a Vila una de las participantes le reprocha no tener en cuenta que siempre se parte de alguna idea, de algún contexto cultural, de un determinado momento histórico, siempre sos hijo de.... La polisemia que desata esta breve lectura sobre el concepto de “páramo” hace emerger reflexiones sobre el Uruguay como lugar aislado donde suceden cosas diferentes a las que suceden en otros lados; sobre el Uruguay como la “galápagos del arte”, sobre la institución museo y sobre sus diferentes tipologías y políticas de la historia; sobre los diferentes discursos museísticos y sus fundamentos teóricos y epistemológicos; sobre El Cabildo; sobre cuánto miramos hacia adentro y cuánto miramos hacia afuera; sobre el carácter oximorónico o real de la identidad uruguaya; sobre sus

relaciones con otras identidades; sobre la identidad como aquello que nunca se termina de armar y sobre el acceso a la información; sobre los parámetros de valoración y desvalorización artística; sobre el balance entre experiencia estética y educación técnica; sobre objetos artísticos y autoridad; sobre “el artista uruguayo”; sobre formarse estéticamente o “seguir yendo a la Rural del Prado...”.

La conversación deriva entonces hacia una lógica de propio y foráneo como límite imposible de trazar, hacia el cuestionamiento de la identidad uruguaya y el carácter fascista (u obsoleto) del concepto de “nación”, hacia la pregunta de si Barradas o Torres García “son europeos” o uruguayos y sobre la propia pertinencia de discutir “lo uruguayo” que acabaría por cerrar el círculo temático en un espiral tan disperso como coherente. Las preguntas son muchas y aunque el clima es de disenso, nos despedimos sabiendo que en el diálogo de esa tarde tenemos más puntos en común que diferencias. He ahí – en la posibilidad de interlocución sobre estas preguntas que nos preocupan – donde quizás esté la respuesta de aquellos elementos que al fin de cuentas tenemos en común. Aunque sepamos que sentarnos a celebrarlos solo constituiría mal homenaje a ellos y a nuestro papel (sin guión) en esta historia. Y en este conversatorio.

Pistas de creación: Cabildo abierto sobre Cabildo en residencia con la presencia de Natalia Ramírez Puschel

Como parte de la investigación realizada, la actividad *Pistas de creación. Modos de hacer danza* tenía como objetivo producir un encuentro entre el equipo de investigadoras, una invitada especial de Chile -la investigadora Natalia Ramírez Puschel-, y el público interesado en participar de una conversación abierta sobre cada uno de los procesos creativos analizados por *Cuestiones de Danza*.

El modo en que este encuentro se desarrolló para el caso de *CER* se relaciona a algunas de las características del proceso y de las estéticas emergentes en él, así como al abordaje de sus creadoras en la coordinación y articulación del proyecto.

El día de esta actividad abierta al público fue organizado para coincidir con uno de los días de “ensayo” de los residentes, dado que facilitaría la presencia del fluctuante grupo de *CER* e integraría

la actividad al modo de trabajo que cotidianamente se producía en el proceso. A diferencia de los otros encuentros – *Grasa, Los Hombre Sin Paz, Tal* – éste fue hecho in situ evaluando que era interesante trasladarnos al espacio de trabajo en residencia, dada la incidencia fundamental de éste sobre las estéticas y metodologías del proceso.

Antes del inicio de la charla, Mariana y Patricia nos muestran videos con materiales del proceso, dejando ver en la selección, algunos focos de interés y recurrencias del material de exploración e investigación. Una vez que se presentan objetivos y participantes del proyecto, así como metodologías de trabajo y el carácter multidisciplinario de la conformación del equipo, aparecen palabras claves como improvisación, disponibilidad, flexibilidad. Se narra el modo en que la participación en los ensayos se hace de acuerdo a la disponibilidad de cada uno, y de cómo a raíz de eso los diferentes días han cobrado cualidades singulares de acuerdo al grupo humano presente. Es así que apuntan “la fisicalidad de los miércoles”, “la disposición de objetos y cuerpos de los lunes”, la “estética más poética de los viernes”, mientras que los jueves “es día de show, son días de crear algo”. También señalan cómo inciden la hora en que trabajan, o el tipo de espacio o el día de la semana – “el hecho de que es viernes aporta una cierta densidad en el ambiente. Es día de humo del asado”, comenta alguien -. Sin duda el hecho de ser afectados por todas estas variables sólo se explica porque el proceso es permeable a ellas.

A continuación durante la charla – deriva conversacional entre los presentes – se dialogará sobre conceptos clave de la investigación creativa, y que desde el inicio del proyecto hasta el momento de la actividad, han cobrado diferentes resonancias y significados al retroalimentarse con las experiencias. Palabras como “opacidad”, “desactivación”, “permeabilidad”, “registro” o “documentación”, pertenecen al glosario de términos compartidos durante el proceso y conectados al terreno de prácticas y experiencias.

Se conversa sobre modos de preparación de cada ensayo y sobre cómo cada artista se relaciona con las consignas y tareas propuestas; sobre cómo miramos a los demás y nos exponemos a ser vistos; sobre rituales de preparación; sobre la escritura

de crónicas y las estrategias de documentación y lo indocumentable; se comparten dispositivos de trabajo y creación puestos en práctica. Se habla sobre aquello que se hace presente pero de lo que no conocemos su historia y viceversa.

Por su parte Natalia propone algunos enfoques y conceptos para observar *CER* y particularmente el modo en que en un proceso creativo se organizan los momentos llamados “prefenómeno”, “fenómeno” y “postfenómeno”, términos empleados por los artistas durante el proceso y retomados por la investigadora. A partir de eso, se plantean preguntas relacionadas a cuáles son los tiempos de uno devenir el otro y cómo transformar la situación de cambio e intercambio entre ellos en información corporal, coreográfica, improvisativa, práxica. Natalia propone “plegar los tiempos”; suscitar el encuentro entre las cosas vivas y sus temporalidades, rescatarlas de la “atemporalidad” de escaparate museístico. ¿Cómo producir la activación de aquello museificado?

Tabares comenta que “hay un trabajo continuo donde suceden cosas inesperadas” y se charla sobre el hecho de que todo el tiempo se está dando una interferencia entre las informaciones que circulan. También se conversa sobre las consecuencias e implicaciones del formato de trabajo, al no contar con todos los integrantes todo el tiempo, genera una especie de documentación dispersa y de memoria colectiva por parte de un grupo que no necesita estar completo para sentirse junto o que va descubriendo en el proceso cómo poder desarrollar una especie de memoria-inteligencia colectiva.

CER es un proceso que trabaja con lo que hay, expande los límites del espacio disponible, busca componer desde el encuentro, la precariedad, la incertidumbre. El acercamiento al acervo del Cabildo a través de esta residencia va generando una relación con las vitrinas y los escaparates pero también con las plantas, con quienes trabajan allí, con el edificio en su materialidad más concreta.

La charla sobre el carácter histórico del edificio y la naturaleza ideológica de todo relato histórico es uno de los tópicos que emergen en relación al Cabildo en tanto museo pero también en relación a la memoria que durante el proceso se va construyendo.

Se plantean preguntas sobre aquello que elegimos para compartir o hacer historia, sobre los modos de comunicación entre el grupo sobre lo sucedido, sobre la relación con aquello que “sucedió mientras no estuve” de los colaboradores, sobre el contexto y lo que está fuera de contexto, sobre la práctica de “completar la información” que se plantea como necesaria al no estar presentes todos en todos los ensayos.

Entre los presentes ese día está Rosana Carrete, actual directora de El Cabildo (desde el año 2013) que narra a su vez otro proceso: el de la reactivación del edificio histórico entanto espacio de (inter)acción cultural. Nos cuenta la historia de su llegada a esta institución y lo ocurrido desde entonces.

A partir de aquí la charla se concentrará más que nada en el proceso creativo de CER: hay una sensación de que “no saben bien” pero de que ese no saber, no es una situación temporal a resolver, sino una condición de producción o de experimentación con la que el proyecto cuenta, explota e interactúa. Es decir, en el que en definitiva, está interesado.

La coexistencia e improvisación ante las personas y eventos inesperados que se presentan como consecuencia de residir en un espacio como El Cabildo se transforman en anécdotas durante la charla y de las diferencias entre habitar la institución como artista o gestionar su dirección y programación.

Actores como Rosana o Amaral García – que trabajando en el Cabildo pasa a tener un rol interesante dentro del proyecto y como alguien con conciencia performativa es capaz de llevar sus acciones a un límite donde escénico y extra-escénico se torna una frontera indiscernible. Amaral –entre ocupado en sus actividades y divertido con su presencia liminalmente artística dentro del proceso – es incorporado a algunas improvisaciones y quien no sabe que trabaja en el Cabildo podría irse algunos días con la impresión de que es uno de los artistas invitados.

Rosana cuenta que llegó en el 2013. Que lo primero que hizo fue una muestra que estaba en las salas 1, 2, 3 que tenía que ver con mostrar el acervo de El Cabildo. Cuenta como se organizó esa gestión de ella. Poner en acción el acervo mientras se restaura la fachada, y cómo deseaba tener artistas

en residencia para que dialogaran con el acervo en proceso de actualización. El convocar a este grupo en lugar de realizar una convocatoria se debe a que por entonces el proyecto museístico estaba en un 50% de funcionamiento. Es interesante que ella esté presente, siendo una voz personal y a la vez institucional, relatándonos el proceso desde su punto de vista.

Entre artistas, invitados, casuales o causales participantes, la conversación toca múltiples temas e indica la presencia de múltiples puntos de vista sobre lo que se está haciendo. Desde los diferentes roles y modos de ver, se tocan temáticas muy diversas, preocupaciones específicas, motivaciones singulares.

El modo en que el proceso ha transcurrido durante estos meses de residencia plantea preguntas sobre metodologías de ensayo (o de “prácticas performáticas”) y los materiales emergentes durante los mismos, debatiéndose sobre cuáles serían los criterios para determinar qué es una obra, o qué rol cumple la repetición dentro de un proceso, o cómo se ha ido confirmando una estructura de trabajo de cara a la exhibición final.

Mariana y Patricia cuentan que les interesa problematizar los roles, conceptualizar los encuentros, explorar la dirección (de un proceso) sin “dirección” (o directores). Las intervenciones de los colaboradores de CER durante la conversación, exponen que la incertidumbre y el no saber han sido partes fundamentales del trabajo en este tiempo para algunos de los artistas colaboradores. “Desde el inicio no sabía por donde iba...”; “Yo no sé lo que es desactivación”. Se escuchan éstos y otros comentarios que dan cuenta de una gran libertad para expresar el no-saber, que a diferencia de otros procesos donde lo incierto intenta ser expulsado o censurado, es parte del entramado de CER.

Ante estos comentarios Marchesano y Mallarini señalaban a posteriori, que durante el proceso existieron modos y grados muy diferentes en cuanto a la implicación de los artistas – invitados del proyecto. El dejar un amplio margen de libertad para que cada invitado se relacionara con el proceso y sus actividades de acuerdo a sus disponibilidades e intereses, fue una metodología que implicando mucha confianza y aceptación de “lo que hay” pusieron a prueba las convocantes. Ello tuvo

como consecuencia que si bien algunos de ellos se involucraron profunda e íntimamente con el proceso, otros se mantuvieron más periféricos e incluso desconociendo los términos que se manejaban y los conceptos claves para el proyecto según palabras de Mariana y Patricia.

A lo largo de la conversación se comparten y describen los modos de trabajo, que son presentados de modos diversos según la experiencia de quien toma la palabra: “hay premisas que tienen continuidad pero no se va afinando un material para llegar a afirmarlo...”; “Hay pocas premisas. Muchas veces tiene que ver con espaciar. Son dinámicas más de tiempo...”; “Hay mucho de imprevisto que se toma... yo hablo de los lunes y miércoles. Son cosas simples que se complejizan por la arquitectura etc.”.

Durante la conversación también aparecen explicitados los modos diversos de participación que los colaboradores invitados tienen y el modo en que ellos inciden en la forma de pensar y hablar sobre el proyecto. Si por una parte este formato da cuenta de una gran flexibilidad, también se traduce en consecuencias que derivan de las decisiones que cada artista involucrado toma autónomamente en relación al proceso. Es el resultado de la sumatoria de estas decisiones que hace de *CER* un conglomerado de relaciones y dispositivos, o una obra de larga duración. Otras voces que se escucharon ese día decían cosas como éstas:

Yo solo vengo dos veces por semana. A veces tiene que ver con lo que pasó el día anterior.

Respecto al 5 y 6 (fecha de la presentación de las prácticas performáticas) yo tampoco sé qué va a pasar en esos días. Más allá de conocer a la gente con la que nos hemos encontrado no sé bien qué haremos.

La contaminación: ese término se utiliza mucho en el proyecto. Yo vengo una vez por semana e igual siento que soy parte de todo lo que pasa.

Siempre hay muchas capas que están todas vivas.

Para mí los roles están bien definidos de las directoras y para mí si está claro lo que proponen, como trabajan afuera, respecto a la muestra me pregunto más...

Hay un quiebre en el proyecto que es “Lo que va a suceder”. Será un otro modo de desarrollarse del proyecto.

Cuando me invitaron las atomeicé a preguntas. Y después cuando llegué vi que éramos todos haciendo un poco de todo sin saber bien qué estábamos haciendo. Más con premisas claras y objetivos una vez que comenzó. A medida que se fue desarrollando se me exigía una disponibilidad absoluta a entregarme a otros tipos de trabajo y prácticas. Fui sintiendo como había siempre algo nuevo y a la vez de traer algo que viene ya de un proceso anterior. Todos los días diferentes pero a la vez próximos.

Siempre llego tarde.

Todo vale, si venís, si no venís, si venís 5 minutos. Todo vale. Podes venir enfermo. Es muy variable las posibilidades de todo sirve. En un momento me cuestioné a nivel personal si iba a seguir viniendo y luego vi que para mí era super positivo poder...

No me preocupa lo que va a pasar el 5 y 6...

La propuesta en sí involucraba la incertidumbre. Entonces no hay nada que hacer o repetir. Si hay expansión el material...

En cabildo la práctica del archivo ya se comparte durante su hacer por lo que no solo se da en el momento de la muestra.

Sobre la mitad del proceso dijeron “esto va por acá...”

Finalmente se conversó sobre la abundancia de materiales que este modo de trabajo ha generado y sobre el carácter experiencial que el mismo ha tenido y que resulta en parte intraducible y en parte reciclable en materiales posibles de cara al cierre y exhibición “final”. Aparecen el tema del archivo y de la memoria practicados de modo performativo y entre los presentes se discute sobre cómo hace un proceso artístico que dialoga con la historia, para producir un archivo no de pasados sino de experiencias presentes sobre una historia performativa, performadora. La memoria del espacio -antes y durante de *CER*-, la memoria de un colectivo disperso, las diferencias entre prácticas estéticas y prácticas políticas, la polisemia y falta de definición del concepto de “desactivación” (usado en el proceso por las artistas para referirse



Foto: Lucía Naser

a algo que interpreto como cercano a una puesta entre paréntesis o epojé de los significados conocidos), el exceso como modo de producción y ¿después?. Al igual que un archivo nunca es ni omniabarcativo ni inmutable, las prácticas ocurridas durante los meses de residencia se organizan y desorganizan en archivos performativos de un acontecimiento: el de estar juntos, el del tiempo compartido y las relaciones emergentes, la de un espacio denso históricamente y cuyo presente está atravesado por un complejo entramado de temporalidades y sus narrativas adjuntas.

El propósito no es de conservación sino de disparar la transformación del carácter evidente o habitual de la residencia para convertirlo en el carácter extracotidiano de la resistencia. ¿Resistencia a qué? podríamos preguntar. La respuestas que arrojan prácticas y discursos de CER podría ser: resisitir la museificación, resistir la conservación acrítica de algo cuya importancia fue dada por hecho, resistir la patrimonialización entendida como acceso restringido, resistir la producción (y al productivismo) como medio y fin del arte, resistir la inercia propulsada desde el corazón del mercado artístico a comodificar la propia obra o simplemente dejar de hacer arte. Estas resistencias son las que el proceso me sugiere al observarlo y en cuyas tentativas veo involucrados a sus artistas, siendo interesante responder no si tienen éxito o fracasan. sino que producen en proceso.

