

OJO

24
23 22 21 20 19 18 17 16 15 14
1 2 1/3 1 4 5 6 1 7 8 9 10 11
2 3 4 5 6 11
12
13

Difusión de las artes vivas contemporáneas iberoamericanas

N 4

- # *¿Qué te gusta hacer? Bárbara Pinto y Ana Carvajal · El Salón - de Jennifer McColl Crozier.*
- ## *La cucaracha... la cucaracha (Desmantelando el mito de la tragedia) - de Carolina Silveira.*
- ### *El espeso ojo de lo sentido - de Vivi Fernández.*
- #### *Andamiajes coreográficos desde la transdisciplina : Evoé Sotelo - de Alonso Alarcón.*

OJO da visibilidad a propuestas contemporáneas de artes vivas iberoamericanas de creadores multidisciplinares de: Argentina, Brasil, Uruguay, Chile, Colombia, México y España, que centren su trabajo en el lenguaje del movimiento.

Cada número de OJO incluye 4 artículos, sobre creadores y sus contextos de trabajo, bajo licencia de CC BY-NC. Está permitido copiar, distribuir, exhibir y representar la obra y hacer obras derivadas siempre y cuando se reconozca y cite la obra y su autor. Todo ello para fines no comerciales. (Esta obra está sujeta a la licencia Reconocimiento-NoComercial 3.0 Unported de Creative Commons. Para ver una copia de esta licencia, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/>)

El equipo de coordinadores asume los contenidos de su país (ya sea escribiendo el artículo o encargándolo a autores vinculados a las artes y la teoría del movimiento) y son: Lucía Naser (Uruguay), Micaela Moreno (Argentina), Vanilton Lakka (Brasil), Javier Contreras (México), Eloísa Jaramillo (Colombia), María José Cifuentes (Chile) y Raquel Tomàs (España).

Os presentamos pues esta nueva publicación. Si quieres hacer visible lo escondido puedes seguir la numeración de la portada con una línea de número a número y descubrirás una ilustración que de algún modo remite a una imagen escondida en los artículos. Ojo puede leerse online desde su perfil issuu y tiene la opción de descarga para que te lo puedas imprimir en blanco y negro y leerlo en papel.



¿QUÉ TE GUSTA HACER? BÁRBARA PINTO Y ANA CARVAJAL - EL SALÓN // JENNIFER McCOLL CROZIER (CHILE)

Entrar a la Sala Arrau del Teatro Municipal de Santiago implica ingresar en un espacio cargado de contradicciones. Establecido como el Centro Cultural más antiguo de Chile, fundado en 1857, para la escena contemporánea aparece comúnmente como un espacio cerrado, de poca apertura hacia la comunidad y por sobre todo elitista, tanto en los costos como en su programación. En respuesta a esto, el 2013 se abrió una convocatoria para la realización del Encuentro Coreográfico en la Sala Arrau, espacio que buscaba conjugar "vanguardia, libertad y lenguajes dancísticos"¹. Este gesto de apertura permitió que Bárbara Pinto Gimeno y Ana Carvajal pusieran su trabajo en conjunto para montar la obra El Salón. Ambas coreógrafas tienen líneas creativas disímiles, que exploran "cuerpos y movimientos normales y cotidianos, con el fin de cuestionar desde la danza el imperio del virtuosismo en las artes"² – en el caso de Ana – y una apuesta por la transformación del espacio escénico, urbano, histórico, social – en el trabajo de Bárbara.

El interés por escribir sobre la colaboración de estas coreógrafas radica en el ineludible trabajo con el espacio, su historia y su contexto. El proceso de creación conjunta estuvo marcado por dos ámbitos generales: en primer lugar la historia, para lo cual las coreógrafas indagaron en la relación del espacio con la danza y cómo este salón se pensaba como un lugar donde el público podía comer, conversar, relacionarse y hasta bailar, sobretodo en los entreactos de la Opera y el Ballet usualmente en cartelera. Las investigaciones realizadas en el Archivo del Teatro dieron cuenta de que este espacio también era conocido como el Salón Filarmónico, donde se presentaba música de cámara y se realizaban bailes de sociedad. Por otra parte, Ana y Bárbara indagaron en la Sala Arrau como contrapunto a la solemnidad que impera en el resto del Teatro, encontrándose con un fuerte arrimo a la idea de festividad, tanto en su percepción histórica, como en relación al espacio físico.

Las coreógrafas se hacen cargo de las variadas condiciones del lugar elegido para el proceso de creación... así como de su historia. La sala no cuenta con un escenario, es un espacio amplio con ventanales imponentes, lámparas de lágrimas de cristal, techo alto, piso de madera pulida. La tendencia neoclásica francesa de su arquitectura impone una monumentalidad y simetría propia de Museos, Bancos y Bibliotecas del período, donde se buscaba ampliar los espacios ciudadanos. Sin embargo en esta sala no entraba cualquiera... de hecho solo entraba la 'alta sociedad' santiaguina de la época.

