



Difusión de las artes vivas contemporáneas iberoamericanas

N 5

- # *Partener Contemporáneo: acerca de la necesidad de otros para construir - de Eugenia Cadús*
- ## *Cuerpos biomaquínicos y composición sonora: la actual complejidad de nuestro preguntar - de Jaqueline Vasconcellos*
- ### *“Crossover” Carlos María, o el sagaz encubrimiento del cuerpo más vulnerable - de Nathalie Buenaventura*
- #### *La actualización de una tradición: el circo en la escena contemporánea montevideana - de Virginia Alonso*

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.



PARTENER CONTEMPORÁNEO: ACERCA DE LA NECESIDAD DE OTROS PARA CONSTRUIR // EUGENIA CADÚS (ARGENTINA)

Juan Onofri y Agnese Vanaga comenzaron a trabajar juntos hace ya varios años en Buenos Aires, Argentina, en la investigación de la relación de partenaire, e iniciaron la creación de una técnica propia que denominaron "Partener Contemporáneo" –de ahora en más nos referiremos a ésta como PC–.

Esta técnica se desprende de otras pertenecientes a la danza contemporánea, principalmente del contact improvisation, release, flying low, así como se incluyen elementos de acrobacia y del nuevo tango; e investiga sobre la construcción de estructuras entre dos o más personas, asumiendo la necesidad intrínseca de otro u otros para construirlas.

En PC, se exploran diferentes cuestiones físicas que abren nuevas posibilidades de movimiento en relación a otro u otros, de una manera consciente. De este modo se despliega un entrenamiento que da herramientas de trabajo de dúos –o más parteneres- que puede ser llevado luego a la escena o no. Es decir, que este no es un lenguaje fijo, sino que se dan los instrumentos para pensar las relaciones de/ en movimiento con otros. A diferencia de la concepción conocida del trabajo de partnering, PC apunta a la relación complementaria entre los cuerpos perceptivos y al manejo preciso de las estructuras óseo-musculares de cada uno, en una tensión integrada con otros. Esto se logra a partir de la toma de conciencia y experimentación de las fascias, es decir, del tejido conectivo que se extiende por todo el cuerpo, conectando y envolviendo las diferentes estructuras corporales –músculos, huesos, vísceras, etcétera–.

Para alcanzar este desarrollo técnico, los principios sobre los que se trabaja el entrenamiento son:

- El sostenerse ante la gravedad: los cuerpos, para mantenerse erguidos o en cualquier posición que no sea horizontal sobre el piso, deben organizar su estructura ósea y muscular de manera tal de lograr el equilibrio, en oposición a la fuerza de gravedad. Esta relación se da tanto con el suelo como con los demás "parteneres".
- El Toque: es el contacto entre dos o más cuerpos que no implica fuerza alguna ni peso. Es la génesis del vínculo del "partener".
- El Agarre: es la acción muscular de tomar con la mano otro cuerpo.
- El Apoyo: es la zona de contacto a través de la cual un cuerpo entrega parte o todo su peso a otro.
- El Encastre: se forma con el apoyo de dos superficies, cuya relación sea cóncava-convexa o cóncava-cóncava, nunca podrán encastrarse dos superficies convexas. Aquí se busca el mayor contacto entre ambas superficies corporales.
- El Manejo del peso: así como los cuerpos deben entrenar el equilibrio como oposición a la fuerza de gravedad, también deben ser conscientes de su eje y su peso en relación a su/s "partener/es". Por ello se entrena el trabajo con el eje, sea compartido o no, así como el fuera de eje y sus variantes de contra pesos –colgadas y volcadas–.
- Las Marcas: son las que señalan hacia a donde continuará el dúo, trío, cuarteto, etcétera, en su trayectoria de movimiento. Estas implican el trabajo de toda la estructura corporal, en base a los lineamientos anteriormente nombrados.

A partir de estos principios enunciados brevemente, se construye la relación de "partener", donde se pueden realizar diferentes tipos de estructuras, sean estas las anteriormente nombradas de colgadas y volcadas o las levantadas, pero donde los roles van a ser siempre dinámicos y el equilibrio existe sólo si ambos sujetos trabajan para construir una misma forma en movimiento y expansión constante.

El dinamismo de los roles me parece interesante de destacar, como una de las dos cuestiones teóricas a las que me remite esta técnica, porque creo que aquí se producen modificaciones en las relaciones de género habituales del trabajo de pareja ya que esta relación de roles activos e intercambiables procura múltiples posibilidades coreográficas de "partener", desplazando la noción institucionalizada y heteronormativa de que es el hombre quien levanta y maniobra a la mujer. Aquí, el sexo de quien ejecuta los roles ya no es importante ni mucho menos definitorio, las relaciones pueden ser mujer-hombre u hombre-mujer, pero también mujer-mujer y hombre-hombre, o las combinaciones correspondientes al número de "parteneres". Ya no hay una construcción normativa de género, sino que se disuelve el estereotipo para darle lugar a la fisicalidad.