Termina este encuentro. Nos despedimos. No sé si CER es disidente o resistente, pero sí que pone cuerpos a la pregunta: ¿cómo resistir juntos?. Escribo y cierro el cuaderno con apuntes dispersos sobre este encuentro, que termina mientras llueve torrencialmente y el edificio cobra vida a través los hilos de agua que lo recorren y amenazan con hacernos resbalar por la superficie concreta de piedra ancestral. Todo lo que es sólido se torna superficie de inesperados deslizamientos si introducimos en el paisaje la materialidad fluida de la temporalidad y renunciamos a la obstinada utopía de poder controlarla.

Cierre (o apertura de): exhibición de las prácticas performáticas y apertura de la instalación CER.

Desde el inicio del proceso estaba informado y pautado que CER tendría una instancia de cierre,

especie de “muestra” o exhibición final que negociaba con las expectativas que generaba el término. El cierre fue sin embargo más próximo de una instancia más de las prácticas performáticas y simultáneamente la inauguración de la exhibición de nombre homónimo. Desde esta conceptualización, lo que se presentó fue un conjunto de prácticas más que un material compositivo fruto de una organización, fijación, selección depuración.

Esta instancia operó como un momento para compartir una prácticas improvisativas, develar ciertos pequeños tesoros encontrados durante los meses de residencia en el Cabildo, compilar en un mismo acontecimiento los materiales que los artistas invitados habían aportado y dar apertura al público a una exhibición de materiales que quedarían disponibles para la visita del público durante los siguientes dos meses. El uso del término “exhibición” – más común en las artes plásticas o visuales que en la danza – usado por las artistas para la divulgación de esta instancia, anunciaba la presentación de materiales diversos y no de una “obra escénica” creada durante el período de residencia.

Durante los meses de proceso, tanto en ensayos como en conversatorios, habían surgido preguntas, ansiedades, especulaciones o simplemente conversaciones que daban cuenta de cómo incide sobre la metodología de una investigación en danza la idea o plan de una “instancia final”, que aunque no estuviera planteada como “muestra” u “obra”, negociaba con las asociaciones casi automáticas que el concepto despierta no sólo entre el público sino entre los artistas involucrados.

La fantasmagoría que rodeaba la previa – de meses – de esta instancia, no intentó ser minimizada por las artistas coordinadoras sino que hubo un aprendizaje colectivo de convivencia con la idea de no saber si lo que estaba sucediendo durante los encuentros/ensayos estaría o no, tendría o no, una presencia acumulativa en la instancia de exhibición. Por otra parte las instancias de apertura al público durante el proceso, hicieron que la exhibición se organizara como una (más) de las prácticas performativas compartidas, reforzando una porosidad que caracterizó a toda la investigación.

Las preguntas sobre qué es una obra y qué se elige mostrar, fueron parte del proceso y de sus conversaciones, y tuvieron respuesta en forma de acción y no tanto de palabra. En este camino, el

cierre fue una improvisación estructurada en la que se presentaban algunos dispositivos que habían aparecido en el proceso.

Uno de ellos se trataba de una improvisación en dos partes del patio central en la que el grupo se dividía en dos y entablaba una relación indirecta entre los modos de uno y otro grupo improvisar acciones. Lo que se generaba para el espectador eran una multiplicidad de focos y el desdoblamiento de la performance en planos que conviviendo, no dialogaban y que planteaban por ende la necesidad de una elección sobre qué mirar, donde pararnos, a quién o qué seguir.

Espectador activo, sol caliente de diciembre pegando desde el cielo, materiales como chapas, barro, piedras, escombros, hierros, ropa, papel, cuerpos, cascos; trabajar con lo que hay, como el artista del páramo. La invitación hacia el grupo de espectadores es relacionarnos desde un tiempo compartido y no tanto desde una obra acabada a fruir. Los tiempos de las acciones se contaminan de esta cualidad y ojos ansiosos pueden satisfacerse con la simultánea ocurrencia de varias acciones/ relaciones, pero se estarían perdiendo del zoom in que propone cada experiencia y rincón por sí mismo.

Un conjunto híbrido de elementos se encuentran a fuerza de cuerpos y convivialidad: un conjunto de cualidades y relaciones van tejiendo pequeñas escenas que discurren a través de un hilo de atención fluctuante. La delicadeza de una planta, la rudeza de la piedra, la inmaterialidad brillante de un reflejo del sol, fotos de blandengues y mujeres encapsuladas en vitrinas de vidrio, la estetización de una conversación improvisada, el uso poético de materiales de trabajo, son algunas de las materias que se integran en esta exhibición “final” (¿final?).

Para quien sabe de donde nacieron estas células performáticas, cada acción viene acompañada de la densidad de recuerdos mientras que para otros espectadores, éstas son informaciones singulares que se encuentran por primera vez en esta configuración semicaótica y que desborda estímulos e información.

La exhibición dura aproximadamente una hora y cuando termina no es fácil reconstruir ni cómo ni donde comenzó. Focos diversos y subgrupos

alternándose protagonismos, espacios centrales y recovecos iluminados a fuerza de acción e intervención performativa, dispersión como principio, repetición como imposibilidad y una estética exhibicionista que hace uso de palabras, materias, cuerpos a la vista o en semiocultamiento. La sensación es de imposibilidad de verlo todo pero a la vez, la multiplicidad de detalles sucediendo simultáneamente sugieren que la fragmentación es más consecuencia de nuestra posicionalidad limitada y que la exhibición podría funcionar también dentro de esta lógica de excesiva información.

Superposición de capas, desencuentro en la dirección de las informaciones, alternancia entre escucha e interrupción, entre vacío, deseo e imposición, entre incluirnos y trazar una clara línea entre escénico y cotidiano.

A partir de esta exhibición es posible decir que en *CER* vemos reaparecer el interés de Marchesano y Mallarini por el trabajo en sitios específicos y en improvisación; vemos reafirmarse su interés por materiales ordinarios y por acciones simples, vemos la operación de extrañamiento del mundo cotidiano realizada sobre la arquitectura material e inmaterial de un espacio museístico (por ende no cotidiano). Analizar *CER* a través de patrones -siguiendo las preguntas planteadas por la investigación que Mariana desarrollaba antes de iniciar con este proceso - es percibir que los hábitos y patrones estéticos tienen vías complejas para su instanciación, repetición, transmisión. Éstas vías estuvieron abiertas en *CER* y se tiñeron de la influencia del lugar y sus habitantes, de los colaboradores del proyecto. Este encuentro entre patrones, personas, tiempo y lugar constituye una singularidad diferenciada, que el énfasis en la pregunta sobre repetición y patrones no hace más que subrayar. Entre la repetición con diferencia de prácticas, encuentros y presencias, diversos artistas improvisaron en una performance de cierre que presentó una trama inextricable de memorias colectivas sobre lo sucedido, actualizadas a su vez en el presente de la performance y en futuro semiótico de lo exhibido ante un público convocado, observador y partícipe de la acción.

Como mencioné, el cierre de la residencia fue simultáneamente la apertura de una exhibición, que quedó abierta al público durante más de dos meses

y contenía materiales y registros de lo sucedido durante la residencia. Estos materiales fueron organizados en el espacio designado como “base” de trabajo de la residencia y resultó curioso observar cómo los artistas compartieron imágenes, videos, textos, objetos que fueron parte de su experiencia durante los meses de residencia sin museificar o embalsamar dichas memorias materiales sino intentando conservar el carácter vivo de los momentos y eventos que habían dado forma a los elementos en exhibición.

Es curioso observar cómo un proceso de investigación en danza puede culminar con una exhibición y en el caso de *CER*, el concepto de instalación describe mejor la lógica de interacción entre sí de los objetos e imágenes, que terminaban operando en conjunto para la creación de un ambiente que híbridamente mezclaba la exhibición de un pasado nacional con la de historias más recientes (las ocurridas en *CER* y en procesos anteriores de los artistas). La diferencia entre “exhibición” e “instalación” es interesante para pensar en este caso ya que *CER* expone un acervo efímero en cuanto a su duración en exposición pero también de una materialidad intrínsecamente efímera ya que en su mayor parte se trata de documentos o registros de eventos pasados, irrepetibles y de corta duración. Si la exhibición museística enmarca, explica, embalsama y fija, la instalación de *CER* es un rizoma organizado espacialmente y cruzado por temporalidades que actualizan su relación cada vez que alguien se hace presente en la sala donde se encuentra dispuesta la propuesta.

La Exhibición estuvo abierta al público hasta el 6 de abril en las Salas 1, 2 y 3 de El Cabildo.

Colaboración, creación, dirección, relación, economía: el proceso según sus participantes

Una vez concluido el proceso y realizadas las actividades de cierre en el Cabildo, conversé con algunos de los artistas colaboradores accediendo algunos de ellos a responder a algunas preguntas por escrito sobre el proceso creativo, la toma de decisiones durante el mismo, los modos de relación y de organización experimentados, los roles iniciales y su transformación durante el proceso, y las visiones personales que cada uno de ellos

tenía de los mismos, influidos inevitablemente por sus experiencias previas o simultáneas en otros procesos creativos.

Desde el inicio el grupo estuvo conformado por artistas diversos no sólo entre sí sino en cuanto a la relación con los artistas convocantes – Marchesano, Mallarini, Tabares. La heterogeneidad del grupo respondía a diferencias en cuanto a haber trabajado antes o no con los coordinadores del proyecto, así como en cuanto a su formación (algunos mayoritariamente del campo de la danza y otros de áreas como la arqueología, la biología, la fotografía, artes visuales, etc). También existían diferencias respecto a los medios de vida de los colaboradores: mientras algunos viven del arte otros gozan de tiempo para dedicarle al mismo gracias a otros trabajos fuera del mundo artístico (e inclusive para algunos, del cultural). Entre los colaboradores también encontramos artistas con su “propia obra” o con experiencias de dirección previas, y otros que se dedican a colaborar en procesos dirigidos por otros.

A continuación comparto algunos fragmentos que desde la experiencia de sus artistas creadores, ayudan a conocer los modos de colaboración y co-elaboración -lo que en sí implica un trabajo profundo sobre la relación – que se produjeron en el proceso creativo de Cabildo en Residencia y entre el grupo humano que lo habitó. Las respuestas a continuación dicen de este proceso y tiempo compartidos pero también de los lenguajes que emergen al hablar de experiencias intraducibles a palabras: las sucedidas durante un proceso de creación en danza. En estas palabras, las prácticas y experiencias fueron traducidas, escritas y compartidas conmigo por mail por algunos de sus protagonistas:

Daniel Pena:

En principio la idea fue que me arrimara a ver de qué manera entraba en la propuesta, como en la presentación fui directamente a poner el cuerpo, la parte más conceptual vino después como un pedido reiterado de Mariana y Patricia. Las referencias fueron algunas charlas con Patricia y textos que nos fuimos pasando mutuamente, que dieron después algo de cuerpo a los textos escritos.

[...] (sobre la pregunta “¿Te sentís cómodo para intervenir/opinar sobre aspectos del ensayo que no son necesariamente los que te “corresponden”?”) No sentí

que hubiera espacio para armar en conjunto esto, pero tampoco me generó mucha inquietud por intervenir. [...] Sin entender mucho, como fue todo el proceso, jugando con el no saber completamente, con esas cosas que se escapan y se mantienen opacas me fui colgando con la propuesta. Ya solo la presentación me generó una resonancia tremenda que cruzaba búsqueda personal de experimentación afectiva y corporal, con otra gente en la misma sintonía pero con trayectorias muy diferentes, con búsqueda de acercar la sociología al arte “encarnado”, también la posibilidad de vivir y aportar a un proceso colectivo que intentó y a mi gusto logró de muy buena manera articular algo potente y a la vez difuso, un devenir constante que se materializó en algo o mejor dicho una “singularidad cual sea” que realmente creo potente. También resultó ser un espacio muy sano, en el sentido de generar muchas afectaciones, movimientos, cambiándome completamente la semana y sus intensidades. Difícil de explicar y por eso mismo más interesante. Creo que las motivaciones fueron la búsqueda de la búsqueda, buscar el proceso sin mucha forma, en un ambiente del que casi nada sabía y sintiendo una gran apertura.

[...]En general cuando estuve intenté aportar desde mi mirada, pero siempre arranqué escuchando dado que estaba como adentro afuera de muchos de los discursos. Tanto en espacios grupales al cerrar los encuentros, como personalmente con Mariana y Patricia, las que también me fueron tirando algunas otras tareas como las de escribir algo. Sí siento que quizá no me metí en tomar decisiones aunque creo que si hubiera tenido la intención de proponer cambios había disposición, aunque no estuviera pensado en el propio dispositivo.

[...] Las consignas fueron de la sencillez suficiente como para dar línea sin marcar, jugando con un margen de incertidumbre que movía una interesante incomodidad creativa, a mi gusto fueron bien jugadas. Quizá llegando a la presentación el espacio se fue cerrando un poco, pero supongo fruto del modo en que se encaró la presentación.

[...] Lo difuso, el jugar siempre con la incompletud de la información, la superposición de capas, la elección constante y profundización sobre partes previas, y la diversidad de personas y trayectorias me resultaron un gran desafío y super interesante movimiento.

Daniel Jorysz:

Eran sobre todo consignas breves, abiertas y sin muchas pretensiones. A modo de, “a ver que pasa”. Luego lo generado, era registrado, analizado y depurado y era generador para el siguiente encuentro

[...] el material de cada encuentro era registrado

y analizado y muchas veces se reutilizaban en los siguientes. De hecho se tenía un registro que crecía en cada ensayo producto de ideas, situaciones que surgían espontáneamente. Pero desde el vamos, se sabía que sería así. Nadie (de las directoras) al comienzo del proceso podía contar al grupo como sería la propuesta que se mostró a público.

[...] Cabe mencionar que en esta propuesta los creadores, también formaban parte del grupo que actuaba. Estaban en simultáneo adentro/afuera.

[...] (al inicio) Lo que más me provocaba era la curiosidad por la propuesta. Tenía una gran cantidad de interrogantes antes de comenzar y durante el proceso, justamente por la dinámica y por el producto final. En el comienzo pensaba en motivaciones individuales que se conjugarían, luego de que lo descarté me cuestionaba en cuanto al material: qué cantidad era una propuesta externa y que cantidad era propuesta del grupo a partir de un breve disparador. Luego pensaba: ¿en qué iba a terminar esto? ¿Es algo que le pueda interesar al público? Todo lo que se trabaja en ensayos, es mostrable? Son los tiempos del público que va a ver una “obra terminada” los mismos que de los actores cuando están en un proceso creativo? Con esto me refiero a, no estaríamos mostrando algo que está en proceso y por ende aburre, no se entiende, etc. ¿Es una improvisación guiada? Que grado de libertad de acción hay durante la presentación? Cómo se denomina esto que hacemos y que grado de interés puede generar en otros?

Leticia Falkin:

Me interesó mucho la apertura de las directoras a la presencia de cada uno, con su disponibilidad, posibilidad y formas de estar en el proceso. Me perturbó un poco quizás el momento de apertura del proceso, la manera de estructurar una especie de muestra mucho más estructurada que lo que el proceso total propone. Para mí es desafiante trabajar en espacios un poco hostiles, cosas rotas pesadas, vidrios rotos, sucios. Eso no me resulta tan cómodo pero no era la única propuesta que el espacio nos daba, también habían espacios bellos, grandes, cómodos.

[...] Me gustó mucho trabajar con personas con las que nunca había trabajado. Me dio mucha tranquilidad el modo de proponer de las directoras, muy comprometidas con el trabajo, muy claras en sus propuestas y a la vez muy abiertas a lo que nosotros traíamos.

[...] yo fui solo una vez por semana. Intentando tener una mirada global por lo que pude ver, conversar, etc, diría que se trabajó con mucha preparación por parte de las directoras, que luego se volcaban como

consignas disparadoras, focalizando en lo que a ellas particularmente les interesaba explorar ese día, trazando conexiones con las prácticas de los otros días, conectando también con las otras personas y los materiales a los que se había llegado que para ellas eran ricos para el proceso.

[...] Creo que todos trabajamos de manera autónoma pero también se formaron algunos grupos que por un tema de horarios de ensayos se configuraron así Dentro de esos mini-grupos de trabajo trabajábamos en colaboración por momentos puntuales de los ensayos. [...] la apertura del proceso fue compuesta con material propuesto por los participantes.