Las coreógrafas denominan esta pieza como un site-specific, con la fuerte intención de acercarse a lo que ocurría en ese lugar, haciéndose cargo de lo que significa entrar en un espacio tal, con sus dimensiones espaciales, sociales e históricas. Lo interesante de este trabajo colaborativo, es que se comienzan a deshacer los límites de sus propias líneas creativas, disponiéndose a un proceso de escucha por parte de creadores e intérpretes envueltos en la generación de una ficción fuertemente relacionada con el contexto. Como metodología creativa comienzan sus investigaciones, decidiendo convocar a un grupo de adultos mayores para comenzar el proceso de gestación de la obra. Realizaron trabajo de movimiento, aunque rápidamente el proceso se fue focalizando en largas conversaciones donde la historia de cada uno de los participantes fue dando estructura a la pieza, bajo la pregunta ¿que te gusta hacer?

1 <http://www.municipal.cl/>

2 <http://www.pordefectodanza.cl/>

Cabe destacar que el formato de colaboración para la creación conjunta responde a ideas que podríamos plantear como contextuales, resaltando el posicionamiento y decisión de trabajar con el contexto directo, tanto en cuanto al espacio como a las personas invitadas a colaborar. Existe un "manejo creativo de materiales pre-existentes"³, donde las historias y vivencias se ponen en circulación desde una ficción site-specific. La coherencia respecto del momento de generación de la obra (gestación) y su estructura derivan claramente del proceso de convivencia, logrando incorporar a cada participante como parte fundamental de esta. Por otro lado, la circulación del montaje se entiende desde su especificidad, ya que la obra fue desarrollada para ese espacio/contexto particular.

Tanto el proceso coreográfico, como la puesta en escena, dan cuenta de una forma colaborativa de composición abierta a escuchar lo que los intérpretes proponían, donde cada historia tomaba relevancia, donde los espacios creativos se volvían una apuesta de confianza, estableciendo una dinámica creativa tanto desde Ana y Bárbara, como desde los intérpretes invitados. Poco a poco los ensayos se empiezan a organizar en *malones*⁴ y los formatos creativos van derivando de ellos. La propuesta se basa fundamentalmente en todas estas experiencias, dando cabida a esas historias personales: aquel que le gusta cantar... canta; quien disfruta bailar... baila danzas del folklore; quien le gusta hablar... habla sobre el amor.

El trabajo de dirección de ambas coreógrafas se complementa en una búsqueda que se va estableciendo en etapas... En una primera parte donde, dispersos por el espacio, cada uno de los intérpretes – de entre 60 y 80 años – nos presenta sus placeres, la singularidad de historias va tomando forma desde cada uno de los sujetos allí presentes, acercándose a la idea de cuerpo, sujetos y movimiento cotidiano explorados por Ana en sus trabajos anteriores. El consiguiente despliegue de mesas, sillas, vasos y bebidas transforma el espacio en un lugar de convivencia. La exploración con el espacio y sus posibilidades de transformación – propios del trabajo de Bárbara – va dando pie a conversaciones y murmullos donde audiencia e intérpretes colaboran para montar un malón.

Estas dos partes establecen claramente el juego de búsquedas y encuentros que Ana y Bárbara tienen en sus respectivos trabajos como coreógrafas. La mezcla de estos dos momentos permite una disposición de lenguajes donde el público comienza a tomar parte, ayudando en la generación de esta nueva disposición espacial. Todos se sientan, beben, comentan, para luego dar paso al Tango, interpretado por una de las parejas. Luego el Bolero y de ahí al Rock&Roll, donde todo espectador es invitado a bailar también... en El Salón.

3 García Canclini, Nestor (2013). "Nuevos Modelos Creativos Desarrollados por los Jóvenes". Revista Observatorio Cultural No 19, Departamento de Estudios del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

4 Malón: Palabra tomada del Mapudungun que inicialmente significó un ataque sorpresivo e inesperado. Luego el término derivó en fiesta de alta alcurnia y actualmente toma el significado de fiesta sorpresa, donde todos los asistentes colaboran con bebestibles y comida.

Pregunta al lector:

¿Es posible entender los procesos creativos colaborativos entre sujetos, historias y contextos como una (posible) propuesta contingente al estado del arte y la danza?

LA CUCARACHA... LA CUCARACHA (DESMANTELANDO EL MITO DE LA TRAGEDIA) //

CAROLINA SILVEIRA (URUGUAY)

Danza integradora, danza inclusiva, Diverse Dance, Danceability... ninguno de estos títulos -algunos de los cuales son ya marcas registradas mundialmente- parece ser el adecuado para dar cuenta cabal del trabajo que Fabiana Cairoli, Mariana Rebollo y Victoria Pin -bajo la dirección de esta última- compartieron con el público al presentar la obra *En mis zapatos* en Montevideo, Maldonado y Buenos Aires durante 2013.

Los problemas terminológicos son moneda corriente para el arte contemporáneo, encontrándonos muchas veces en la disyuntiva de elegir entre usar palabras que suponemos que el público podrá asumir sin conflictos -aunque en el fondo los creadores sabemos que no se ajustan a nuestra perspectiva-, crear neologismos que a menudo nos distancian del interlocutor, o defender la capacidad que los conceptos tienen de permanecer en su forma aunque sus propiedades se transformen continuamente.

Una vez que el término danza contemporánea asume con fuerza la amplitud de lo que puede ser referido bajo tal rótulo y lo ilimitado e indefinible de sus alcances, ya podemos entonces usarlo con más calma, aunque sabiendo, por las mismas razones, que, por lo general, no decimos mucho con eso. Sin embargo, asumir -como asume Pin- que *En mis zapatos* es "simplemente danza contemporánea", adquiere la dimensión de un gesto político y abre la puerta para repensar el concepto desde sus alcances originarios y en su evolución hasta nuestros días.