Por otra parte quisiera señalar lo interesante de la denominación misma de la técnica, con un neologismo característico de la Argentina: "partener". Esto nos muestra una producción que se hace cargo de su localidad, que asume ser parte de un sistema de producción y recepción y de un campo artístico específico, que puede dialogar con lo externo –el contact improvisation, por ejemplo- pero también lo hace con lo propio –el tango-. Es una reflexión desde nuestro lugar en la danza, que dialoga con otras propuestas históricas y geográficas pero sin asumir el universalismo al cual estamos acostumbrados en esta disciplina. Esto resulta destacable, especialmente en nuestro país, que tiene una larga historia de recepciones, apropiaciones y un campo dancístico que se piensa como periferia respecto de un centro – Europa o Estados Unidos-. Tal como expone la investigadora Susana Tambutti, históricamente, la danza en Argentina se hace eco del "sustrato colonialista", es decir, se basa en una modalidad que consiste en seguir diferentes tendencias que se manifiestan como hegemónicas en diferentes momentos históricos, que sirven de modelo que guía qué es y qué no es danza en un momento determinado. Tambutti propone que este "deber hacer" podría llamarse "colonialidad-del-hacer", como una construcción de un lenguaje simbólico signado por el procedimiento anteriormente nombrado. Esta construcción se opondría a la investigación de PC ya que ésta resulta de una aproximación personal y subjetiva signada por la pertenencia a un campo cultural específico y por ello es destacable.

Ahora bien, para concluir, quisiera decir que en esta técnica, el "otro" adquiere diferentes acepciones: en primer lugar, habría un incipiente cambio respecto a nuestra otredad como país "periférico" en relación a una universalidad dictada por los países centro, que podríamos pensar como un paso hacia la descolonización-del-hacer; y en segundo lugar, habría una modificación de género respecto a la concepción institucionalizada del partenaire a través de la no definición –ni ética, ni estética- del sexo de ese otro u otros en el "partener". No obstante, algo es claro, lo importante es la necesidad intrínseca de un otro para construir.

Pregunta al lector:

#¿De qué modo podríamos pensar nuestras prácticas analizándolas como una construcción geo-político-socio-histórica y a partir de ello, qué estéticas podrían resultar de una creación que intenta una "descolonización-del-hacer"?

#¿Qué implicancias a largo plazo pueden tener estos cambios en la concepción del trabajo de partener?

Referencias bibliográficas:

Cadús, María Eugenia, *Repensar el "pas de deux": Lesgart-Sanguinetti y Onofri-Vanaga*. Ponencia presentada en el III Congreso Internacional Artes en Cruce, FFyL, UBA, Buenos Aires, 2013.

Tambutti, Susana, *Globalización: la misma danza bajo todos los climas. Universalismo, colonialidad, modernidad: posibilidades y dificultades de una "Historia de la danza argentina"*. Ficha de cátedra inédita del Seminario "Reflexiones sobre la danza escénica en Argentina". FFyL, UBA, Buenos Aires, 2013.

CUERPOS BIOMAQUÍNICOS Y COMPOSICIÓN SONORA: LA ACTUAL COMPLEJIDAD DE NUESTRO PREGUNTAR //

JAQUELINE VASCONCELLOS (BRASIL)

“Estamos al final de un ciclo de hegemonía de una cierta orden científica (...) Son igualmente diferentes y mucho más complejas las condiciones sociológicas y psicológicas de nuestro preguntar” (Santos, 2005, p. 19)

Este escrito no pretende ser crítico, de la forma en que entendemos ese término en los modelos formales de nuestra “contemporaneidad” - me refiero aquí al tiempo contemporáneo y no a la definición que acostumbramos dar a un tipo de estética así nominada después del posmodernismo.

Tampoco pretende ser un artículo o un ensayo donde presentaré datos precisos, autores incuestionables o teorías comprobadas. Él es más una opción dialógica de nuestro preguntar sobre los modos de producción en arte contemporáneo y como ese producir va quebrando antiguos paradigmas acerca de cómo apreciar y educar en arte.

“Aspectos contemporáneos de la pedagogía musical” es una obra mediada dialógicamente por Thiago Salas Gomes y Cadós Sanchez, artistas de música, que hacen parte de un colectivo independiente llamado “Circuito de Improvisação Livre”, residente en São Paulo-Brasil.