[...] Me da placer que cada vez haya más puentes entre los creadores, más encuentros en el trabajo. Me gustaría que hubieran más apoyos (económicos sobre todo) para la investigación, para las creaciones que no buscan un resultado final, ni rápido. Los fondos concursables por ejemplo han perdido este carácter de apoyo a la creación y creo que solo sirven a proyectos cortos, con pocas personas y que buscan presentaciones dentro de los marcos formales más que nada. Las becas FEFCA me parecen alucinantes, me gustaría ganarla alguna vez-, y también que fueran beneficiarios mayor número de creadores. Me gusta el camino que está tomando la danza, aunque muchas veces los "resultados" no son tan desafiantes, conmovedores o nuevos como me gustaría. Me perturba que el público de la danza sean los propios danzantes, pero creo que tiene que ver con un proceso cultural mayor, que no comprendo del todo.

Maite Azambuya:

(sobre las metodologías de trabajo durante el proceso de Cabildo en Residencia) La purita improvisación! Se trabajaba sobre consignas.. tipo dos por encuentro, podían ser en el grupo entero, subgrupos o solos, más precisas o más imprecisas.. Se elaboraban en tiempos concretos y se mostraban. Algunas se continuaban, otras fueron puntuales ..Se nos iba pegando la información y cuando quería aparecía!

Andrés R.:

Yo soy científico (paleontólogo) y al trabajar en un museo tengo que encarar mi trabajo como algo que va mucho más allá de la investigación formal. La ciencia está cada día más requerida por la población en general y su divulgación hace que nuestro trabajo deba de ser multi e interdisciplinario. Yo ya he participado en algunos

proyectos que mezclan ciencia y arte, pero esta residencia es algo mucho más volcado hacia una rama del arte que hacia una ciencia, cosa que me enriquece mucho.

[...] (sobre estructuras de trabajo): Totalmente improvisadas, de otro modo no podría haber participado en la experiencia. Se trata de un formato mucho más libre que alguien de otra disciplina puede aprovechar mucho más.

Gustavo Tabares:

(sobre premisas de trabajo) Fueron bastante complejas y muy interesantes. A partir de algunas premisas muy puntuales y abiertas, improvisábamos; de ahí iban surgiendo experiencias que luego eran profundizadas hasta alcanzar algo concreto.

[...] El desafío estuvo mas que nada en el movimiento y en lo colectivo. ...No bailabamos, nos movíamos. No había coreografías, improvisábamos. [...] Me deje llevar y aporté todo lo que pude. A fondo.

Florencia Lucas:

En general (y los días en los que yo estaba que no eran todos sino 2 encuentros por semana) Mariana y Patricia proponían las consignas de investigación, las pautas de improvisación, esos eran los disparadores del trabajo, desde allí partíamos y luego se abría una instancia de intercambio respecto a lo sucedido. ...Una de las características particulares de este proceso, y que en parte lo hizo posible dada la cantidad de personas que estábamos implicadas, tuvo que ver con la idea de DISPONIBILIDAD. Se trabajó la disponibilidad en todos los sentidos, a la hora de la escucha, de la entrega, etc., pero en particular la disponibilidad horaria concreta en la cual estar. Por eso no todos estábamos siempre en todos los encuentros sino que íbamos a un mínimo de dos veces por semana, lo que implicó, entre otras cosas, que hubo personas con las cuales no me encontré nunca, sino que recién coincidimos en las presentaciones finales. Y eso resultó muy interesante para mí. En general en los procesos uno tiene cabal idea de lo que está sucediendo, día a día, con todos los integrantes del grupo, un cierto control del todo, digamos. Sin embargo acá, conviví en todo el proceso con un cierto nivel de incertidumbre que me generaba mucha curiosidad y entusiasmo. Lo cuento casi como un chiste pero entraba cada noche al Facebook a mirar las fotos que podrían haber subido para ver qué había pasado ese día en mi ausencia. Cada vez que llegaba a "mis" encuentros (iba a los de lunes y viernes) preguntaba sobre lo sucedido los otros días. Y ese aspecto lo relacioné a la propia "cosa" histórica

de la cual estaba teñida la realidad Cabildo, y que se mezcló además con mi formación en historia también (hice historia en el IPA), y esto de que en los procesos históricos uno nunca vive el todo, sino que apenas obtenemos ciertos recortes de lo sucedido, es imposible abarcar la realidad en su totalidad, sino que apenas aprehendemos algo de ella, alquilo... Y trabajar sobre eso me resultó interesantísimo, sobre el recorte que yo iba construyendo, sobre las “ausencias” que yo iba intentando restablecer, etc. ...aún no me he animado a crear un trabajo personal, siempre he participado en trabajos de dirección colectiva o dirigidos por terceros, es una cuenta pendiente para mí, un desafío al que quiero exponerme y que por ciertos motivos personales no logro concretar lamentablemente... Así que, trabajar con otros, siento que quizás me da la confianza y contención que me falta para atreverme a trabajar sola...Además de que me interesan particularmente los procesos colectivos, el trabajo en grupo, los desafíos que nos plantea a cada uno el trabajo y la convivencia con otros, y a los lugares que logramos llegar con los demás -de hecho vivo con varias personas y desde hace años en ese proyecto colectivo- por lo cual es de los intereses ideológicos fuertes de mi vida... En general (y los días en los que yo estaba que no eran todos sino 2 encuentros por semana) Mariana y Patricia proponían las consignas de investigación, las pautas de improvisación, esos eran los disparadores del trabajo, desde allí partíamos y luego se abría una instancia de intercambio respecto a lo sucedido.

Daniela Passaro:

Me interesó ésta dinámica desafiante de improvisar todo el tiempo desde donde estaba, como estaba, con lo que llegara, ver a otros en ese mismo lugar, ver gente que viene como de otros “palos”, me abre la cabeza y el corazón estar en ésta labor...hacer libremente, ver con otra mirada, tirarse al agua, navegar un buen rato y luego, recién después de un buen tiempo ponerle palabras y quizás hasta buscarle un nombre...
[...] No me decían mucho al principio y yo medio “desesperada”, cuál niña: “y qué tenemos que hacer?????” y Mariana “linda ya te vamos a decir”. Luego se fue desplegando el trabajo a partir de propuestas que se hacían cada día y luego fui entrando en la dinámica de entregarme a lo que se proponía cada día, captando por donde “venía la mano” y zambulléndome al experimento. Nos mostraron referencias cuando la inauguración porque no nos habíamos juntado aún y quedamos de encontrarnos

en esa circunstancia y ya con “público” entonces nos hicieron la propuesta vía mail y nos mostraron referencias de una intervención en un museo de San Pablo.

[...] (durante el proceso, sobre la participación)...a veces intervengo menos de lo que pienso para no enloquecerlas porque somos muchos y si todos opinamos todo el tiempo se entevera un poco la cosa, pero sí considero que puede aportar lo hago y me siento cómoda haciéndolo. Trabajamos todo el tiempo en equipo y de forma autónoma, es un ir y venir constante. En el momento en que se fijó un poco más el tema de equipos de colaboradores fue a la hora de mostrar un poco el trabajo, que se ordenó en escenas determinadas en donde tenías conexión con unos y no con otros.....

Como vemos a través de las palabras de los artistas invitados, las experiencias de cada uno en el proyecto son singulares y responden no sólo a las perspectivas personales de cada uno/ una sino también al tipo de involucramiento con el proyecto y los modos de participación que cada artista desarrolló con el proceso y con el grupo de trabajo.

Partiendo de la premisa de que los modos de relación y trabajo están inextricablemente vinculados a modos y condiciones de producción, nos pareció importante dentro de la investigación realizada, dar un momento para la reflexión sobre los aspectos económicos de los procesos estudiados. Como ya mencionamos, *CER* contó con un honorario por concepto de curaduría del Cabildo (arreglo económico poco usual para obras de lenguajes escénicos) y dicho dinero fue repartido de formas iguales entre todos los (numerosos) participantes del proyecto.

Le pregunté a los diferentes colaboradores artísticos de *CER* qué información y opinión tenían de esta dimensión del proceso creativo y de las políticas distributivas y administrativas empleadas por sus coordinadores y estas fueron las respuestas obtenidas:

Daniel Pena:

Por lo que tengo entendido en partes iguales, lo cual me parece super sano. Igualmente sería un punto a discutir dado la gran diferencia de tiempos dedicados al proceso, incluso para pensar si los honorarios tienen o no que corresponder con tiempos.

Daniel Jorysz:

En este caso y por la particularidad del proyecto, no esperaba nada, sabiendo que sería un par de presentaciones con entrada libre. De hecho me sorprendió cuando mencionaron que había un viático. En general en otros casos, se maneja la idea de cooperativa, que se habla al comenzar el proceso y que concuerdo. Es un tema más, que hay que hablarlo sin miedo y aclararlo al comenzar los procesos, para que luego no haya malentendidos. Lo mismo al momento de cobrar que entreguen un detalle del pago: ingresos, descuentos y reparto. Si hay transparencia, no hay problemas.

Leticia Falkin:

No lo tengo muy claro, creo que se reparte equitativamente. Me parece bien, y desde el momento en que acepto la invitación acepto las condiciones.

Maite Azambuja:

En partes iguales, es muy simbólico (en cantidad, digo..) me gustaría que los coordinadores hayan cobrado más, porque se dedicaron más..

Andrés Rinderknecht:

Creo que no hay honorarios, es un pequeño pago simbólico.

Florencia Lucas:

Este proyecto no contó con financiación, pero hubo un dinero del Cabildo que se repartió entre todos y en partes iguales.

Daniela Pássaro:

Todos por igual y creo que está bueno.

En el pasado, cierta concepción aurática de la obra de arte ofrecía resistencia a la explicitación y discusión de las bases económicas de la producción artística (como si mencionar sus costos o inversiones en términos económicos sustrayera parte del misticismo y poética que la obra convocaba). Sin embargo, en el presente, en el que el arte contemporáneo ha desautonomizado su pensamiento y comenzado a pensarse como parte de una diversidad de trabajos cuyo valor

agregado es considerado junto con otras actividades económicas, la temática de la economía ha pasado a integrar un eje más del pensamiento sobre el campo artístico y también un aspecto importante de la relación entre los artistas. Uno que inclusive se hace urgente por encontrarse inextricablemente unido a las posibilidades de la estética de incidir sobre la realidad, y de realizar interrupciones en sus modos hegemónicos de relación y de distribución de lo sensible (así también como de lo material).

En un proyecto hecho sin dinero, ¿qué tipo de relaciones y qué significados de la palabra “colaboración” pueden emerger? ¿Cuánto de elección y cuánto de condicionamiento hay en las condiciones de producción de *CER*, proyecto inventado y propuesto a Cabildo por parte de los 3 artistas coordinadores? ¿Cómo se da el encuentro entre dos plataformas de creación (MARTE y La Casa) y cuáles son los acuerdos y arreglos que elaboran para trabajar juntos? ¿Están ambas plataformas interesadas en fundar una sociedad para el proyecto o de ser dársenas para la partida de una navegación incierta?

Respecto al plano económico, podemos deducir de las respuestas de los artistas invitados a las prácticas performáticas (ya que no entrevisté a otros como por ejemplo los participantes de Okuparia o a Tavella, etc), que este proceso fue transparente no sólo respecto a las condiciones de producción en las que se estaba trabajando – que implicaban realizar un proceso de larga duración prácticamente sin apoyo económico – sino sobre el modo en que lo ganado se distribuiría entre los colaboradores.

Esta decisión de explicitar las condiciones materiales de producción de un proceso antes y entre los participantes del mismo resulta interesante en un contexto marcado por la revalorización y reconceptualización de la labor artística en tanto trabajo, y por ende como actividad no ajena a los principios, derechos, obligaciones y relaciones de poder que operan en esa esfera. La perspectiva (cada vez más obsoleta) de que es “delicado” hablar del factor económico dentro de un proceso de creación artística nos plantea preguntas. Porqué sería diferente preguntar ¿cuánto ganas? De ¿qué tipo de pintura usas en tus cuadros?. La respuesta es y no es obvia y abre un camino de reflexiones políticas, económicas y éticas por el que transitar y madurar colectivamente.

En *CER*, la decisión de repartir en partes iguales entre los participantes – sin diferenciar proporcionalmente según la cantidad de trabajo invertido por cada uno – se fundamenta en el hecho de que constituye un proceso casi sin dinero y que bajo esa condición las convocantes asumen un modo de producción que busca adaptarse de modo más justo posible a ella. Por otra parte, esta decisión se relaciona con una especie de incondicionalidad que traduce en términos económicos, la generosidad con la que los colaboradores han aceptado la invitación y con la que dedican tiempo no remunerado al proceso de investigación. Ésta realidad que se presenta entre las más habituales del campo artístico, es una a ser pensada e intervenida creativamente con estrategias que no busquen ni defender los modos precarios de producción, ni tampoco dejar de crear a menos que haya dinero.

En ese *entre* y en esa investigación sobre los *cómo*, que *CER* realiza un planteo metodológico que como ya vimos es indiscernible del económico-material. La conceptualización de lo metodológico necesita entonces tener en cuenta que ésta se constituye a partir de la interacción entre *técnicas, materiales disponibles, y acuerdos intersubjetivos*. Y en este proceso en particular, la metodología se deriva de una interrelación singular entre estos elementos.

Desde este punto de vista, la economía de los procesos artísticos puede dejar de ser vista como un factor contingente, que se adapta a las necesidades de la obra, para empezar a pensarse como conjunto de posibilidades (o de imposibilidades) a las que una obra se adapta. O al menos es esa la apuesta de *CER*.

Jugar el juego ahora. Concepto-proyecto-proceso-producto de *CER* y sus singularidades. Una reflexión no final.

A lo largo de este texto, intenté identificar y destacar algunas características del proceso de *CER* relevantes para pensar en investigación en danza. Partí para ello de la observación de que su singularidad se derivó de la propuesta no objetual ni resultadista de su exploración, y en parte de la interacción del proyecto con el edificio, los trabajadores del mismo y los visitantes de *CER*.

A modo de conclusión intentaré puntualizar y regresar sobre algunas de estas características para sintetizar

y en otros casos expandir algunos de los elementos presentes en este proyecto y que pueden interesar a quien desee pensar, reflexionar y experimentar con modos de investigación en procesos creativos de danza contemporánea.

Entre las características que fueron mencionadas y que merecen ser resumidas a la hora de pensar en *CER*, destaco las siguientes.

En primer lugar el protagonismo de la relación con la historia; al trabajar en un edificio patrimonial protagonista de la historia nacional (o de su versión oficial), ésta se presenta como relación casi involuntaria, como presencia contextual, material, densamente informativa, tangiblemente formativa. La interacción con el espesor temporal que adquiere el presente a partir del pasado del espacio de trabajo se torna uno de los elementos más característicos del proceso y se traduce en dinámicas de improvisación planteadas por los coordinadores del proyecto. Consignas relacionadas a la narración, a la reconstrucción, al documento, a la arqueología, así como discusiones sobre modos y políticas de hacer la historia, forman parte del proceso y transforman a su vez algunos puntos de partida de la investigación, que se modifican en el diálogo con las preguntas levantadas en relación con el entramado histórico.

En segundo lugar, la flexibilidad y la disponibilidad como vías para la organización de las prácticas y de la participación de los artistas invitados, son dos principios y políticas que describen el modo de trabajo que orientó el proceso. Marchesano y Mallarini, que en otros trabajos firman como “directoras”, proponen en éste difuminar este rol e integrar junto con Tabares un equipo de “coordinación”. Aunque este renfoque del rol directriz de un proyecto es enunciado y anunciado reiterativamente por el equipo de coordinadores, es curioso ver cómo en el lenguaje empleado por los artistas invitados, el término a menudo reaparece como síntoma de lo difícil que resulta deshacer hábitos relacionados a (los roles dentro de los) procesos creativos.

Pero el cambio de enfoque en relación a la dirección no es, en palabras de Patricia y Mariana, tan sólo terminológico, sino que propone una reconceptualización de este rol (y quizás en sus palabras la “desactivación”) en el proceso creativo, sustituyendo sus clásicas atribuciones por la exploración sobre la posibilidad de actuar desde una

coordinación que genere y provea un ambiente de experimentación colectiva sin necesariamente conducir o “dirigir” el proceso. La apertura a la disponibilidad y necesidades del grupo y del propio proceso, es practicada desde el equipo de coordinación y asimilada en tanto material disponible, a partir del cual el proceso realiza adaptaciones. El trabajo con lo que hay es por ende un trabajo de adaptabilidad y hospitalidad a las condiciones actuales de producción de lo proyectado, e implica al mismo tiempo emplear (en vez de minimizar) inclusive los aspectos que introducen “dificultades” o “aspectos no previstos”.