Cuando en la década del 60, en el hervidero neoyorquino, se alzó la voz y el cuerpo contra el virtuosismo que caracterizó largos siglos de la danza de espectáculo occidental, los llamados "bailarines no entrenados" que ingresaban en la escena, esos supuestos "cuerpos-otros" de la danza, apenas se habían desembarazado de las afectaciones clásicas y modernas, encontrando un tono "coloquial" para su presencia, desarrollado sobre todo a partir del concepto de movimiento-como-tarea (tasklike movement). Muchas veces, como en el caso emblemático del TRÍO A de Yvonne Rainer, se trataba más bien de la ilusión de ejecutar los movimientos desde "cualquier cuerpo" que de la posibilidad real de hacerlo, pero ya se entreveía -y con fuerza-, la valoración de la diferencia entre un cuerpo danzante y otro, desde la observación minuciosa de lo que cada cuerpo, según su particular entrenamiento y contextualización dentro de un marco conceptual, podía aportar a nivel sensible a esa serie invariable de movimientos.

De todos los modos en que la danza desde entonces ha trabajado en la incorporación de aquello que le era aparentemente ajeno, uno ha sido la integración de personas con discapacidades. La década del 70 vio nacer uno de los proyectos de mayor peso a nivel mundial en este campo: Danceability Project, liderado por Alito Alessi y actualmente desarrollado en nuestras latitudes a través de un Centro Latinoamericano del que Uruguay es parte, diseñando líneas de acción que incluyen un espacio permanente de trabajo en la Escuela Roosevelt y visitas regulares de Alessi con el fin de impartir una formación para docentes de la técnica.

Pero el trabajo de Victoria Pin en esta área precede a este contexto y data prácticamente de su niñez, en la que, siendo alumna del CENI (Centro de Enseñanza Natural e Integral), vivió con naturalidad la integración de personas con discapacidad, y, más tarde, formó parte del trabajo experimental formativo y creativo que su madre, Lila Nudelman, lideró en Uruguay y que dio en la conformación del grupo "Pata de cabra", cuya actuación más pública se centró en el periodo 2000-2007 y del cual también fueron miembros Cairoli y Rebollo.

La colaboración artística entre las tres venía entonces de larga data e incluía su participación como alumnas de los espacios formativos que se empezaron a expandir en Buenos Aires y Montevideo en la última década. Es ahí mismo, en la práctica compartida de la danza -más que en una conceptualización fundadora- que Pin entrevió la obra en potencia. Y el proceso de su creación fue el desarrollo de ese potencial intuido en la práctica, a partir del cual surgieron, tímida pero certeramente, algunas conceptualizaciones, o, para ser más precisos, la confirmación de algunos fundamentos implícitos en esa práctica.

“En mis zapatos” puede ser una invitación a “ponerse en otros zapatos” y ver qué danza surge, pero también, y sobre todo, a percibir más hondamente las diferencias e igualdades entre lo supuestamente propio y lo aparentemente ajeno. Al dejar al desnudo la potencia del impedimento resuelto como diferencia, logra algo que es muy difícil en la danza en general pero sobre todo en este tipo de propuesta, que es enfocarnos en el “cómo” más que en el “qué”. No se trata de ver si alguien que normalmente se traslada en silla de ruedas logra o no pararse y/o caminar -aunque el caminar se proponga por momentos como tema- sino de ver y disfrutar, en la imposibilidad del unísono, las cualidades sensibles de las acciones simples que se nos presentan como alegatos a favor de la diversidad, no por la corrección política que implica -o no sólo-, sino por su potencialidad estética. Ese punto raro y sutil en que ética y estética van de la mano.

María Noel Míguez cita en su tesis (p.68) la clasificación que hace Beatrice Wright (1991) de los mitos alrededor de la discapacidad, entre los cuales observa el “mito de la tragedia”, según el cual, la vida cotidiana de las personas discapacitadas se centraría en el constante paralelismo entre discapacidad y tragedia, abrevando en una negatividad sin salida. Este supuesto destino, fruto de la mitificación múltiple que se produce alrededor de la discapacidad, es contrarrestado con el humor que “En mis zapatos” despliega sutil pero férreamente y cuyo punto álgido es la aparición de la canción popular de la cucaracha que ya no puede caminar porque no tiene, porque le faltan, las dos patitas de atrás. Aparición que puede ser valorada como humor negro e incomodar a quien viva como real este mito de la tragedia.

Es obvio, pero no viene mal recordarlo: la verdadera tragedia no es “ser diferente”, pues, de hecho, todos somos estrictamente diferentes los unos de los otros, sino acceder diferentemente a los bienes y derechos de la vida en función del grado de adecuación a una “normalidad” reglada por el poder hegemónico.

Propuestas como “En mis zapatos”, certeramente estrenada dentro de un ciclo de danza contemporánea y no de un congreso sobre discapacidad, y en una sala en la que -infelizmente- casi no hay butacas para personas en sillas de rueda, son apuestas a la accesibilidad en todas direcciones: espacios nuevos de los que participar, para algunos; ojos nuevos con que ver, para otros; mucho sobre lo que seguir pensando, para todos.