Al asistir a esa obra, dos veces, me surgen algunas cuestiones, la primera de ellas respecto a la “mediación”. Propongo que lo que ellos realizan en escena, en el contexto de la exposición resultante de la primer residencia artística promovida por Condominio Cultural¹, fue una mediación dialógica, una vez que, en la configuración, un cuerpo biomaquínico (Santaella, 2003) fue mediado por un sujeto-YO en escena componiendo con y junto a él un sujeto- SI (Couchot apud Machado, 2007).

Es muy necesario que aclare aquí las dos teorías que utilizaré para llegar a la obra. Para Santaella (2003), los cuerpos cuando en interacción con sus extensiones biomaquínicas crean un organismo híbrido protético “que está instaurando una nueva forma de relación o continuidad electromagnética entre el ser humano y el espacio a través de las máquinas” (Santaella, 2003, p. 271-272). Para Couchot, aquí citado por Arnildo Machado (2007), el Sujeto-SI o él sujeto-aparato define, en parte, concretamente, como programado, parte de la narrativa de la relación cuerpo y máquina en una inmersión cibernética / artística.

Lo que esos dos artistas hacen en escena está intrínsecamente relacionado con estas teorías. Ellos construyeron una extensión biomaquínica que yo aquí denomino “cuerpo” para hacer e interactuar con la composición sonora en escena, en tiempo actual.

Esa forma de configurar ya propone una relación inusual entre hacer música y una composición sonora, ya que ella casi anula la posibilidad de denominar a quien opera este “cuerpo” como mero intérprete, incluso que este aparato sea definido, por puristas, como instrumento. Pero lo que se presenta como intrigante, desde mi punto de vista, lo que configura algo importante para la ruptura de los paradigmas actuales al respecto de las configuraciones de arte y propuestas pedagógicas para este hacer, es que este “cuerpo” haya sido el centro de la performace y los otros elementos (humanos, sonoros, metafóricos y manipulables) lo rodean y están en diálogo con su performance. Aquel “cuerpo” también es un agente.

¹ Espacio cultural independiente, con cede en la ciudad de São Paulo-Brasil, en calle Bica de Pedra, n. 141, Vila Brasileña. Este espacio promovió en 2013, con financiamiento de programa de Acción Cultural (PROAC) de la Secretaria de Cultura del Estado de SP su primer programa de residencias artísticas, seleccionando entre otros artistas visuales, los dos músicos que estructuran esta performace.

Las elecciones estéticas y las metáforas construidas por el dúo también parecen curiosas y afirmativas. Como cité, esta obra fue realizada en un contexto de residencia artística en un espacio cultural de SP. Es curioso que ellos eligen y habitan un lugar en Condominio Cultural que se llama "Sala Quirúrgica" y crearan e instalaran un cuerpo biomaquínico en constante manipulación y operación humana.

La obra se configura casi como una provocación que nos incita a los interactores² que participan de ella, a re-pensar los conceptos clásicos de producción sonora y musical.

La música presentada nos invitó a entender producción sonora como música, ruido como metáfora, máquina como cuerpo, intérpretes como agentes, y resignifican el sentido de la palabra pedagogía.

Al presentar la obra que se titula o califica como los propios aspectos contemporáneos de la pedagogía musical, los artistas colocan una seria problemática que en Brazil se torna inclusive una pertinente crítica y posicionamiento político de cómo el público entiende la música. Por lo tanto, todo acto performático que sucede es pedagógico.

La palabra pedagógico, en el sentido dado por estos artistas, crea otros significantes posibles cuando apunta a un tipo de aprendizaje muy específico y que, argumento, es desenvuelta por la experiencia del hacer artístico y no específicamente porque hay escuelas o centros de enseñanza dedicados a esta forma contemporánea de entender la música.

Lo que argumento es que esta obra apunta a indicios de que posibles cambios en nuestras formas de interactuar con el arte están en curso y eso cambia nuestro modo de existir.

Fiadeiro e Eugénio, en su texto "De los modos de re-existencia: Un otro mundo posible, la secalharidade" propone:

Pero, y si imaginásemos un otro mundo posible? Un tercer régimen sensible, ni complementario ni simétrico? Un mundo en que existir no fuese reproducir o revelar, en que resistir no consistiese en el cancelamiento de la relación? Un modo de vida en que las cosas no se resuman a certezas o alteraciones. Un modo en el cual la diferencia no esa identitariamente congelada, como en el régimen moderno, pero que tampoco sea cancelada en la indiferencia del "vale todo" posmoderno. Un mundo en el cual la diferencia se pueda propagar en su asimetría infinitesimal, sin ser ofrecida en sacrificio para que haya encuentro, y en el cual tampoco el encuentro necesite ser sacrificado para que haya simetría? Un mundo dissensual, en el que vivir juntos fuese hecho del cromatismo microscópico de los ritmos singulares? [...] Fantasia de volverlo habitación o de visibilizar en una ética de los suficiente (no de los necesario, mucho menos de lo compulsivo) en relación a la proclamación del Yo. Un mundo que se inaugura no a partir de la escisión, sino del esfuerzo por perpetuar la relación, o la "des-cición" produciendo como plan común de la actuación el Acontecimiento. (Fiadeiro y Eugénio, Texto "manifiesto" que sustenta y encuadra el proyecto AND_Lab – Investigaçãõ artística e criatividade científica (Investigación y creatividad científica)).