Al mismo tiempo la disponibilidad de cada uno de los artistas invitados es el termómetro que regula su participación e incidencia en el proyecto. Disponibilidades que se organizan en función a tiempos reales o a grados de interés y que redundan en un modo de trabajo que a la vez que otorga gran autonomía a cada uno de sus participantes, expone a flor de piel la interdependencia de personas y factores en todo proceso creativo. He descrito lo que este dispositivo de trabajo genera en los artistas partícipes como un “desinterés como forma involucramiento”: es decir, no saber ni qué ni cómo ni cuando se hará, ni qué o si se ganará algo. Una participación sin interés. El trabajo a partir de una incondicionalidad sin expectativas genera un ambiente relacional que marcará estéticamente al proceso.

La investigación en práctica(s)

Desde el inicio la metodología de investigación de CER dejó espacios para el descubrimiento conjunto de zonas no definidas *a priori* de los encuentros. De este modo, el dispositivo de trabajo definía en su inicio un modo de encuentro y herramientas para la exploración conjunta sin cerrar o delimitar en términos de resultados las expectativas de lo resultante de ellos. El modo en que los coordinadores de CER – Mallarini, Marchesano y Tabares – se plantean el proyecto, y el desarrollo que el mismo tiene durante el proceso, pueden ser analizados en diálogo con las críticas y preguntas que desde el campo artístico y desde el teórico han emergido recientemente entorno a conceptos y prácticas proyectuales.

Es un hecho que en los últimos años los medios de producción disponibles para la creación artística

han modificado sus mecanismos de distribución y competencia y esto ha generado un modo de producción basado en la temporalidad de “proyectos”. Este concepto parece haber sustituido al de “obra” y vale actualmente para designar los planes de un creador ajustados a formatos estándares de organización del proceso. Un proyecto demanda saber qué, con quién, cuándo y cómo; debe ser inteligible para otro (lector-evaluador); debe ser viable; debe ser pertinente, atractivo, si es posible de alcance más o menos masivo. De este modo el artista se ve ante la tarea de definir estas variables de modo semejante a un científico antes de iniciar una exploración de laboratorio. Sucede también que el dispositivo y los formatos del proyecto no sólo acaban por ajustarse a las estrategias y convenciones actuales entorno a la búsqueda de financiación (pública y privada), sino también a los lenguajes pseudo-científicos que además han servido en el campo de la danza a su legitimación como campo de producción de conocimiento.

En su artículo *Projeto-processo-produto: uma proposta evolucionista para rever o projeto artístico* (2011) Helena Katz realiza una dura crítica al rol que el concepto de proyecto ha tomado en las prácticas y pensamientos artísticos contemporáneos. Según la autora, el proyecto – que etimológicamente significa “aplazar el juego para más adelante” (“adiar o jogo adiante”), ha derivado en un modo de producción artística ceñido a los modos científicos y capitalistas de producción, estandarizando modos y medios de producción de obras e inclusive ecualizando ideológicamente la idea de *investigación artística* a la de *creación de productos artísticos*.

Si bien *investigación* es una palabra relativamente nueva en la jerga del campo artístico -que tomada del campo científico requiere ser adaptada a las singularidades del trabajo estético-, es viejo el hecho de que los procesos de investigación artística a menudo realizan una enorme cantidad de experimentación que no deriva en nada, de creación que es “deshechada”, pensamiento que no “produce” nada (al menos de forma directa). Este tiempo improductivo o inoperante – que en CER está habitado, defendido, abierto y exporado - es el que parece incompatible con la temporalidad hiper administrada del proyecto, aunque algunos acontecimientos que adoptan ese nombre desarrollan otras lógicas, poco comprometidas con la previsibilidad y el control que podríamos esperar de uno atractivo para sponsors o instituciones.

Al inicio del ya mencionado artículo Katz presenta su propuesta (que podríamos quizás también leer como un “proyecto” alternativo):

Un campo científico se construye en la articulación entre observación, levantamiento de hipótesis, realización de experimentos y divulgación de sus resultados. De ese modo, se producen explicaciones que, más adelante, pueden ser abandonadas en favor de otras que las sustituyen. En el proceso de delimitación de saberes que va siendo implantado con tales prácticas, el proyecto ocupa un lugar destacado. Más que eso: es el proyecto el que sustenta la estructura hoy vigente en los diversos saberes. Él es lo que viene antes, lanzando para adelante, para el tiempo llamado de futuro, la realización de lo que propone. Se organiza en una lógica temporal secuencial y se instaura como un agente ordenador. Tal entendimiento del proyecto es hegemónico y aquí se propone identificar sus consecuencias, confrontándolas con una concepción evolucionista del proyecto, de extracción darwiniana y piercieana, que cuestiona la lógica que lo sustenta porque comprime la abducción a punto de impedir que ella sea percibida como fuente de descubrimientos. El objetivo es seguir en la dirección de una singularización del proyecto artístico, liberándolo de un modelo al cual no se ajusta bien. (63-64)

Podemos o no concordar con el proyecto de Katz pero es innegable que en el mundo académico (y crecientemente en el artístico) el proyecto es el que da confiabilidad a la investigación, es el eje y unidad de la producción de conocimiento y el que ofrece parámetros claros para la construcción de verdad (o la comprobación de falsedad). La operatividad que caracteriza al proyecto también se encuentra en el campo social como materia básica del capitalismo que condiciona la experiencia del tiempo y al tiempo de experiencia. En ese sentido es que Katz advierte sobre el carácter reproductivo de la modalidad de trabajo del proyecto, que demasiado se asemeja a formas capitalistas de producción de mercancía e intercambio inmaterial. Es por este motivo que Katz expresa su preocupación (que compartimos) en torno a la necesidad de cuestionar y cuestionarnos qué impactos tiene nuestra producción y trabajo artístico organizado entorno al ente del proyecto como unidad básica de producción, relación, creación, investigación.

Al acercarnos a *CER*, observamos que es un proyecto que más que hacer proyecciones sobre lo sucederá,

propone un dispositivo temporal para la aparición del acontecimiento: si éste será experiencial, estético, histórico, científico, es algo contingente o quizás simultáneo. Al mismo tiempo *CER* es un proyecto que si bien tiene temporalidades y espacios definidos, no cuenta con una financiación que lo haga sustentable. Esta ausencia de compromiso económico con una institución sponsor determina un ambiente para la investigación que difiere de proyectos financiados en todas sus etapas (o creados para conseguir financiación). Al mismo tiempo *CER* no promete un “resultado esperado” ni anuncia la realización de una “obra final” como producto. La residencia se cierra con una exhibición, la exhibición deviene de un proceso continuo y se abre con este cierre.

Regresando a la provocación de Katz, es posible decir que *CER* emplea una multiplicidad de referencias del mundo científico – jugando al borde del mismo al incorporar muchas de las terminologías y saberes de este campo a través de los artistas y académicos participantes así como de sub-experimentos de *CER* – ellas son insertadas en un tejido de acontecimientos y referencias que las resignifican, generando encuentros semióticos y dislocaciones estéticas entre los lenguajes del arte y la academia.

A la luz de estas reflexiones, podríamos decir que *CER* se encuentra menos en la modalidad de proyecto que en la de un proceso; o por el contrario, en un proyecto en el que lo que se “tira hacia adelante” es el conocimiento sobre el propio proceso. Al no ser descrito futurística o proyectivamente, el proceso de investigación no enuncia sus objetivos ni sus resultados esperados. La imprevisibilidad y el relajamiento del control sobre el trabajo del grupo (y sobre el propio grupo), son entonces condiciones para la navegación, en *CER*.

Este abordaje diverge del paradigma del proyecto que lo concibe como un conjunto de herramientas de control más que como una estructura habilitante. Dicho paradigma entiende que el proyecto es una vía para ejercer el control en busca de previsibilidad y estabilidad o en otras palabras, un instrumento de orden que objetiva el progreso del campo en el cual se inserta, sea académico, artístico, civil o político.

Si todo proyecto implica cierta modelización y con ella cierta idealización, simplificación, abstracción y sistematización de un fenómeno, existe la posibilidad

de reflexionar y operar sobre ellas. No querer hacer esa reducción o simplificación abre caminos que pueden caracterizarse por el exceso de información o desconcierto, y en ellos es que se adentra *CER* para descubrir qué puede suceder (y no suceder) durante la experiencia dada.

En *El horizonte del proyecto: Sobre la Temporalidad del Hacer (The Project Horizon: On the Temporality of Making)* Bojana Kunst (2012) señala cómo en las décadas recientes artistas, científicos, políticos, productores y todos los trabajadores del llamado “sector creativo” están unidos a través de esta palabra que a menudo designa lo que hacemos: proyectos. La abundancia y bombardeo de proyectos y el hecho de que estemos todos involucrados en varios al mismo tiempo genera un círculo interminable de finalización e inicio finalización e inicio de viejos/ nuevos proyectos. La ansiedad que eso genera deviene de lo ya apuntado por Foucault sobre el carácter constitutivo de los usos del lenguaje: en este caso el del modo liviano en el que la palabra proyecto pasa a dar cuenta de muy diferentes actividades y ocupaciones.

Más allá de recomendar fervientemente este artículo de Kunst – inclusive para pensar no sólo *CER* sino también este proyecto de investigación – y sobre

Si el término proyecto ha cobrado un significado vacío (lo que deja espacios para su resignificación), o si está sujeto a una comodificación efectiva pragmáticamente en términos de mercado y supervivencia, debe ser pensado en relación a casos concretos. Respecto a *CER* es interesante mirarlo entanto proceso que busca difuminar la autoría, que se vuelca a la exploración de una no producción de una no obra, y que apuesta en el tejido de un entramado de relaciones y tiempos compartidos (planificada y espontáneamente).

CER se toma el tiempo de investigar sin un objetivo directamente autorial o de la construcción de una “obra”, sin embargo decide hacer un cierre donde se instalará una exhibición que muestra algunos de los materiales emergentes del proceso. Esta exhibición (que podría hacer decidido no hacerse) es la resultante que devino de materiales acopiados durante un entrenamiento continuado de relación con el espacio, con y entre el grupo y del grupo con el espacio y los otros: espectadores. El cierre es no obstante, una instancia más de apertura de *CER*, que en su porosidad ha ofrecido

diversas instancias de encuentro y la exposición por vías virtuales de lo que se estaba haciendo. Si vemos que durante el tiempo de residencia, han abundado las instancias de compartir hacia afuera lo que se estaba realizando dentro de los muros de El Cabildo, nos aproximamos a esta exhibición y cierre desde la comprensión de que ella diferirá en cuanto a su función (real y simbólica) de la típica “muestra final” de proceso. Meses después y desde la Zavala Muniz, confirmaremos que la palabra “final” tampoco era un término pertinente para un proyecto de temporalidad difusa, cuyos límites resulta discutible trazar tomando en cuenta el primer y último día de residencia en El Cabildo.

Tomando el centro que levanta Kunst para pensar en este proceso, una vez terminada su etapa en El Cabildo, los artistas nucleados en torno a *CER* inician una posterior residencia y presentan meses después una obra escénica (Paraíso Páramo) en la que pese a que no se hace referencia explícita a *CER* como antecedente, hay un percurso, una sensibilidad y una memoria de las experiencias, los encuentros y la textura histórica e institucional de El Cabildo que han dejado sus huellas.

Nuevo proyecto, viejo proyecto: terminologías estancas para un fenómeno continuo, el del proceso de creación de un(as) artista(s) a través del tiempo y de sus diferentes “obras”.

La compartimentación de los procesos creativos y personales, autorales y de maduración artística de una persona – tanto con fines económicos como de visibilidad –, debe ser tenida en cuenta para que su utilización con fines pragmáticos no termine por coartar nuestras prácticas en la realidad. Respecto a este enfoque *CER* es un espacio de exploración no coartado por la productividad pero no por ello desprovisto de producción, ya que constituye la posibilidad de profundización de investigaciones en curso y de larga data, cuyos límites es difícil y siempre ficcional intentar trazar. Entre el pre- y el post- de Cabildo en Residencia hay continuidades y cambios y hay también cuestionamientos sobre cómo relacionarse con este sistema de producción al que Kunst se refiere como “temporalidad del hacer”. En ella (casi) todas las alternativas disponibles en la actualidad no nos libran de la obligación de tener un futuro, de trabajar, de auto-producirnos imaginando todo el tiempo el proyecto que haremos a continuación.

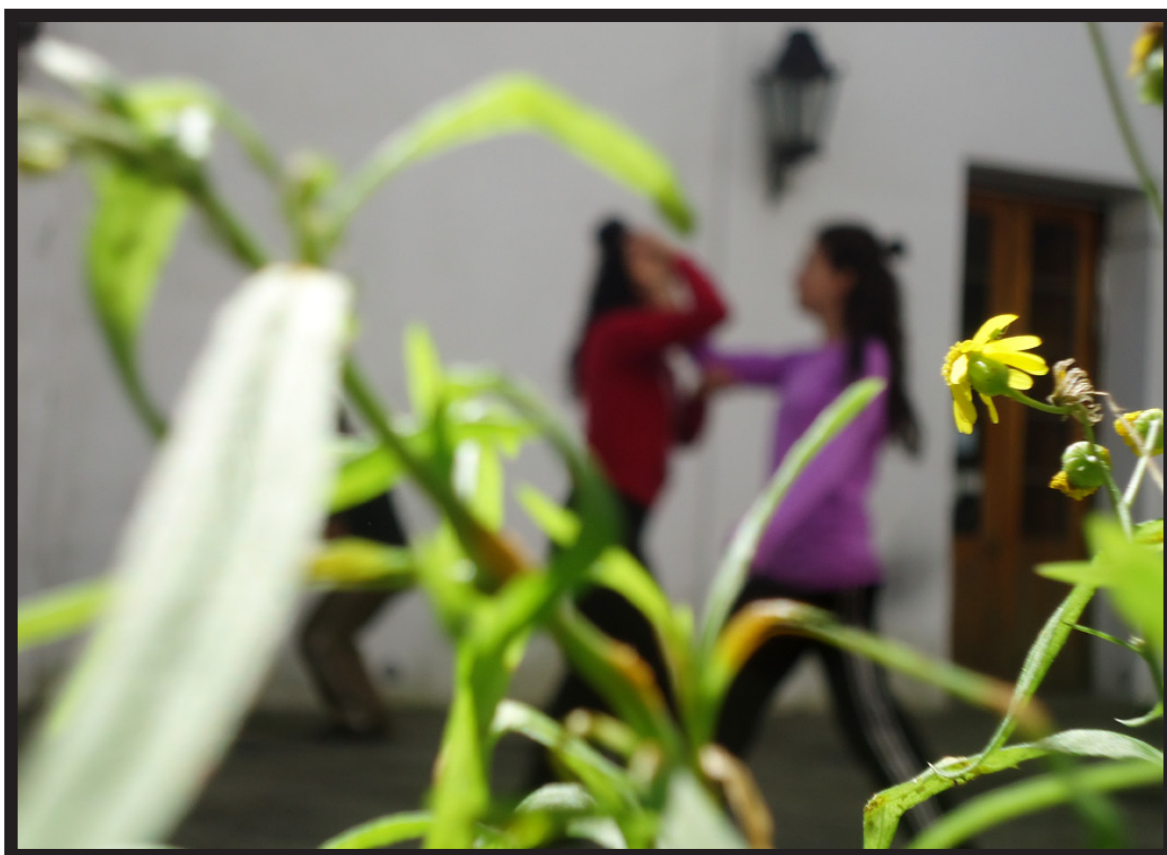


Foto: Lucía Naser

“¿Cómo tener una experiencia en el presente?” parece ser la gran pregunta que el arte contemporáneo suda por responder, aunque si observamos, la filosofía, la política y hasta la propia historiografía, con la que *CER* convive directa e indirectamente están interesados en este desafío. Dice Kunst que la tarea sin pausa de generar nuevos proyectos, de tener un plan, una estrategia, nos hace presas de una máquina de productividad, trabajo y futuro, en la que lo que desaparece es el tiempo y la posibilidad de vivir en el presente: el proyecto se torna de este modo el horizonte último de nuestra experiencia:

[...] el tiempo del presente está de algún modo desapareciendo (...) Parece que cuando más hay para un proyecto en el futuro y más posibilidades por completarse existe, menos tiempo hay a nuestra disposición para mantener y perdurar, para persistir en el presente (o en muchos presentes diferentes) y, con esto, también menos tiempo para habilitar relaciones sociales, colaborativas, políticas o íntimas. El único modo en que podemos tener una relación con nuestro presente es a través de una regulación administrativa, que se combina con una permanente evaluación (...) Podemos hacer comparaciones con una deuda, siempre calculada en término de futuro. No es casualidad que la deuda es entendida como robo de tiempo, porque la deuda debe neutralizar el tiempo, dado que cualquier desviación posible del deudor debe ser evitada: la deuda está cambiando la sociedad y tornándola una sociedad sin tiempo”.