Pregunta al lector: (*hiperlink*)

Si el cuerpo tiene diferentes definiciones, y por eso, formas infinitas de movimiento; si un cuerpo es, también, una persona y, por tanto, toda persona es diferente una de la otra, ¿por qué el arte hecha por artistas que poseen deficiencia es insistentemente llamada como arte de otros cuerpos? Si sustituyéramos la palabra “cuerpo” por la palabra “persona”, ya que el cuerpo es también una persona, ¿no sonaría extraño decir “arte de otras personas”? Estela Lapponi, Edu Oliveira y Wagner Schwartz en 7x7.

Referencias bibliográficas:

- # Ferreira, Eliana Lúcia (org.), *Dança Artística e Esportiva para Pessoas com Deficiência: Multiplicidade, complexidade, maleabilidade corporal*. CBDCCR, UNICAMP, Campinas, 2005.
 - # Gigena, María Martha, *Promesa de otros cuerpos. Tema y variaciones para la danza presente*. Originalmente en Figuraciones, Vol. IV, Área de Crítica de Artes, IUNA, Buenos Aires, 2006.
 - # Míguez, María Noel, *Construcción social de la discapacidad*, Trilce, Montevideo, 2009.
 - # Rainer, Yvonne, *The Mind is a Muscle*. <https://www.youtube.com/watch?v=aggv4jybdaY>
 - # Silveira, Carolina, *Entrevista a Victoria Pin 17/12/2013*.
-
-

EL ESPESO OJO DE LO SENTIDO// VIVI FERNÁNDEZ (ARGENTINA)

Marcelo Comandú es un joven artista cordobés (Argentina) que integra la compañía interdisciplinar La Comisura (grupo de artistas provenientes de la danza, el teatro, la música y las artes visuales) con la que trabaja en las líneas de investigación y producción teórica y escénica desde una concepción inherente al hacer-pensar artístico. Formado y fuertemente influenciado por la estética y el pensamiento filosófico del Butoh y las metodologías de composición escénica del Taanteatro, creado por la brasilera Maura Baiocchi, Marcelo Comandú concibe la creación desde una perspectiva transdisciplinar y transartística. En sus obras, Comandú busca construir desde la sustracción o "pérdida" de las disciplinas específicas que integran La Comisura con el objetivo de trascenderlas y alcanzar con ello "indeterminación" y "transitoriedad", conceptos claves que atraviesan los procesos creativos del grupo y despiertan los "estados corporales" como parte constituyente de sus dramaturgias. Al retraer y vulnerar aquellos aspectos que identifican lo propio de cada disciplina artística, Comandú entra en sintonía con el pensamiento del argentino Reinaldo Ladagga en lo referido a su teoría acerca de una "estética de la emergencia". En efecto, en los proyectos de Comandú sobresale la figura del vínculo de la práctica artística, donde sin anular se reduce la separación y distinción estricta de los agentes en pos de participar de pequeñas o vastas ecologías culturales. Se pierde entonces con la presuposición de que "una práctica sólo puede desplegarse a partir de una demarcación disciplinaria" (Ladagga: 2010. Pág. 263) y se estimula y abre la vivencia al desarrollo de las capacidades que multiplican y potencian aquello que emerge del encuentro, particularmente del cuerpo de los performers, usina inevitable de toda creación.

Deslimitar las disciplinas facilita para el director, el encuentro con una "poética de conexiones" que relaciona indistintamente performer, objeto, espacio, sonido, luz, configurando así, un "espacio sensitivo". Desde estos abordajes conceptuales, el artista ha creado junto a su compañía: "El fin de las cosas" (2012), "Valle de silencio" (2008), "Arena blanca" (2003) entre otras producciones y performances presentadas en festivales, eventos artísticos y reuniones académicas del país y del extranjero.

En su último trabajo, "Espeso" (2013) los materiales creados confluyen en una trama inestable, variable, mutable como una sinfonía de cuerpos, sonidos, telas, imágenes y objetos que se regocijan en el intento por desvirtuar su identidad. Las fuentes sonoras expresivas y tecnológicas; los cuerpos en movimiento activos y detenidos; la música en vivo autóctona y contemporánea; las imágenes virtuales, simbólicas y gráficas; las texturas desnudas y vestidas; los textos verbales, icónicos y energéticos; la luz que potencia recortes visuales vibrantes y oscuros son parte de una dramaturgia escénica que establece un campo de relaciones sensoriales, afectivas y cognitivas componiendo un espacio poético, casi mítico, donde los motivos existentes en el soporte material de cada lenguaje incorporado, destacan la fuerza de lo diferente como origen de lo posible.