Si el proyecto involucra habilidades como el saber, planificar, manipular, controlar, por el contrario la filosofía y tentativa durante el proceso de *CER* es la de permanecer (juntos) en las zonas de opacidad, de no saber, de inoperancia, de invisibilidad, de contingencia, de excesos de información conviviendo sin necesidad de clasificarse o jugando con las hipótesis de clasificaciones poco probables.

Esto hace a los artistas convocantes adaptarse a las condiciones de producción y generar un dispositivo de trabajo acorde a ellas una vez conocidas. La propuesta de que cada uno esté presente en la medida de sus posibilidades y deseos, y el modo de convocar y comunicar el proyecto a los invitados (entre otros ejemplos) pone en cuestión y sobre la mesa, las pautas contractuales, los grados de exigencia y los modos

diversos de manifestación de compromiso con un proyecto de colaboración artística no remunerada. La investigación sobre modos de organizarse que no impliquen estar todos todo el tiempo, así como las bases económicas y la relación que propone *CER* entre “adentro” y “afuera” del proceso, hace que este proceso funcione de modo alternativo a los modos convencionales de crear en danza. Hace también que “lo creado” se diferencie de los formatos convencionales de la obra y se distribuya en una serie de experiencias expandidas en el tiempo y que proponen un modo de relacionalidad más difusa con su público objetivo (y con los objetivos de su público).

¿Conclusiones?

La aproximación a este proceso creativo fue parcial y mirada desde los marcos de mi propia experiencia académica y artística y no tiene la pretensión de representar la totalidad del proceso ni de las experiencias en él sucedidas. Tampoco representa con exactitud los intereses de los artistas coordinadores, sino que tiene por objetivo abordar el proceso creativo a través de la observación de algunas instancias del mismo y de la discusión de algunos puntos que me parecen relevantes para pensar hoy en hábitos, metodologías y herramientas de creación en danza.

Durante esta investigación percibí las dificultades de pensar y describir procesos artísticos sin reducir su complejidad o sin que se nos escapen (a veces importantes) elementos. También las relacionadas a los modos de observación, incidencia, aproximación y sus diferentes posibilidades.

Hablar sobre la obra de otros y abrir la obra de uno a las palabras de otro, son dos prácticas que importan dificultades y desafíos éticos y políticos que lejos de ser ajenos al campo artístico, se encuentran en el corazón de los “procesos de distribución de lo sensible” (Rancière, 2004). Si según Rancière, es en esta distribución que se abre la posibilidad de intervenir o negociar con el orden hegemónico que organiza y determina nuestros modos de actuar, pensar y sentir, el trabajo sobre la misma concierne a cualquier tentativa personal o colectiva de producir un arte insurgente. ■

Bibliografía y fuentes

Achugar, Hugo. *La balsa de la medusa: ensayos sobre identidad, cultura y fin de siglo en Uruguay*. Montevideo: Trilce, 1992.

Botánica Cabildante. *CER - Prácticas Insurgentes*. PDF disponible en: http://media.wix.com/ugd/bfcd89_6e2cb799a4e74ea0b23d0023d9b42253.pdf (Último acceso: 1 de junio de 2015).

Bugel, Clio E.: *Páramo Beach: conversaciones con Ernesto Vila /Clio E. Bugel*. Montevideo: Editafac: HUM, 2009.

Cabildo. Web. <http://cabildo.montevideo.gub.uy/> (Último acceso: 25 mayo de 2015).

Cuestiones de danza-INAE. Video 2014 <https://www.youtube.com/watch?v=c81mgv6uAIA> (Último acceso: 1ero de junio de 2015).

Giarts. *Mind the Gap: Artists Residencies and Dance*. Fuente: <https://www.giarts.org/sites/default/files/Mind-the-Gap-Artist-Residencies-and-Dance.pdf> (Último acceso: 1 de junio de 2015).

Katz, Helena. *Projeto-processo-produto: uma proposta evolucionista para rever o projeto artístico* en Neuparth, S., Greiner C.: *Arte Agora: Pensamentos enraizados na experiencia*. Annablume, Sao Paulo, Brasil, 2011.

Kunst, Bojana. *On the temporality of the making*. *Manifesta Journal*, No. 149–150, vol. XXVII (Autumn 2012) of *Maska, Performing Arts Journal*. Disponible en: <http://www.manifestajournal.org/issues/regret-and-other-back-pages/projecthorizon-temporality-making#> (Último acceso: 1 de junio de 2015).

La Casa. Web: <http://proyectolacasa.blogspot.com/> (Último acceso: 1 de junio de 2015).

–, *El posible orden*. Web: <http://proyectolacasa.blogspot.com/2012/03/mayo-2012.html> (Último acceso: 1ero de junio de 2015).

Lepecki, André. *Planos de Composição*. Artículo en: *RUMOS Dança. Criações e Contextos*. (p.15-21). 2009/2010. Disponible en: http://issuu.com/itaucultural/docs/rumos_danca_criacoeseconexoes (Último acceso: 14 de diciembre de 2012).

Lepecki, A. y Joy, Jenn (Eds.) *Planes of Composition Dance, theory and the global*. Seagull Books, Calcuta, 2009.

Marte, Centro cultural. Web: <https://www.facebook.com/pages/Marte-Centro-Cultural/237249193038456?sk=timeline> (Último acceso: 1 de abril de 2015).

Marchesano, Mariana; Mallarini, Patricia. *Paraíso Páramo*. Web: <http://practicainsurgentes.wix.com/inicio#!paraiso-paramo/cncn>. (Último acceso: 1ero de junio de 2015).

Marchesano, Mariana. *Hirondina Santa*. Web: www.hirondinasanta.blogspot.com. (Último acceso: 1 de mayo de 2015).

Mallarini, Patricia. *Una máquina para desactivar*. Web: www.unamaquinaparadesactivar.blogspot.com (Último acceso: 1ero de junio de 2015).

Naser, Lucía. *Cuerpos instalados. Sobre Cabildo en Residencia* en *La Diaria*. Publicado el Noviembre de 2014. Disponible en: <http://juntandonotas.blogspot.com/2014/11/cuerpos-instalados-sobre-cabildo-en.html> (Último acceso: 1 de junio de 2015).

Okuparia. Web: www.okuparia.blogspot.com. (Último acceso: 1 de junio de 2015).

Pistas de creación: Estudiando modos de hacer danzas. 24 y 25 de noviembre de 10 a 12hs y de 14 a 16hs, INAE, Zabala 1480.

Prácticas Insurgentes. Web: <http://practicainsurgentes.wix.com/> (Último acceso: 1ero de junio de 2015).

Rancière, Jacques. *The politics of aesthetics: the distribution of the sensible*. Translated with an introduction by Gabriel Rockhill. London; New York: Continuum, 2004.

Wikipedia. *Balsa de la Medusa*. https://es.wikipedia.org/wiki/La_balsa_de_la_Medusa. (Último acceso: 1ero de junio de 2015).

¿Dónde está la danza? Gestión territorial, espacio público y consumos culturales. Una mirada a partir del proceso de creación en danza contemporánea “Grasa”¹

Elisa Pérez

1. *Grasa* fue un proyecto de creación en danza contemporánea, con dirección de Pablo Muñoz Ponzó.
2. Nos interesa analizar estas prácticas en tanto actos o realizaciones que no sólo se “dicen” o expresan descriptivamente, sino que para existir fundamentalmente se “hacen”. La noción de “performatividad” surgió a partir del trabajo de J. L. Austin en su análisis filosófico del lenguaje: “[...] parece claro que expresar [...] no es describir ni hacer aquello que se diría que hago al expresarme así, o enunciar que lo estoy haciendo: es hacerlo”. [La traducción del pasaje citado es nuestra]. Véase: AUSTIN, J. L., “How to Do Things With Words”, Great Britain, Oxford University Press, 1962.

En el deseo de acercarnos a procesos creativos en danza contemporánea desde otro lugar, más allá del habitual de espectadores de un producto o propuesta escénica, resultó de interés experimentar una aproximación a procesos creativos explorando las relaciones, las formas de producción de materiales artísticos, las prácticas, discursos y formas de trabajo; así como el devenir que constituye un material en tanto “obra”. Por otro lado, como se mencionara anteriormente en la introducción general de esta publicación, este esfuerzo de aproximación estuvo dado a partir de una búsqueda por indagar acerca de formas posibles de investigación en danza.

¿Cómo aproximarnos al estudio de la danza?
¿Dónde se ubica la danza, en la obra, en el proceso creativo? ¿En ambos intersticios? ¿En la relación entre el cuerpo del intérprete creador y el público?

Provisoriamente, y a los efectos de compartir algunas reflexiones que han estado presentes en esta tarea de investigación de la investigación en danza, y ante las preguntas antes delineadas, pensamos que en torno a las experiencias de la danza, como es notorio, hay una dimensión altamente performativa. Esto implica que sea posible considerar que la danza se constituye a sí misma en el acto preciso de su realización.²

La dimensión performativa de la danza hace evanescente su proyección en el tiempo, requiriendo en algunos casos el emprendimiento de nuevos proyectos que derivan o surgen de la culminación de un proceso creativo dado. Vale decir que desde este punto de vista podríamos ver a la danza como condensada en su propuesta inicial o proyecto conceptual y en los procesos que implican su realización como tal hasta la instancia de presentación pública; así como los sucesos y eventos que se producen en su relación.

A diferencia de otros modos de producción en otras artes y afines, como el cine, la literatura, las artes plásticas, la arquitectura, o la fotografía; la danza como arte escénico (que es distinta a la vez de las dinámicas teatrales per se y de otras formas escénicas) y particularmente la danza contemporánea, culmina, o mejor aún, completa su realización, en el momento final de su proceso, o actos/s de presentación pública, más que en el

devenir posterior de la obra. Parecería que la danza contemporánea se piensa y se practica más cercana a la noción de obra como devenir o proceso, que como de la obra objeto.

Esto a su vez, parecería corresponderse en la práctica en nuestro medio local, montevideano. De ahí que por ejemplo, a menudo los trabajos de la danza tengan una duración concreta y acotada en el tiempo, existiendo brevemente en la temporalidad, para enfrentar posteriormente su mutación (¿o transmutación?) y eventual cambio en el devenir temporal.

Cabe destacar que en este sentido, a su vez, pensamos en la centralidad del rol del intérprete-creador. Desde este punto de vista, el uso de esta palabra compuesta (“intérprete-creador”) no enfatiza únicamente que los artistas que intervienen en la escena además de realizar la presentación escénica corporalmente, participan en el proceso de creación del material. Sino que subraya la íntima relación entre el material escénico y la presencia física del artista en la escena. Dicho de otro modo, desde esta mirada, sin la presencia corporal del artista no podría existir la escena ni la creación.

De manera análoga podríamos pensar en un “espectador-creador”, siguiendo la noción de teoría teatral de que la condición de existencia del teatro (vale decir, de la escena) es el encuentro de un artista y un espectador. Esta relación entre intérpretes y espectadores es lo que da específicamente sustento a la creación escénica, la cual existe para ser vista y se hace tal en el acto mismo de su realización y recepción creadora, en un sentido fenomenológico y comunicacional. El material creativo presentado escénicamente, lejos de “estar ahí objetivamente” es interpelado por los espectadores en interacciones de creación de sentido.

Considerando estos motivos, interesa en este texto revisar algunos procesos y prácticas de creación en danza contemporánea, para rescatar algunos elementos que consideramos relevantes en sus modos de hacer, en las diversas facetas del proyecto creativo; también en las ideas y discursos que están implicadas en los actos creativos. En este sentido, a continuación comentaremos el proceso de creación del proyecto “Grasa”.

Se trata de una revisión descriptiva y crítica que dialoga desde nuestra mirada con lo que los artistas



Fotografía: s/d reproducida en el Dossier de presentación del proyecto "Grasa"

3. Por más información sobre esta obra véase: <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.231931603526345.74037.222174287835410&type=1>
También está disponible en la web un fragmento de esta obra en: <https://vimeo.com/46851047>
[Acceso 23-06-2015]
4. Más información en: <https://www.facebook.com/liebregato> [Acceso 12-10-2014]
5. Entrevista a Pablo Muñoz, Instituto Nacional de Artes Escénicas, Montevideo, 14 de julio de 2014, realizada por Elisa Pérez Buchelli.
6. *Ibidem*.

escribieron, dijeron y realizaron en relación al proceso visitado, buscando finalmente elaborar un texto que dé cuenta de distintas estrategias y caminos recorridos en su trabajo, para conocer críticamente trayectos de creación de otra manera, más allá de la posición de artistas o espectadores.

Las presentes consideraciones apuntan a aportar algunas reflexiones a partir de las experiencias del proceso creativo en cuestión. No implican una valoración artística del material coreográfico ni del proceso en sí, elementos que no están en juego en el proyecto de investigación en el que se inscribe este texto. Sólo se busca reflexionar críticamente intentando generar otros pensamientos sobre el proyecto creativo.

Conformación del colectivo/Ubicación del proceso

"Grasa" es un proyecto de creación en danza contemporánea, impulsado por integrantes del colectivo de artistas "Liebre-gato". Esta agrupación surgió del encuentro y reunión de un grupo de amigos colegas del ámbito de la danza. "Liebre-gato" comenzó a trabajar en el año 2011, formado por tres bailarines y creadores jóvenes (que actualmente rondan los 28 años). En los últimos años, estos han comenzado a explorar el terreno de la creación en danza contemporánea en proyectos artísticos dirigidos y en ocasiones interpretados por el núcleo central de este grupo.

El nombre del colectivo fue propiciado en el marco del trabajo artístico para la pieza "Otra vez arroz"³ (2011), con dirección de Marcos Ramírez Harriague. El grupo tiene un núcleo de conformación central integrado por Sofía Lans, Pablo Muñoz Ponzo y Marcos Ramírez Harriague.

El objetivo de "Liebre-gato" es: promover y aportar al desarrollo de la danza contemporánea en el Uruguay apuntando a la diversidad en la escena.

En su perfil de facebook online expresan:

Nos unimos con el «simple» fin de acompañarnos. Para poder así bailar juntos y brindarnos soporte tanto en el movimiento como en la quietud.⁴

Para el proyecto "Grasa", la integración inicial del colectivo se ha expandido a otros participantes, artistas y colaboradores de áreas afines (música, fotografía, diseño, lenguajes audiovisuales, psicología). Los involucrados en el colectivo "Liebre-gato" nacieron en el año 1987, al igual que buena parte de los integrantes y colaboradores de "Grasa". Es interesante señalar que el colectivo (a través del testimonio de Muñoz en la entrevista que mantuvimos), reconoce una cierta confluencia cósmica entre los participantes por el hecho de que nacieron en el mismo año, y tienen el mismo signo zodiacal en el horóscopo chino, lo que en su autopercepción los lleva a compartir algunas características comunes, en su modo de ser y relacionarse con la danza, las artes en general, el cuerpo y la sexualidad.

El nombre del colectivo surgió de los signos involucrados en los nacidos en el mencionado año dentro del horóscopo chino: Liebre y Gato. Además de esta identificación, los integrantes asociaban esta "esencia animal" con una forma común entre ellos de relacionarse con el cuerpo, entre liebres y gatos. Según Muñoz, estas formas corporales tal como ellos lo sienten o experimentan, tienen que ver con un cuerpo sensual, erótico, subrepticio (en el ser gatos). También es un cuerpo "rapidito", en sus palabras, en el que la brevedad tiene lugar. El director habla de "gracias por lo cortito", aludiendo a una frase recurrente del grupo, que implica que pueden trabajar eficazmente en poco tiempo, como si fueran liebres, rápidas y ágiles.⁵

Luego de la nueva versión y circulación en el año 2011 de la obra "Otra vez arroz" (que había sido estrenada en 2009 con otro elenco), pieza seleccionada para su presentación en el espacio cultural "Punto de Encuentro" del Ministerio de Educación y Cultura (MEC), la idea del colectivo era que todos pudieran transitar por los roles de dirección, más allá de los habituales de interpretación.⁶

"Grasa" comenzó inicialmente como una idea planteada por Muñoz, con la iniciativa de formar un equipo de dirección, junto a Lans y Ramírez en el rol de codirectores. A su vez los tres habían proyectado participar como intérpretes creadores en el proyecto. Sin embargo, este proceso creativo se ha desarrollado con la dirección y gestión de Pablo Muñoz, y la asistencia coreográfica de Lans y Ramírez.