Hay en "Espeso" un caudal inagotable de recursos plásticos que no se manifiestan de manera directa al espectador debido a la densidad y extrañeza con la que aparecen. Como lo sugiere el título; lo grueso, apretado, pastoso, confuso, pesado y oscuro (todas acepciones de "espeso") no son aspectos que definan o califiquen el registro de actuación o expresión de los performers, ni la singularidad de los objetos sonoros, ni las relaciones que descubre la escena organizada por los colores, los movimientos de la luz o de los cuerpos y los recortes espaciales que éstos visualizan, sino percepciones difusas que enmarcan la experiencia particular del espectador. Así, uno podría aventurar como espectador que los primeros momentos de la obra remiten a un juego de polaridades que muy bien podrían interpelar y hasta redefinir el paisaje histórico de las artes vivas, particularmente en lo que refiere a la universalidad de sus temas bajo el tratamiento semiótico de conceptos tales como; femenino- masculino, vivo-muerto, naturaleza-cultura, animal-humano, etc; sin embargo, a medida que la obra se despliega ante mí, intuyo que gana cuerpo la sospecha de aquello que esconde (informe y resbaladizo) y que emana sensiblemente de la evidencia ineluctable de los opuestos; mujer-hombre, cerca-lejos, fútil-pesado, estrepitoso-mudo como algo que puja por ser en un tercero precisamente, en la transitoriedad

y mutabilidad de sus representaciones. Rápidamente me introduzco a esa inmensidad extrañada, seducida por la inquietud de conocer su origen preciso y no tardo en advertir que, los espacios intersubjetivos creados por una temporalidad vivida en cada uno de mis sentidos, en vano pujarán por encontrar la identidad de las formas y estructuras que los despiertan.

¿Qué es "Espeso"? El programa de mano propone cuatro preguntas que han servido de punto de partida al proceso creativo: ¿Quién soy? ¿Quién soy yo cuando me desconozco? ¿Cuánto cargo en mí que es de otros? ¿Es verdad esta vida que vivo? Preguntas que ahondan en el orden existencial de "Espeso" como objeto de reflexión de su materia viva (¿o de la mía?).

No hay en la obra ninguna apelación directa a la realidad como tema ni elementos que constituyan estrictamente un relato ficcional como para darle entidad psicológica al "yo" que (se) pregunta. No postula "Espeso" problemáticas de representación o composición escénicas al estilo de las tendencias contemporáneas de la danza y los trabajados focalizados en los discursos energéticos como para concluir que es un proyecto abierto al juego del intercambio y las transferencias entre el espectador y los performers en base a sus presupuestos estéticos y epistemológicos. Tal vez podríamos ubicar aquellos fragmentos de "Espeso" como imágenes guardadas celosamente en la retina (las que son creadas por los cuerpos, el vestuario y los objetos y también las formas en movimiento proyectadas tecnológicamente a través de ellos) en el orden de la memoria, el surreal o el inconsciente pero ello no alcanzaría a explicar la dimensión sensible y la experiencia afectiva que trasciende el entendimiento de lo que ante mí se manifiesta e intento aprehender.

Lejos de cualquier clasificación formal y de toda evidencia literal, "Espeso" hace que "lo sentido" tienda a configurar un tiempo lineal que refiere aspectos propios de la temporalidad consciente sólo que esta experiencia no busca fijarse en la estructura que ya le es familiar (el transitar y el durar) sino que, por el contrario, el tiempo tiende a concebirse como impresión global, gravado en los sentidos y en los profundos espacios de la subjetividad desde dónde bucea, debate e improvisa formas, conceptos, estados. Así, la imagen poética que es siempre una imagen vulnerada y en movimiento, i-representada, fenomenal, aparece en las in-tensiones de los umbrales propuestos como posibilidad de ser aquello que no es, como posibilidad de ser "lo otro" de aquello que lo contiene.

Comandú consigue impecablemente su "poética de conexiones" y abre otros horizontes humanos en la dimensión posible de una singularidad incomprensible: extraña, gruesa, pastosa, apretada, oscura, oculta, inestable, espesa... como la vida que vivo.

Pregunta al lector:

- # ¿Es propio de las artes vivas interpelar la experiencia humana?
- # ¿En qué medida y con qué estrategias de composición, esta interpelación forma parte de los proyectos que ves?

Referencias bibliográficas:

- # Comandú y Bovo Theiler, *Vestir-Danzar. Indeterminación y tensión en una poética de conexiones*, 2012, disponible en <http://bit.ly/PLix2A>
 - # Comandú, M, *Cuerpo: presencia y transitoriedad*, 2012 disponible en <http://bit.ly/1d9w3HP>
 - # Ladagga, Reinaldo, *Estética de la emergencia*, Adriana Hidalgo 2da edición, Buenos Aires, 2006.
 - # Ladagga, Reinaldo, *Estética de laboratorio*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2010.
-
-

ANDAMIAJES COREOGRÁFICOS DESDE LA TRANSDISCIPLINA: EVOÉ SOTELO //

ALONSO ALARCÓN (MÉXICO)

En un contexto de gran influencia de la danza moderna norteamericana en las escuelas de formación profesional de danza en México, Evoé Sotelo es en los noventa una de las coreógrafas más obsesivas y dedicadas a la búsqueda de nuevas formas de componer, o incluso descomponer, coreográficamente las concepciones predominantes en torno a lo considerado "danza" en aquella época.

¿Danza minimalista y conceptual en los noventa en México? Sí. Evoé claramente se sale del molde; sus piezas son manifiestos de experiencia conjunta donde el bailarín "ejecutante" se traslada al perfil de un "intérprete creativo" que también es causa del universo que la coreógrafa va proponiendo, escudriñando, diseñando en el movimiento, el tiempo y el espacio. Es, sin duda, de las primeras coreógrafas en componer danza contemporánea con corporalidades diversas habitando un territorio simbólico delimitado y expandido por una imaginaria compleja y estudiada.

Plantea de manera incisiva una aproximación sublime a la inmovilidad física desde sus primeras obras, como "Estoy de acuerdo con el obeso. -¿Por qué le dice Ud. Obeso?, se llama Juan Carlos"; cada proyecto emergente estrenado por su compañía Quiatora Monorriel contiene una fuerte dosis de adrenalina en la potencia gestual de sus intérpretes y los diseños sonoros de Benito González.

A los universos cada vez más constreñidos en movimiento y expandidos en poéticas atemporales, se suman importantes colaboraciones con artistas del cine, el teatro y el diseño escenográfico, creando juntos verdaderas pesadillas en las que han permanecido años explorando, torciendo, replanteando y transformando su particular mirada de hacer danza e instalarla en museos, callejones, sótanos, estacionamientos y galerías; como la intervención urbana en la que participaron más de 70 personas bajando las escalinatas principales del Museo de Sonora en tiempo lento; la acción duró más de tres horas, con la sola iluminación de un sol que se extinguía de a poco en una de las principales vías de tráfico vehicular y peatonal de la ciudad.

Para Sotelo retardar el tiempo es un modo de evidenciar la velocidad en la que acontece la contemporaneidad; dilata la pupila del espectador que se vuelve cómplice de una contemplación alterada intencionalmente por la coreógrafa.

Sus piezas trazan una línea de composición coreográfica de contexto definido casi matemáticamente; los andamios están colocados con tal precisión que permiten al espectador acceder a un universo propio y perderse en discursos de múltiples interpretaciones y profunda belleza en permanente transformación, donde un parpadeo del intérprete es capaz de violentar las sonoridades o evidenciar una psicosis lumínica que recrea un mundo de pesadilla, locura y realidades paralelas.

Dentro de su obra destaca "Danza Mínima", proyecto experimental que consiste en la búsqueda de un discurso corporal escénico a partir del mínimo movimiento y su máximo valor expresivo, la cual toma como mecanismo la improvisación de movimiento corporal, música, visuales e iluminación. Tres años de exploración en este terreno dan lugar a una prolífica serie de investigaciones divididas en "Antesalas", de las cuales a su vez se han creado múltiples versiones de piezas que fueron instaladas en diferentes espacios mayormente alternativos, dando vida a una experiencia única e irrepetible.

“Danza Mínima (antesala 1)”, estrenada en el Museo de Antropología de Xalapa dentro del Danzaextrema III Festival Internacional, es una pieza que instala tres cuerpos en un espacio misteriosamente iluminado con cientos de lámparas antiguas de diversos tamaños, un comedor de madera cubierto por una tonelada de grava y un sofá en el que se da principio y fin a un intercambio de inquietantes miradas durante cincuenta minutos entre dos mujeres que guardan los secretos del cuerpo de un hombre tendido en el piso de mármol, mientras el espectador rodea la escena tomando vino tinto, tratando de descifrar la situación casi policiaca y llena de tensiones dramáticas magistralmente contenidas en una estructura de improvisación, que teje de forma lúdica la solución del conflicto en una sucesión de imágenes inconexas prácticamente cinematográficas.

“Danza mínima (antesala 2/ versión 1)” es la expansión del universo de uno de los personajes de la propuesta que le antecede; en la escena, una mujer sentada en una silla, debajo de ella un abismo oscuro plagado de tenedores de metal; el diseño sonoro compacta el espacio asfixiándolo de cualquier anécdota o rastro de emociones, el pulso de la pieza es guiado por una serie de focos pequeños que parpadean al resplandor de los gestos faciales del personaje que sacude con su mirada un discurso cada minuto más desolado. ¿Cómo es posible que el espacio se trastorne con la respiración de un cuerpo inmóvil y violentamente expresivo? Inesperadamente el relinchar de caballos corta como guillotina la hipnosis del espectador y la mujer desaparece como una ilusión óptica para finalizar la escena.

En esta misma línea, Sotelo propone el desdoblamiento en “Danza mínima (antesala 2/ versión 3)”, la epifanía de seductora sofisticación y muerte del personaje de una mujer con el torso anclado a una pesada falda negra que arrastra sobre un espacio negro del que brotan una secuencia de antebrazos y manos blancas de porcelana. La pieza transcurre entre la movilidad y la pausa de manera progresiva, las acciones del personaje, sumida en una profunda experimentación, se acentúan por la conexión que establece con las luces y el video en tiempo real, proyectando en una pantalla la deformación interior de ritmos del personaje interpretado por Evoé.

Los cruces con otras disciplinas en su investigación coreográfica la han llevado a ser parte del cuerpo docente de los programas académicos interdisciplinarios del Centro Nacional de las Artes y a colaborar con artistas como Alfredo Salomón en la creación de tres videocuerpos: “Tensa Calma”, “Narcolepsia” y “Casi Miércoles”.

Evoé Sotelo es una creadora con un sello coreográfico imponente, particularmente obscuro, inquietante y de profunda investigación en lo corporal, lo social y diversos aspectos de la cultura. Esta búsqueda ardua, que merodea los recovecos del movimiento casi imperceptible y resignifica la expresión corporal del intérprete, deja ver en su obra las huellas de una artista que irrumpe lo convencional para proponer un arte que en cada pieza deja en suspenso al espectador, quien va decodificando los elementos que la autora teje con singular empeño, indagando formas nuevas y legando al universo artístico una manera diferente de hacer danza.