Fotografía: Patricia Iccardi para el Proyecto "Grasa" en Centro juvenil "Timbúes"

7. Instituto del Niño y el Adolescente del Uruguay:
www.inau.gub.uy

8. El jurado para esta convocatoria estuvo integrado por Silvia Moreira, Gabriella Bertone, Isabel de Mello, Gustavo Zidan y quien escribe.

9. MUÑOZ, Pablo, "Dossier de presentación del proyecto «Grasa»", año 2014.

10. *Ibidem*.

11. *Ibidem*. Por información sobre la campaña "No a la baja", véase: <http://noalabaja.uy/> [Acceso: 17-06-2015]

Muñoz narró en la entrevista, que en la elaboración del proyecto "Grasa" fue relevante una charla mantenida con Lans, quien se desempeña desde hace algún tiempo como tallerista de danza en un centro juvenil del INAU⁷, de donde surge la inquietud por profundizar en esta línea de creación a partir del encuentro con ámbitos de educación artística no formal y espacios de trabajo social.

El proyecto se realizó durante el año 2014, de marzo a julio fundamentalmente, tras haber sido beneficiado con un apoyo económico, otorgado por una política pública departamental: el "Programa de fortalecimiento a las artes, Estímulo a la creación", de la Intendencia de Montevideo (IM).⁸

Al encauzarse la viabilidad de realización del proyecto, Muñoz asumió la dirección general, mientras que Lans y Ramírez se orientaron como asesores, particularmente en el proceso de investigación que ha llevado a la creación de la obra (talleres), debido a que ambos artistas ya se encontraban trabajando en otros proyectos creativos propios. De este modo, los roles de intérpretes creadores fueron integrados por otros bailarines de la misma generación (Manuela Casanova, Federico Lucas y Guillermo Tarasewicz).

Según el relato de Pablo Muñoz en la entrevista, el encuentro con los intérpretes creadores se fue dando, casi espontáneamente. Tarasewicz había manifestado interés en participar como intérprete de los proyectos artísticos del colectivo Liebre-Gato luego de ver sus obras. A su vez, en una charla casual con el bailarín Federico Lucas, éste le contó a Muñoz de su actividad docente en un centro juvenil del INAU, experiencia que lo relacionaba con el perfil del proyecto. Por su parte, Manuela Casanova había manifestado interés en sumarse al proyecto a partir de ver el material de una improvisación inicial sobre la temática general del proceso, realizada por Lans y Ramírez en el año 2013.

Asimismo, desde la dirección general se ha convocado a otros colaboradores que asesoran en las áreas de arte visual, vestuario, fotografía, iluminación, medios audiovisuales y psicología. En las áreas técnicas, se integraron al proyecto Lucía Pérez (Malandro) en diseño y realización de escenografía e iluminación; Andrés Nudelman (Tuna) en música y DJ; Alex Linas en diseño

y realización de vestuario; Patricia Iccardi en realización audiovisual; Gastón Musetti en asesoramiento en los talleres; Juan Pablo Halty y Patricia Iccardi en fotografía y cámaras; y Nicolás Der Agopián en cámaras.

El proyecto "Grasa"

En su presentación escrita, el proyecto "Grasa" se auto identifica como:

[...] un proyecto dancístico y social que se propone problematizar la danza como práctica corporal, entendiéndola como expresión de la vida social, específicamente de aquellos espacios de encuentro en donde el baile se manifiesta como marca identitaria. Busca integrar contextos sociales que habitualmente no conviven.⁹

En este caso, estos contextos sociales diferentes y de difusa convivencia, son el caso del colectivo Liebre-gato y sus colaboradores, y los jóvenes del Club de niños y adolescentes del INAU "Timbúes" del barrio de la periferia montevideana Jardines del Hipódromo (espacio al que se encontraba vinculada previamente Sofía Lans, entre otros Centros juveniles).

En el proyecto se expresa que:

No se pretende transformar los hábitos y conductas sociales de ninguna población en particular, más bien, se busca cooperar en un área física y económica disímil a la propia para trabajar in situ, realizar ensayos abiertos, bailes y rondas de intercambio, que enriquezcan la experiencia de creación y sean catalizadores de nuevas experiencias.¹⁰

Según el director del proyecto, el objetivo perseguido a mediano plazo era el de "aportar a la visualización de los aspectos positivos de la juventud, en un momento histórico en el que se está discutiendo la baja de la edad de imputabilidad en base a la construcción social del joven como peligroso."¹¹

Por otra parte, desde el punto de vista estético, desde las primeras instancias de este proyecto, el director tenía la idea de trabajar en escena con



Fotografía: Patricia Iccardi para el Proyecto "Grasa" en Centro juvenil "Timbúes"

músicas que no fueran habituales en contextos de creación de danza contemporánea en Montevideo. En este sentido, había un interés por bailar artísticamente músicas que suelen motivar el baile en contextos sociales de ciertos festejos o salidas nocturnas a boliches bailables, tales como cumbia uruguaya, pop latino, plena o marcha. No así músicas cultas, canto popular uruguayo o rock nacional, que son formas musicales que han sido incluidas habitualmente en muchos espectáculos de danza contemporánea en Uruguay.

Muñoz identificó un quiebre en el uso de estas músicas, admitidas en ciertos ámbitos sociales, pero infrecuentes en contextos artísticos. Esta constatación puede leerse como uno de los puntos de partida del proyecto. Desde nuestro punto de vista, interpretamos que de manera subyacente, "Grasa" buscó interrogarse inicialmente por las marcas de clase, las posibles tensiones entre los gustos y prácticas culturales de las clases bajas así como de las medias y altas. También, de cierta manera, creemos que el proyecto de manera implícita se propone cuestionar los consumos culturales socialmente legítimos en ámbitos asociados a la danza espectáculo¹² y con esto a la "alta cultura" vinculada tradicionalmente a los gustos y posibilidades de las clases medias y altas, en donde la danza contemporánea constituye un elemento de distinción.

Esto se debe a que el consumo y práctica de la danza, y particularmente de la danza contemporánea, requiere un conocimiento del campo artístico para su disfrute y apreciación, una frecuentación a los espacios teatrales más exclusivos de la capital o de otras ciudades del mundo, y un aprendizaje corporal y técnico particular (habitus –incorporado–), que a menudo la restringe de amplios sectores sociales, existiendo preferentemente para las clases medias y altas.

Es interesante destacar que el gusto por la cumbia en el Uruguay, en determinados contextos, ha experimentado un cambio importante en la década del dos mil y a partir de ella (particularmente en torno al año 2002 donde se hizo notoria la crisis económica que atravesaba el país), dado que ha comenzado a legitimarse a partir de ciertos consumos en las clases medias y altas. Como ha señalado la socióloga uruguaya Rosario Radakovich en su estudio o "retrato cultural" montevideano:

La cultura popular uruguaya se expresa a través de expresiones disímiles como el fútbol, el carnaval, el tango y la música tropical o la cumbia que tienen en común el haber sido asociados al desenfreno popular y por tanto, que tuvieron que adaptar su estilo para ser integrados a los gustos y prácticas culturales de sectores sociales más amplios, provenientes de las clases media y altas.¹³

De este modo, actualmente coexisten ciertos consumos culturales que admiten la audición y/o baile de la cumbia, en determinados contextos, más allá de la clase social. Sin embargo, desde nuestro punto de vista, a partir de una reflexión en torno a "Grasa", creemos que estos consumos son más o menos legítimos para amplios sectores sociales, dependiendo del contexto en el que tengan lugar. Volveremos sobre esto más adelante.

Otra posible pregunta inicial del proyecto más o menos subyacente (siguiendo la lógica antropológica de la que el proyecto coreográfico en cuestión expresó valerse, al menos como inspiración inicial) podría ser ¿cómo interpelar los supuestos de la danza contemporánea, asociados a la "alta cultura"? En sus prácticas, de hecho, a menudo las obras de danza exhibidas en espacios teatrales en nuestro medio actualmente promueven, por su inclusión, el gusto por músicas instrumentales de creación original para la pieza, frecuentemente ejecutadas en vivo por reconocidos (legitimados) músicos nacionales.

En la formulación de la propuesta del proyecto "Grasa", así como en las búsquedas estéticas, puede leerse una influencia o una inspiración en la línea de trabajo desarrollada por el coreógrafo argentino Juan Onofri Barbato, tal como nos comentara Muñoz en la primera charla exploratoria, previo a las entrevistas como tal, y las visitas a ensayos. Onofri coordina el grupo y el programa "KM29 DANZA", desde el cual se realizan trabajos de creación escénica por fuera de los circuitos artísticos consolidados de creación en danza contemporánea con fines de inclusión social y cultural para jóvenes en situación de vulnerabilidad en la zona del partido de la Matanza, del conurbano bonaerense.¹⁴

Por otro lado, la propuesta de "Grasa" puede interpretarse inicialmente buscando ir más allá de ciertos discursos legitimados del mundo de

12. Más adelante veremos de qué maneras operan en la práctica estas premisas, en el desarrollo del proyecto creativo.

13. RADAKOVICH, Rosario, "Retrato cultural. Montevideo entre cumbias, tambores y óperas". Montevideo: Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, Universidad de la República, 2011, p. 37.

14. Por más información sobre el trabajo de Onofri y del proyecto "Km29", véase: <http://grupo.km29.net/Programa-Km29Danza> [Acceso: 17-06-2015]

la danza contemporánea, procurando socavar las expectativas de presentación de material escénico (lo que es más o menos esperable dentro del campo artístico) tanto por sus prácticas de creación, los circuitos de exhibición, y la constitución de la obra resultante en sí. Este ha sido el mayor desafío del proyecto.

Sin embargo, en la estrategia de circulación del proceso creativo, que, recordemos, surgió a partir de una convocatoria a proyectos de creación en danza contemporánea, la obra resultante, desde nuestro punto de vista, difícilmente podría insertarse en las programaciones más consolidadas del mundo de la danza contemporánea uruguaya. No es esta la idea de los creadores, por su apuesta a la descentralización. Pero también la obra, creemos, podría llegar a pensarse en relación a coexistir con la inclusión de la obra en múltiples espacios territoriales y culturales, incluyendo aunque no exclusivamente los ámbitos teatrales de la danza contemporánea montevideana, además de su proyección a espacios no habituales en el territorio departamental.¹⁵ En este sentido, cabe interrogarse ¿Hasta dónde es posible crear danza contemporánea por fuera del campo?

Estrategias de creación / prácticas

Una vez esbozado el proyecto “Grasa”, la primera experiencia que se realizó fue la de realizar improvisaciones con las músicas referidas anteriormente y grabarlas, a partir de lo que se elaboraron algunas pequeñas escenas.

Sin embargo, en esta etapa inicial se puso de manifiesto que este proyecto, con sus características, según el relato del director, era inviable sin un apoyo económico que permitiera su desarrollo. Entonces, Muñoz continuó trabajando en la formulación del proyecto, y procuró presentarlo en sucesivas convocatorias de apoyo a la realización de proyectos en danza contemporánea. A comienzos de 2014 este proyecto fue seleccionado por el fondo ya mencionado de la IM, lo que los volvió a nuclear a todos.

La propuesta basó su temática y metodología en un trabajo que se proyectó en base a la “observación participante”, en relación a los usos del cuerpo

en contextos de baile, así como a las prácticas culturales de un grupo de jóvenes reunidos en un contexto de educación no formal del INAU, de entre 12 y 17 años.

Este método de trabajo remite a la metodología antropológica; sin embargo en la práctica para la dirección del proyecto “Grasa” la estrategia de trabajo que denominaron de esa manera (observación participante) consistió en la realización de una serie de talleres sobre algunos aspectos vinculados a la creación escénica de la danza dirigidos a los jóvenes del grupo del INAU seleccionado.

Como se mencionara en el proyecto inicial de trabajo, con estas prácticas se buscó “aproximarse a comprender el mundo simbólico de los jóvenes: las negociaciones de sentido, las expresiones culturales, las diversas configuraciones vinculares y las construcciones estético-corporales.”¹⁶

En la entrevista que mantuvimos, al preguntarle al director Pablo Muñoz sobre qué es “Grasa”, éste nos respondió que este es un proyecto de:

[...] danza e inclusión social; surge desde la motivación de descontextualizar a la danza o los espectáculos de danza del circuito de ahora: teatros, sala Zavala Muniz, y algunas otras salas del circuito montevideano céntrico. La idea fue generar un proyecto de creación para ser presentado en contextos no tan habituales.¹⁷

A su vez, en su pensamiento sobre el proyecto el director enfatizó la relación de la propuesta con una premisa de trabajo que acompañó estrechamente al proceso de trabajo en tanto práctica de abordaje para la creación. En sus propias palabras:

La idea del proyecto fue desde su inicio acompañar el proceso creativo de una pieza de danza con talleres en un centro de niños y adolescentes del INAU. Entonces en cada uno de los talleres que hicimos fuimos abordando un área diferente dentro de la creación, lo que para nosotros es un área diferente, como la música, la escenografía, la luz, la imagen.¹⁸

Los talleres se realizaron durante un período de 6 semanas, con una frecuencia de un encuentro semanal, abordando en cada instancia un aspecto de los que conformarían la obra: música, vestuario e indumentaria, iluminación, imagen, danza y en

15. Al momento (junio de 2015) los artistas de “Grasa”, de acuerdo a la propuesta de circulación descentralizada, prevén realizar funciones en un espacio cultural del barrio periférico La Teja y en el Museo de las Migraciones (en la Ciudad Vieja).

16. Dossier de presentación del proyecto.

17. Entrevista a Pablo Muñoz. Op. cit.

18. Entrevista a Pablo Muñoz. Op. cit.

el último encuentro un baile final de integración y devolución del proceso de trabajo colectivo. Cada uno de los talleres fue dirigido por cada uno de los responsables de cada área técnica, proponiendo una premisa de trabajo con los adolescentes. Se buscaba de esta forma generar material que pudiera ser integrado a la obra, y en estas instancias lo que surgía era siempre diverso y heterogéneo, “a veces mucho, a veces poco y a veces nada.”¹⁹

El primero de los talleres con los adolescentes fue sobre música²⁰, y estuvo coordinado por Andrés Nudelman. Se les solicitó a los concurrentes al taller que llevaran algunos ejemplos de músicas que escuchaban para pasarlas y mezclarlas ahí mismo. Previamente se realizó una experiencia de sensibilización con el sonido, que incluía la experimentación con la sonoridad de cada participante.

El segundo taller fue sobre imagen. Esta propuesta logró captar de manera más eficaz el interés de los adolescentes participantes. Se les proporcionó a los asistentes imágenes diversas y se les propuso la realización de un collage. Asimismo, se les solicitó que vistieran a los personajes gráficos formados y que pensarán en cómo se movían, así como posibles palabras que pudieran decirse en una eventual interacción. Posteriormente vieron en conjunto videos en Youtube, algunos planteados por los coordinadores, y otros propuestos por los jóvenes participantes. Esta instancia contó con la participación de la bailarina y coreógrafa Eugenia Silveira, quien colaboró en esa instancia del proceso de “Grasa.”²¹

Otro taller consistió en una aproximación a la escenografía y la iluminación, a cargo de Lucía Pérez. La propuesta estuvo dada a partir del trabajo con candilejas montadas en un gran cubo, formando una caja de luz, en la cual los participantes eran convocados a participar realizando una pequeña escena dentro de la caja escenográfica, con acompañamiento musical. El recurso a la iluminación parcial resultó de gran importancia para que los participantes pudieran desarrollar algunas propuestas de movimiento, más allá de la timidez o vergüenza que este tipo de trabajo les pudiera provocar a los jóvenes.

Según Pablo Muñoz:

[...] en cada uno de esos talleres estaba el cuerpo; la idea era siempre buscar qué cuerpo aparecía y cómo podíamos involucrar los cuerpos de los asistentes al taller dentro del proceso. Cosa que nos costó bastante, entonces al final de todo se nos ocurrió la idea de organizar un baile. Y ese fue el último taller, y esa fue la instancia que quizás nos devolvió más información para el proceso creativo.²²

Fue un aspecto prioritario para este proceso creativo realizar registros audiovisuales de los encuentros como forma de documentación del proceso de recolección de datos o fuentes para la creación.