Pregunta al lector:

¿Posmodernidad o pluralidad de posmodernidades dancísticas?

¿Puede ser el rigor compositivo –como en el caso de Evoé Sotelo- una forma específica de resistencia a la lógica de la modernidad/posmodernidad líquida?

Referencias bibliográficas:

Guevara Meza, Carlos *Conciencia periférica y modernidades alternativas en América Latina*, Conaculta-Inba, México, 2013.

EN OJO · 4 HABLAMOS DE:

ANA CARVAJAL // Coreógrafa, intérprete y docente. Licenciada en Danza con mención en Pedagogía y Coreografía, U.A.H.C. Realiza estudios de perfeccionamiento en Santiago con destacados profesores y en Francia en el Studio la Butte de Caen, en Centro Coreográfico de Montpellier y en el Centro de Investigación Menagerie de Verre, París. Actualmente realiza el Entrenamiento profesional en el Método Feldenkrais dirigido por Alan Questel en Cali, Colombia. Creadora del proyecto coreográfico Por Defecto Danza, responsable de las obras: COCINA, Medir la Distancia, Desierto de Mediodía y Creo Falso, además co dirige junto a Bárbara Pinto El Salón. Sus obras han sido invitadas a festivales como: Movimiento 6, Días de danza, Muestra Off Festival Escena 1, Santiago a Mil y Festival de las artes de Valparaíso, además de giras por las regiones de Valparaíso, El Maule, Tarapacá y Atacama.

BÁRBARA PINTO // Bailarina y coreógrafa. Vive y trabaja en Chile. Coreógrafa. Estudió Danza en la Universidad de Chile, Santiago. Ha creado las obras "Un Solo" (2010), "Sin Título" (2011) y "El Salón" (2012). "Un Solo" ha sido seleccionada para participar en importantes festivales chilenos, como: Santiago a Mil 2012, Festival Días de Danza 2011 (Centro Cultural de España), Muestra OFF 2011 (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA)) y Festival Escena 1 y Danzaalborde (Valparaíso 2010). "EL Salón" (dirigido junto a la Coreógrafa Chilena Ana Carvajal) fue creada para el "Encuentro Coreográfico" (2012-2013) convocado por el Área de Danza del CNCA y el Teatro Municipal de Santiago. "Sin Título", exposición en el Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM), Julio-Agosto 2013.

ENLACES:

<http://www.pordefectodanza.cl/>

<http://barbarapintogimeno.wordpress.com/>

VICTORIA PIN // Bailarina y coreógrafa. Nacida en Montevideo en 1984. Egresada del Plan Piloto de Danza Contemporánea (UDELAR). Lic. en Fisioterapia. Docente Certificada de DanceAbility. Formación en danza, ballet e improvisación con Daniella Pássaro, Adriana Belbussi y Florencia Martinelli. Seminarios y clases de técnica, improvisación y composición con docentes uruguayos y extranjeros. Participa de las Convenciones Nacionales de Danza, Seminario Danza en la Universidad, Bial de Educación Artística, Festival Montevideo Sitiada, como asistente de dirección en Danzalborde (Valparaíso) y PID (Bahía). Participó del Programa "Todos Podemos Bailar" de la Prof. Lila Nudelman como bailarina, asistente y docente. Realiza Seminarios y Talleres de Danza Inclusiva con Alito Alessi (EUA), Lila Nudelman (UY), Karen Nelson (EUA), Susana González Gonz (ARG), Laura Hirszcinszky (EUA) y Alexander Madriz (VEN).

MARCELO COMANDÚ // es Licenciado en Teatro, bailarín, docente, coreógrafo e investigador. Crea y dirige La Comisura*, grupo interdisciplinar que reúne artistas provenientes de la danza, el teatro, la música, las artes visuales y audiovisuales con la que trabaja en investigación, producción de performances y espectáculos escénicos trans-artísticos. Integra el proyecto de investigación "Estudios de cuerpo y voz en performance. Lógica de tensiones/conexiones en la constitución de la presencia". Es docente-Investigador del Dpto. de Teatro, Facultad de Artes de la UNC. Ha creado, dirigido e interpretado entre otras, las obras; Arena blanca, Valle de Silencio, Ancestros y El fin de las cosas. En la actualidad cursa el Doctorado en Artes, participa en la gestión y organización de eventos universitarios y se desempeña como docente, artista invitado y expositor en numerosas reuniones académicas, científicas y artísticas.

* ESPESO, estrenado en 2013, es un trabajo interdisciplinar creado por el grupo La Comisura (Córdoba – Argentina). Ficha técnica: Dirección: Marcelo Comandú / Producción ejecutiva: Leticia "Mamina" Andrada / Actores: Gabriela Etchegoin y Marcelo Comandú / Música en vivo: Agustín Albrieu Llinás / Iluminación: Daniel Maffei / Vestuario y arte visual: Alejandro Bovo Theiler / Edición de video: Valeria Noé Facchini y Pablo Picco / Asistencia técnica: Cecilia Antonazzi / Diseño gráfico: Lorena Díaz / Fotografía: Ana Grudine

ENLACES:

<http://www.lacomisuraartesescenicas.blogspot.com.ar/>

EVOÉ SOTELO // Es licenciada en Coreografía por la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea del INBA y especialista en Política Cultural y Gestión Cultural por la OEI, UAM y CENART, Miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), emisiones 2004 y 2011. Obtiene el Primer Lugar dentro del XXIII Premio Nacional de Danza y el Premio de la Crítica Raúl Flores Guerrero por la obra Sombrero de Cinco Picos. Ha compuesto más de 50 coreografías. Es co-directora y coreógrafa de Quiatora Monorriel desde 1992, compañía con la que ha presentados sus obras en importantes festivales en Estados Unidos, Alemania, Costa Rica, Bolivia, Chile, Argentina y Bélgica.