A partir de la serie de talleres sobre temáticas artísticas realizada con estos adolescentes, se generaron ideas y premisas de trabajo que han sido llevados a la sala de ensayos. Luego de la etapa de talleres con los adolescentes, dirigidos por cada uno de los responsables de las áreas técnicas, se comenzó a trabajar en el “montaje de la obra tratando de involucrar lo realizado en cada taller en el trabajo para la pieza.”²³

Uno de los aspectos que más llaman la atención es el hecho de que los intérpretes creadores han participado en algunas de estas instancias de trabajo de talleres. Por lo que en ocasiones a partir de las observaciones e interpretaciones del director y sus asistentes de dirección, estos temas han sido trasladados verbalmente a los intérpretes para su elaboración escénica.²⁴

Otro aspecto a destacar es que en el método atribuido como “observación participante”, característico de la antropología, ni los intérpretes de la obra han participado directamente de todas las instancias de los talleres, ni los integrantes del Centro Juvenil “Timbúes” han tomado parte activa en el proceso creativo posterior. Esto fue un límite impuesto por el formato de la política pública que apoyó económicamente al proyecto, donde los integrantes debían ser mayores de 18 años, al tiempo que artistas registrados en las cooperativas y sindicatos uruguayos de trabajo artístico (Valorarte y ADDU).

De este modo, a partir de observaciones sobre las dinámicas de funcionamiento que se propiciaban

19. *Ibidem*.

20. Nuestro abordaje acerca de la metodología realizada en los 4 talleres surge únicamente a partir del testimonio de las entrevistas.

21. Entrevista a Pablo Muñoz. Op. cit.

22. *Ibidem*.

23. Entrevista a Pablo Muñoz. Op. cit.

24. *Ibidem*.

entre los jóvenes de “Timbués” a partir de una aproximación a lo artístico, se elaboraban algunas consignas y premisas de trabajo para llevar a la sala de ensayos y dar lugar a la experimentación en relación al proceso de creación.

La constatación de Muñoz entre ciertos usos y consumos de la cumbia de manera selectiva según los contextos de legitimación, vivida corporalmente en tanto bailarín y danzarín separadamente, le resultó de interés para incluirlo en el ámbito de la “obra extensa” proyectada, buscando inicialmente trascender esta frontera. Pensamos en el proyecto “Grasa” como una obra extensa, en el sentido de su propuesta inicial de extensión en lo social. No obstante, a continuación analizaremos de qué maneras se realiza la propuesta de extensión cultural, así como sus eventuales límites.

Muñoz y su equipo posiblemente se han planteado ¿por qué nos encontramos bailando cumbia o plena en bailes o fiestas, y en el ámbito de la danza consideraríamos esta música como “terraja” o simplemente “fuera de lugar”?

Esta interrogante que, intuimos, estuvo en la gestación de la idea preliminar del proyecto, nos lleva a preguntarnos ¿de qué maneras puede entrar el uso de la cumbia, así como gustos y estéticas populares en el contexto escénico y en el espacio teatral de la danza contemporánea? ¿Esto es actualmente posible? ¿De qué maneras podría coexistir la “baja cultura” en el contexto de la “alta cultura”? ¿Cómo puede producirse una integración cultural real entre zonas urbanas geográfica y culturalmente fragmentadas?

Según Radakovich:

Podría considerarse que el consumo cultural es socialmente estratificado entre una élite geográficamente asentada en las zonas costeras de la ciudad y de alto poder adquisitivo y nivel educativo, y un sector masivo, de carácter popular asentado en zonas céntricas y sobre todo en zonas periféricas de la ciudad, de menor nivel socioeconómico. Con ello, se destaca la desarticulación de una ciudad que tradicionalmente se consideró como un espacio propicio para la integración social bajo la configuración de redes de relacionamiento socialmente transversales a partir del encuentro en el barrio, la escuela, el bar o el club,

dando lugar a procesos de fragmentación y segregación territorial urbana bien conocidos en América Latina con consecuencias en el plano de la exclusión social y distanciamiento cultural.²⁵

Aquí adelantamos que, creemos, hay algunos temas que marcan una eventual dificultad de inserción socialmente amplia de este proyecto, que incluya su circulación en espacios teatrales asociados a la “alta cultura”, en la práctica. Por un lado tenemos el recurso al nombre del proyecto (“Grasa”), que inevitablemente implica una valoración (aunque sin quererlo y a primera vista) peyorativa del contexto sociocultural de los otros (jóvenes de la periferia montevideana). Esta elección en la denominación, creemos que consiste en una marca más de valoración de clase, de la que resulta difícil escapar, particularmente sin valerse de una metodología de trabajo de corte sociológico.

Ante la pregunta por la fundamentación en la elección del título del proyecto y de la obra, Muñoz nos brindó el siguiente testimonio:

El título del proyecto, que en realidad persigue el objetivo de ser irónico, precisamente, sobre cómo se considera a la cumbia y a sus hábitos desde algunos sectores sociales de clase media-alta, coincidentes en gran medida, con los prosumidores de danza contemporánea. Es decir, al nombrar al proyecto “Grasa” no estamos haciendo una valoración peyorativa del lugar ni las personas con las que íbamos a trabajar (con ellos no nombrábamos el título del proyecto), sino que la intención fue poner el tema de la valoración de las clases medias-altas a las medias-bajas con una palabra que fuera valorativa. Y encontré que «Grasa», término más argentino que uruguayo, servía como un lugar común de desprecio por la cumbia villera, que tuvo su eclosión en Argentina después de la crisis y que inundó a Montevideo. Otra opción era ponerle «Terraaja», como algo más local, pero preferí «Grasa» ya que aportaba un abanico de significaciones más amplio.

Con el tiempo Gastón [Musetti] me hizo notar que, salvando todas las distancias, es algo similar a lo que hicieron los movimientos negros al usar el NEGRO o los movimientos LGBT [...] Autoidentificarse con el insulto... Durante el proceso preguntas como: “¿que tengo de grasa?” “¿cuál es mi grasa?” fueron planteadas para buscar material creativo. En todo caso somos nosotros los grasas y no ellos... o mejor

25. Radakovich, Op. cit.

dicho lo grasa no es nadie en particular, es algo que circula en el consumo cultural.

Además de este aspecto del título, creo tratar el tema de la grasa corporal, como aquello que quiere erradicarse del cuerpo, de nuevo, en los modelos hegemónicos de belleza, y para la danza, un tema eterno. Tiene la intención de ser crítico con lo que es “bueno” consumir, como es bueno ir al teatro, también está bueno comer una ensalada antes de entrar, y no un chorizo al pan lleno de grasa...., entonces me parece que hay otra capa más aquí también.”²⁶

De cierta manera, y más allá de las buenas intenciones del proyecto, la apelación a la inclusión del “otro”, creemos, que no resulta tan efectiva en la práctica, dado que no parece dársele a los jóvenes (“los otros”) una concreta participación de incidencia en el proceso (creación). Se les ofrece a los jóvenes un producto escénico vehiculizado corporalmente por los intérpretes creadores legitimados por su pertenencia al campo de la danza contemporánea, y en última instancia se toma un estereotipo de la visión de una determinada clase social sobre la otra, cuya faceta más notoria se visibiliza en el nombre de la propuesta artística.

Más allá de la propuesta inicial, que por su formulación y objetivos resultaba de gran interés y relevancia social, en la práctica, el proyecto se enfrentó a las propias limitaciones que estaban implícitas, de alguna manera, en las características de la misma. Se trataba de un proyecto de creación en danza, hecho por artistas de la danza, que no necesariamente garantizaba su viabilidad en términos de trabajo social. Otro emprendimiento en este sentido, a la luz de esta experiencia, posiblemente podrá integrar otras estrategias de trabajo en el área de acción cultural y social.

Posteriormente a la realización del proyecto, Muñoz reflexionó sobre los trayectos del mismo en cuanto a la proyección social de la propuesta y su alcance metodológico:

Los talleres tenían ese rol, de escuchar voces, bailes, actitudes, expresiones que quedaran resonando en el proceso creativo... [...] Quizás, terminamos pensando que el intercambio con los gurises de Timbúes fue más parecido a un “danza contemporánea en los barrios” que otra cosa, pero tampoco el

proyecto perseguía los objetivos de un proyecto de transformación social [...] Lo de “observación participante” oficia más como una metáfora que otra cosa. [...] Si hubiéramos podido incorporar a los gurises en la escena lo hubiéramos hecho.²⁷

Organización del trabajo creativo / modos de producción / economía de la danza

La realización de este proyecto, que incluía talleres de acción cultural en contextos sociales de pobreza, así como una obra que tuviera en cuenta a estos públicos, se hizo posible a partir de la adjudicación del primer premio en el Programa de fortalecimiento a las artes (modalidad creación) de la IM. Este reconocimiento le brindó al director la suma de (150.000 \$) ciento cincuenta mil pesos uruguayos para realizar esta obra, a partir de un concurso de proyectos preliminares de realización de obras.

En las bases de esta convocatoria se estipulaba que al menos el 40% de los fondos debían destinarse a sueldos, y que los artistas participantes debían estar afiliados a la cooperativa de trabajadores artísticos (Valorarte, previa afiliación a ADDU).

Según el testimonio de Muñoz, el presupuesto para sueldos rondó los \$80.000 (ochenta mil pesos uruguayos), distribuyéndose entre los intérpretes creadores, el equipo de dirección (director y asesores), y los técnicos. La idea era que cada uno tuviera una retribución de \$10.000 (diez mil pesos uruguayos), lo que se ajustaría según las horas de trabajo reales en el proyecto.²⁸

El resto del dinero se destinó a cubrir otros rubros tales la escenografía, iluminación, vestuario, traslados, flete para la presentación pública en el barrio Jardines del Hipódromo (se montó una gran estructura escenográfica), insumos para los registros audiovisuales y fotografía, equipamiento de audio, materiales empleados en los talleres.

Espacios públicos, ¿espacios de convivencia?

Uno de los aspectos que han estado más presentes en los diálogos con los involucrados en el proyecto

26. Comunicación de Pablo Muñoz, intercambio vía correo electrónico.

27. Comunicación de Pablo Muñoz, intercambio vía correo electrónico.

28. *Ibidem*.



Fotografía: Patricia Iccardi para el Proyecto "Grasa" en Centro juvenil "Timbúes"

es el tema de la circulación de la obra "Grasa". Luego del proceso de trabajo de cinco meses de implementación de talleres, observaciones, registros, elaboraciones coreográficas y ensayos, el grupo realizó primero un ensayo general abierto del trabajo en proceso, y luego una presentación pública de la obra en el patio del Centro Juvenil "Timbúes" destinada a los niños y adolescentes que participaron de los talleres.²⁹

Esta muestra se realizó al aire libre en la fría noche del viernes 25 de julio de 2014 y contó con la participación de todos los integrantes del equipo de trabajo del proyecto, que puede presenciar. Llevó una importante preparación, dado que la obra requiere del montaje de una gran escenografía, una estructura metálica que oficia de caja, cubo o continente de la escena.

El público infantil del centro juvenil, así como el equipo de educadores sociales, y todo aquel que quisiera arrimarse, oficiaron de espectadores. En este evento, a pesar del frío, sin butacas confortables, piso de madera ni calefacción (como podría darse en una sala teatral), hubo un espectáculo de danza contemporánea en Jardines del Hipódromo, sobre un piso de pasto y tierra. A pesar de las muy bajas temperaturas, los asistentes y los participantes disfrutaron del evento.

Al finalizar la presentación de la obra, antes de proceder al desmontaje, hubo un tiempo en el que los niños, adolescentes, educadores, artistas y técnicos se quedaron bailando dentro de la estructura escenográfica con música que pasó el asesor en música y DJ (Andrés Nudelman), disfrutando del baile y propiciando una suerte de festejo en común: el proyecto culminaba una etapa.

Posteriormente, se procedió al desmontaje de la escenografía, al guardado de equipos, orden y limpieza general, y subir las cosas al camión del flete. Se diluyó la concurrencia, luego de compartir una rica pasta frola que circuló entre el público.

En esta instancia se realizaron registros audiovisuales a dos cámaras, así como tomas fotográficas, que estarían posteriormente destinados a la elaboración de una videodanza. Luego de esta instancia el equipo continuó los ensayos sobre el material ya pronto. Hubo un

cambio en la integración del elenco, debido a que Tarasewicz se fue de viaje por estudio, y fue reemplazado por el intérprete Maximiliano Galaschi.

Otra instancia de apertura del material al público estuvo dado en el evento "Pistas de creación" realizado en el INAE los días 24 y 25 de noviembre de 2014, en el marco de la presente investigación sobre procesos de creación en danza. En este evento, ante la convocatoria de realizar una muestra de un aspecto del trabajo, el equipo de "Grasa" eligió presentar la obra coreográfica en su totalidad (aunque por problemas con los traslados y montaje/desmontaje, no se incluyó la escenografía contenedora), y posteriormente, además de la obra en sí, el videodanza.³⁰

Para la realización del videodanza, se volvió a realizar todo el montaje y puesta en escena del proyecto, en una función para este fin en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República. Parte del dinero del fondo se utilizó para tal realización y la difusión y circulación de los resultados del proyecto tuvieron cabida gracias al video. En el mes de febrero el colectivo volvió a Timbúes para ver el videodanza con ellos, con los educadores, y hubo una nueva instancia de reflexión.³¹

Posteriormente, y hasta la fecha (junio de 2015), el equipo tenía pendientes las funciones programadas en coordinación con el Programa de fortalecimiento a las artes de la IM. Para ello se preveía realizar la obra en los próximos meses en "Espacio T" (ubicado en el barrio periférico La Teja), y posiblemente en el Museo de las Migraciones (Ciudad Vieja). Sin embargo, estas funciones por ahora no se prevén realizar dentro de este Programa, por razones de fechas y agenda del equipo.

La idea del grupo con esta obra fue procurar la descentralización, realizando presentaciones en espacios alternativos a los circuitos teatrales más convencionales (para la danza contemporánea uruguaya, esto sería por ejemplo, la sala Zavala Muniz del Teatro Solís donde sólo acceden creadores legitimados por el campo por su obra previa, o el Auditorio Adela Reta del SODRE), con proyección barrial.

A su vez, esta idea de descentralización en la circulación de los bienes culturales a partir de la

29. Posteriormente, además, se realizó un videodanza.

30. El videodanza "Grasa" puede verse online en: <https://vimeo.com/114664901> [Acceso 30-10-2015]

31. Comunicación de Pablo Muñoz, intercambio vía correo electrónico.



Fotografía: Patricia Iccardi para el Proyecto "Grasa" en Centro juvenil "Timbúes"

32. Entrevista a Pablo Muñoz. Op. cit.

33. Esta estructura no fue montada para el evento "Pistas de creación" realizado en el INAE, por motivos de tiempo y presupuesto en el montaje.

34. En las siguientes líneas, en la consideración crítica del espacio público como presunto espacio de convivencia y sus posibles relaciones con el proyecto "Grasa", nos basamos en un texto propio ("Espacio público como polifonía", 2015, inédito) elaborado para la aprobación del módulo 1 "Ciudad: arte, pensamiento, sociedad" del curso de Máster Universitario "Creación en artes de calle" de la Universidad de Lleida y Fira Tárrega. Este curso fue realizado gracias a una beca del INAE y Fira Tárrega.

35. DELGADO, Manuel, "El espacio público como ideología". Madrid: Catarata, 2015.

36. *Ibidem*.

37. *Ibidem*.