JENNIFER McCOLL CROZIER // MPhil en Performing Art Research, Londres, Inglaterra. Licenciada en Arte, Universidad Arcis. Ha presentado ponencias y publicado libros y artículos en diferentes países. Co-fundadora de CIM/Artes escénicas (Chile) con quien ha publicado el libro "Danza Independiente en Chile. Reconstrucción de una Escena 1990-2000". Su trabajo como artista y teórica ha profundizado en temas relacionados con danza, tecnología y artes visuales. Autora del libro "Carmen Beuchat: Modernismo y Vanguardia". Su proyecto de colaboración mcoll-misme indaga en instalaciones visuales y arquitectónicas en Inglaterra, Alemania, Bélgica y Chile. Docente en áreas relacionadas con las artes visuales y escénicas. Actualmente desarrolla un proyecto de investigación en torno al sentido del olfato en relación con la memoria, el lenguaje, el juego y las cartografías. Uno de sus últimos proyectos, Domicilia – alojamiento de arte, establece un espacio doméstico donde se exploran las conexiones íntimas entre artistas-investigadores y miembros de la comunidad.

CAROLINA SILVEIRA // Bailarina, docente, coreógrafa, periodista, investigadora y ensayista Uruguaya. Egresada de la Escuela de Acción Teatral Alambique y del Plan Piloto de Danza Contemporánea de la Facultad de Artes de la U. de la R. Estudiante avanzada de la Licenciatura en Letras de la U. de la R. Entre sus últimas creaciones se encuentran: "Compañía" (2010), "Garabatos" (2011) y "Quién donde qué ahora" (2012). Coordinadora de los proyectos Marte (para la formación de bailarines hombres en el Uruguay) e Instantáneas (colectivo que trabaja en el campo de la performance, presentándose en espacios expositivos). Desarrolla su labor docente en teorías y prácticas de danza contemporánea en el Servicio Central de Bienestar Universitario y en las formaciones de los espacios independientes Jexe! y Casarrodante. Es autora del libro Seminario sobre Metodologías y Prácticas de Creación en Danza Contemporánea. Nueve Obras Visitadas, Estuario. 2009.

VIVI FERNÁNDEZ // Bailarina, coreógrafa e investigadora. Docente en las carreras de danza de la Universidad Provincial de Córdoba. Realizó la investigación "La construcción de subjetividad como procedimiento consciente en la composición coreográfica. Un enfoque teórico metodológico para el estudio de la danza contemporánea" (CIFYH, UNC 2007-2010). Integra el Proyecto de Investigación "Perspectivas de la corporeidad. Motricidad, percepción y cognición en el contexto de la fenomenología y el giro corporal (the corporeal turn) dirigido por la Dra. Ariela Battán Horstein (SECyT, UNC). Con El Disparador-Movimiento crea, dirige e interpreta las obras, Donde la música se hace visible, Lo inasible, A Sottovento y Si se viene la tristeza, que nos agarre pintadas. En la actualidad realiza su tesis doctoral en artes referida a la improvisación compositiva en las performances de danza contemporánea. vivimfernandez@yahoo.com.ar

ALONSO ALARCÓN// Es Bailarín, coreógrafo y gestor cultural. Es Director de Ángulo Alterno A.C. y del Danzaextrema 10° Festival Internacional. Finalista del XXXI Premio INBA-UAM. Ganador del Premio de Coreografía UNAM (1999) y del Premio Guillermina Bravo (2002). Fue Subdirector de la Red Nacional de Festivales de Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes INBA. Ha creado más de 40 coreografías y 6 coproducciones binacionales en Europa, Asia y Latinoamérica. Su compañía ha recorrido escenarios de Alemania, Chile, Chipre, Islas Canarias, España, Portugal y la República Checa. Ha recibido premios, becas y reconocimientos del CONACULTA, FONCA, INBA. Es Curador de la Muestra Nacional de Danza de México y colaborador de la Red Sudamericana de Danza RSD.

 Andamios coreográficos desde la transdisciplina: Evocé Sotelo por Alonso Alarcón se distribuye bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.

 La cucaracha... la cucaracha (desmantelando el mito de la tragedia) por Carolina Silveira se distribuye bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.

 El espeso ojo de lo sentido por Vivi Fernández se distribuye bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.

 ¿Qué te gusta hacer? Bárbara Pinto y Ana Carvajal - El Salón por Jennifer McColl Crozier se distribuye bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.

EQUIPO EDITORIAL

María José Cifuentes, Javier Contreras, Eloísa Jaramillo, Vanilton Lakka, Micaela Moreno, Lucía Naser y Raquel Tomàs // Coordinación general y diseño: Raquel Tomàs // Ojo tiene una licencia CComons by-nc // Con la colaboración de GRANER.