38. *Ibidem*.

exhibición de la obra en espacios territoriales más lejanos a los centros de producción y consumos culturales institucionales y centralizados, así como la realización del proyecto con una dimensión atenta al trabajo de acción social y cultural, radicó en un interés por:

Trabajar desde la cultura de estos espacios, desde la cultura visual de estos espacios, de la cultura corporal, la forma de relacionarse de bailar, esa fue la intención escrita en la propuesta escrita del proyecto, que aparezcan otras formas de relacionarse con el cuerpo, y eso nos llevó a que en el trabajo estuviera muy presente la sexualidad, el despertar sexual, la forma de relacionarse con el cuerpo quizás de los adolescentes [...] el vestuario, los colores, la música, el léxico están presentes en el proceso no necesariamente en la realización final [...] tratar de rescatar el cuerpo más social, danzante, que baila de manera más social y no de manera tan escénica [...].³²

En este discurso de circulación descentralizada que promueve el proyecto "Grasa" es posible encontrar un correlato referencial con respecto a la apelación de espacios públicos ciudadanos como espacios de construcción de ciudadanía y convivencia social. Por otro lado, sin quererlo, sin proponérselo, además, a partir de una apuesta estética a un recurso escenográfico, como la estructura metálica que da marco a la obra, el proyecto "Grasa" lleva arte escénico a la periferia pero en cierta forma encapsulando la escena artística que no existe sin su continente.³³

En las últimas décadas, la noción de "espacio público" se ha convertido en una categoría de amplio uso en diversos contextos. Actualmente, es posible encontrar numerosas referencias al espacio público desde variados ámbitos textuales y discursivos, tales como la academia, el debate político, administraciones departamentales y locales, reivindicaciones de grupos sociales, prácticas artísticas, entre otros, a nivel mundial.³⁴

El antropólogo Manuel Delgado postula en su último libro que el espacio público es ideología (inspirándose en la conceptualización de Louis Althusser en su trabajo "Ideología y aparatos ideológicos del Estado"). Con la sugerente interrogante acerca de qué hablamos cuando se dice espacio público, este autor catalán inicia

su ensayo argumentando que actualmente el espacio público implica vacío entre construcciones que hay que llenar de forma "adecuada" a los objetivos de promotores y autoridades, muchas veces coincidentes. Desde este punto de vista, el espacio público no es otra cosa realmente más que una comarca sobre la que intervenir las veces que sea necesario, un ámbito que organizar para que quede garantizada la buena fluidez entre puntos, los usos adecuados, los significados deseables, un espacio aseado que garantice la seguridad de las construcciones – negocios o los edificios oficiales.³⁵

Para Delgado, en ese contexto determinado por la ordenación capitalista del territorio y la producción inmobiliaria, hablar de espacio público es un eufemismo porque en realidad se quiere referir siempre al suelo.³⁶

Siguiendo a Delgado:

El espacio público pasa a concebirse como la realización de un valor ideológico, lugar en el que se materializan diversas categorías abstractas como democracia, ciudadanía, convivencia, civismo, consenso [...] un proscenio en el que se desearía ver deslizarse a una ordenada masa de seres libres e iguales que emplea ese espacio para ir y venir de trabajar o de consumir [...] en un paraíso de cortesía". En este escenario, se ponen en juego normativamente los valores y pautas de comportamiento de la clase media.³⁷

De este modo, para este autor, el espacio público es, en tanto categoría política, lo que debe verse realizado en el ámbito físico del mismo, lo que se espera que sean los exteriores de la vida social: la calle, el parque, la plaza. En este sentido, Delgado es crítico en la dimensión simbólica de las interacciones sociales que allí se producen³⁸ (en la línea teórica del interaccionismo simbólico, pero con sus aportes específicos).

En su abordaje, Delgado plantea que el espacio público materializado no se conforma con ser una mera sofisticación conceptual de los escenarios en los que desconocidos totales o relativos se encuentran y gestionan una coexistencia singular no exenta de conflictos. En esta dirección, Delgado sostiene que su papel es mucho más trascendente, puesto que se le asigna la tarea estratégica de ser el lugar en que los sistemas nominalmente democráticos ven o deberían

ver confirmada la verdad de su naturaleza igualitaria, el lugar en el que se ejercen los derechos de expresión y reunión como formas de control sobre los poderes y el lugar desde el que esos poderes pueden ser cuestionados en los asuntos que conciernen a todos.³⁹

Para Delgado, el espacio público es un ámbito de cosificación (en el sentido de Lukács), dado que se le confiere la responsabilidad de convertirse como sea en lo que se presupone que es, siendo en realidad sólo un “debería ser.”⁴⁰

En este sentido, la definición de espacio público que propone Delgado, que atraviesa su libro es que:

El espacio público es una de aquellas nociones que exige ver cumplida la realidad que evoca y que en cierto modo también invoca, una ficción nominal concebida para inducir a pensar y a actuar de cierta manera y que urge verse instituida como realidad objetiva. [...] Ese lugar al que llamamos espacio público es así extensión material de lo que en realidad es ideología, en el sentido marxista clásico, es decir, enmasacramiento o fetichización de las relaciones sociales reales [...].⁴¹

En su visión crítica, Delgado postula que en lugar de la amable convivencia de civilidad y civismo en que debía haberse convertido toda ciudad según lo planeado, lo que persiste son la violencia, exclusión, el abuso, elementos consustanciales a la existencia de la ciudad capitalista.⁴²

En este sentido, resulta significativo interrogarse, una vez más, por las opciones geográficas y territoriales que promovió el proyecto “Grasa”, ¿qué visión o discurso sobre el espacio público promueve su apuesta a la descentralización?

El espacio público, estrechamente vinculado a la ciudad, es un ámbito de luchas simbólicas y materiales por la legitimidad de los aspectos políticos, económicos, sociales y culturales. El uso y normativa que sobre él se aplica, se relaciona directamente con los regímenes políticos que las pautan, así como por los grupos sociales (o artísticos) que buscan tener una cierta incidencia en él y en el ámbito político, o aún micropolítico. Esta es la cuestión, en definitiva, por la que el espacio público se ha constituido como un campo de batalla.⁴³

Tal vez una estrategia de trabajo social y artístico (¿revolucionario?) a futuro podría ser generar instancias de participación directa, la inclusión de los “cuerpos otros” en escena; promover una circulación completa, que no quede relegada únicamente a los espacios periféricos, sino que desde una perspectiva crítica sobre la diferencia, la heterogeneidad y la presencia inclusiva pueda apropiarse también de los ámbitos artísticos social, cultural y artísticamente legitimados. Vale decir, que la inclusión para existir no deba restringirse de los espacios públicos culturales. Sin desmedro de que puedan habilitarse nuevos espacios en la proyección y gestión territorial, en este caso, departamental.

El proyecto “Grasa” constituyó un proyecto que formuló una serie de interrogantes relevantes sobre el campo de la danza y el ámbito de baile social, buscando abordar estas relaciones como tema, y su posterior puesta en escena; más allá de los límites, sociológicos y conceptuales con respecto a la cultura y su gestión, que, consideramos, pudieron pautar el alcance de la propuesta. ■

39. *Ibíd.*

40. *Ibíd.*

41. *Ibíd.*

42. *Ibíd.*

43. Erving Goffman, caracteriza como “campo de batalla” al “orden público” en un pasaje de su obra. Véase: GOFFMAN, Erving, “Relaciones en público. Microestudios de orden público”. Madrid: Alianza, 1971.

Bibliografía y fuentes

AUSTIN, J. L., *How to Do Things With Words*, Great Britain, Oxford University Press, 1962.

DELGADO, Manuel, *El espacio público como ideología*. Madrid: Catarata, 2015.

Entrevista a Pablo Muñoz, Instituto Nacional de Artes Escénicas, Montevideo, 14 de julio de 2014, realizada por Elisa Pérez Buchelli.

GOFFMAN, Erving, *Relaciones en público. Microestudios de orden público*. Madrid: Alianza, 1971.

MUÑOZ, Pablo, *Dossier de presentación del proyecto «Grasa»*, año 2014.

PÉREZ BUCHELLI, Elisa, *El espacio público como polifonía*, Tárrega, Fira Tárrega y Universidad de Lleida, 2015, inédito.

RADAKOVICH, Rosario, *Retrato cultural. Montevideo entre cumbias, tambores y óperas*. Montevideo: Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, Universidad de la República, 2011.

Sitios web consultados:

Campaña “No a la baja”: <http://noalabaja.uy/>
[Acceso: 17-06-2015]

Instituto del Niño y el Adolescente del Uruguay:
www.inau.gub.uy

Liebre-gato: <https://www.facebook.com/liebregato>
[Acceso 12-10-2014]

Proyecto “Km29” danza: <http://grupo.km29.net/Programa-Km29Danza> [Acceso: 17-06-2015]

Registro del proyecto “Grasa” en Fondos de Incentivo Cultural (MEC): <http://proceso.fondosdeincentivocultural.gub.uy/innovaportal/v/1890/1/innova.front/grasa.html>
[Acceso: 30-10-2015]

Videodanza “Grasa”: <https://vimeo.com/114664901>
[Acceso: 30-10-2015]

Curriculum vitae



Paula Giuria

Nace y reside en Montevideo.
Bailarina, coreógrafa, gestora, curadora.
Beca de creación Justino Zavala Muniz en la categoría danza del Fondo de Estimulo a la Formación y Creación Artística (FEFCA 2014) otorgado por el Ministerio de Educación y cultura, MEC.
Directora artística del *Festival internacional de danza Contemporánea de Uruguay-FIDCU*.
Postgrado *Especialización en estudios contemporáneos de danza*, Universidad Federal da Bahía, Brasil. (2011- 2012).
Actividad profesional:
Como directora: en los últimos años dirige las obras:
Llévame al lugar donde estuvimos antes, estrenada en octubre de 2014, Ciclo Montevideo danza, Sala Zavala Muniz, Teatro Solís.
Second hand creada en Residencia artística de Iberescena en EIRA, Lisboa y Residencia en Centro Cultural de España, CCE, Montevideo.
Cuero crudo- objeto-neurona espejo presentada en festival Pliegues y despliegues, Bogotá, octubre 2014.
Cuero crudo neurona espejo presentada en el ciclo *Solos al mediodía*, Teatro Solís, Montevideo, 2012, Festival *Outras danças* Porto Alegre, 2012.
Me sitio, proyecto ganador del fondo de apoyo a creación y puesta en escena del Departamento de Cultura de la Intendencia de Montevideo.
In situ SLP obra creada en Residencia artística para creadores de Iberoamérica y Haití en México (FONCA, Aecid). Presentada en la Muestra Iberoamericana de Arte, México DF 2010.
Una rata en la gala presentada en: *Diálogos Mérida*, Venezuela 2009, Festival Subterráneo de Artes Escénicas, México 2010 y Encuentro Soliloquios , México, 2010.
Como intérprete-cradora baila para: Luciana Achugar (USA-Uy), Florencia Martinelli (Uy), Silvio Lang (Arg.), Compañía Lupita Pulpo (Ayara Hernández y Felix Marchand) (Uy, Alem), Elena Casadei (Italia), Marcelo Evelyn (Bras.) entre otros.
Trabajos escritos, ponencias:
Ponencia *Conceptos curatoriales* en Mesa Creación, curdauría e investigación. Jornadas de trabajo para la danza uruguaya, Instituto Nacional de Artes Escénicas-INAIE, 2014.
Ponencia: *Una mirada política sobre los procesos de creación en danza contemporánea: relación entre ética, estética y política* presentada en las V Jornadas académicas de la UdelaR, octubre 2013.
Monografía: *Ética, estética y política*. Trabajo final posgrado en estudios contemporáneos de danza, UFBA, 2012.
Ensayo: *Pasaje enredado*. Publicado en Territorios en Red, Publicación de la Red Sudamericana de Danza. ■

Curriculum vitae



Lucía Naser

Artista, investigadora y docente en el área de las artes escénicas y las ciencias sociales.

Licenciada en Sociología (UdelaR), Magíster en Artes Escénicas (PPGAC-UFBA), en el presente es estudiante de doctorado en la Universidad de Michigan (RLL).

Como docente y crítica de danza se desempeñó desde el año 2009 en instituciones como Universidad de la República de Uruguay, Escuela Nacional de Danza, Centro de Investigación Coreográfica (México), IUNA (Argentina), La Diaria, Brecha, 7x7, OJO, Amor en Uruguay, Raptos de Amor, Amor Expandido y otras.

Creó e interpretó diversas obras de danza contemporánea, colaborando con artistas como Luciana Achugar, Tamara Cubas, Carolina Silveira, Vera Garat, Carolina Guerra, Leticia Skrycky, Miguel Jaime, Santiago Turenne.

Entre sus obras más recientes se encuentran ensayo en doce cuadros, *dIsCoNtInUaNiMaLiDaD* (2012), *Episodio I* (2014) y *Episodio II* (2014) y *ERROR404* (2015).

Co-editora junto con Guerra y Garat de *El Libro de la Danza Uruguaya*.

Integrante desde el 2013 del área de investigación del Museo de Arte Contemporánea de Montevideo. ■

Curriculum vitae



Elisa Pérez

Licenciada en Ciencias Históricas, opción investigación, FHCE-UdelaR. Técnica Universitaria en Museología, FHCE-UdelaR. Egresada del Plan Piloto de Danza Contemporánea, EUM-UdelaR.

Diploma de posgrado Especialista en Gestión Cultural, FCS-UdelaR (en trámite de titulación).

Curso universitario *Ciudad: arte, pensamiento, sociedad* realizado dentro del Máster en Artes de Calle en Cataluña, España, coordinado por la Universidad de Lleida (UdLl) y Fira Tárrega, a través de beca otorgada por el INAE-MEC mediante convocatoria abierta.

Actualmente realiza la tesis final dentro de la Maestría en Ciencias Humanas, opción Estudios Latinoamericanos (FHCE-UdelaR), con beca de la Comisión Académica de Posgrados de la UdelaR (2015).

Ha publicado artículos sobre temas de danza, teoría e historia, editados por la Universidad de la República (Comisión Sectorial de Educación Permanente 2010, 2011) y por la Universidad de La Plata (Editorial de la Universidad de La Plata, 2012). Esta y otra producción escrita puede consultarse en: <https://udelar.academia.edu/ElisaPerezBuchelli>

En 2013 dictó el curso de Educación Permanente en UdelaR (IENBA) *Metodologías de investigación en danza. Archivo y desarrollo de proyectos de investigación* junto a Diego Carrera, ofrecido también como curso optativo en el marco del Diploma en Gestión Cultural (EI-FCS-UdelaR).

Ha colaborado en el proyecto de investigación *Danza moderna y contemporánea en Uruguay (1955-2000)*, radicado en IENBA-UdelaR y financiado por CSIC I+D convocatoria 2010, UdelaR. <https://archivodanza.wordpress.com/>

Integrante del grupo de investigación *Estudios de la danza*, junto a Paula Giuria, Lucía Naser y Lucía Yáñez, con el cual ha participado en la coordinación de grupos de trabajo sobre danza en las Jornadas de investigación y extensión de la FHCE-UdelaR (2013 y 2015). Con este equipo, ha realizado una experiencia de investigación en danza con apoyo del INAE-MEC (2014-2015). <http://estudiosdeladanzaenuruguay.blogspot.com.uy/>

Docente de danza y expresión corporal en Bachilleratos Artísticos de Educación Secundaria.

Actualmente se desempeña como Licenciada en Historia en el Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes (IM). ■

Curriculum vitae



Lucía Yáñez

Artista, docente e investigadora. Realiza su formación en artes escénicas en Montevideo, Río de Janeiro y San Pablo. Es Doctora en Historia Social de la Cultura (Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro/PUC), Magíster en teatro y Licenciada en Artes Escénicas (Universidade Federal do Estado de Rio de Janeiro/UNIRIO). En 2008/2009 recibe una beca (CAPES-DAAD) para profundizar su investigación doctoral sobre el cuerpo y la escritura en la coreografía contemporánea en Berlín-Alemania. En 2002 dicta la disciplina *Seminario de Historia del Arte* en el Departamento de Teatro de la UNIRIO. En 2009 coordina los debates del *III Festival Contemporâneo de Dança* (FCD) en San Pablo. En 2009 y nuevamente en 2013 trabaja como redactora para la *Enciclopedia de danza del Itaú Cultural*. En 2013 dicta un seminario teórico en Montevideo en el marco de las actividades de extensión del FIDCU (con apoyo de los Fondos Concursables) y coordina encuentros mensuales con los participantes del proyecto *Conexões* en el Complejo Cultural Funarte en San Pablo. En 2014 desarrolla junto a Lucía Naser, Paula Giuria y Elisa Perez el proyecto de investigación *Cuestiones de Danza* y la actividad conexas *Pistas de Creación: modos de hacer danzas* en el INAE. En 2014 dicta el taller de formación avanzada *Reflexiones sobre la escritura en los procesos coreográficos contemporáneos* en el INAE. En 2015 se suma al cuerpo docente de la Escuela Nacional de Danza-División Contemporánea y participa como colaboradora artística y dramaturgica de los proyectos *Hubiérase dicho* (dirigido por Carolina Silveira), *Retrato de un monstruo* (dirigido por Ayara Hernandez Holz y Félix Marchand) y *Llévame al lugar donde estuvimos antes* (dirigido por Paula Giuria). En 2016 desarrollará junto a Natalia Burgueño y Carolina Silveira el proyecto *Teorías Imaginarias* (ganador de los Fondos Concursables para la Cultura). ■