Indetifico que la propuesta estética de esta obra viene a poner luz a esta otra forma de des-cindir sujetos-objetos, música-ruídos, arte- público, enseñanza- aprendizaje. Lo que parece romper, en realidad, viene a encontrar, a hablar de otros modos posibles de re-existencia, de re-existir.

² Para Machado (2007), términos como usuario, receptor y espectador no más corresponden a la compleja red formada por los fenómenos inter-relacionales, por eso adopta el término interactor. La propia palabra -interactor- nos remite a una acción. la de interactuar, actuar junto con. Esa conceptualización traído por el autor traza un perfil adoptado por este cuerpo-persona que actúa para modificar la obra junto.

Lo que estos artistas proponen tal vez no sea una NUEVA forma pedagógica para abordar la música, cuerpo, máquina - lo que sería molesto, pos-modernista e inevitablemente inútil en los tiempos críticos y extremos que vivimos- pero, ellos percibieron cuan necesario en esa actualidad de *more is better*³ cambiar el encuadre de la pedagogía para de ahí si, crear un ruido crítico sobre nuestras formas actuales de entender el mundo.

Concluyendo, este texto también es un ruido de una no especialista en música. Intrusa, que trabaja sobre los mismo parámetros de todos los mencionados y con quienes dialogué durante el escrito y que quiere, sobretodo, que otras posibilidades del hacer artístico sean legítimas y posibles.

3 Expresión idiomática estadounidense que define el consumismo voráz capitalista.

Pregunta al lector:

¿Lo que puede ser considerado cuerpo en la contemporaneidad en la performance?

Referencias bibliográficas:

Fiadeiro, E. e Eugénio, F. *Dos modos de re-existência: Um outro mundo possível, a secalharidade*. Portugal.

Machado, A. *O sujeito na tela: Modos de enunciação no cinema e no cibernespaço*. São Paulo Paulus, 2007.

Santos, B.S. *Um discurso sobre as ciências*. São Paulo, Cortez, 3.ed, 2005.

#Santaella, L. *Culturas e Artes do Pós-humano - da cultura das mídias a cibercultura*. São Paulo Paulus, 2003.

“CROSSOVER” CARLOS MARÍA O EL SAGAZ ENCUBRIMIENTO DEL CUERPO MÁS VULNERABLE //

NATHALIE BUENAVENTURA (COLOMBIA)

En 1810 aparece un corto ensayo del escritor alemán Heinrich Von Kleist enmarcado en una conversación entre él mismo y el señor C., quien ostenta el título de primer bailarín de la Ópera de una imaginada ciudad. Hay un momento de esta conversación en el cual es narrada una anécdota que referiré a continuación a manera de apertura para el presente documento: Hay un joven dándose un baño en compañía del mismo Kleist. Tal vez, el joven tenga quince o dieciséis años. En un momento, el jovencito se dispone a secar sus pies, y apoyando su pie sobre un taburete, se inclina a secarlo. En este momento, el joven puede verse a sí mismo frente a un espejo; al mismo tiempo, su acompañante le observa atentamente. Los dos notan un suceso excepcional: El jovencito ha logrado encarnar de la manera más viva y graciosa una escultura romana del siglo II, “El niño de la espina”. La escultura presenta a un niño tratando de sacar una espina de su pie. El jovencito se ve a sí mismo vestido por la gracia exactísima de la helénica escultura, lo manifiesta abiertamente y su acompañante lo atestigua también. Sin embargo, el acceso de júbilo y placer que da al joven, saberse en un instante tan exquisito y gracioso, es cortado de raíz cuando Kleist, a propósito, niega todo parecido del muchacho con la escultura. El relato prosigue narrando la crisis que arremete en el joven, quien una y otra vez, repite el mismo movimiento, buscando probar su parecido con la escultura. Nunca más consigue la misma aparición y la angustia que esto le causa, sumerge al chico en una profunda depresión, la cual termina por, eclipsar su fulgor, y su propia imagen se extingue hasta la sombra en consonancia perfecta con el romanticismo alemán del siglo XIX, del cual es producto emblemático, el ensayo de Kleist.

Carlos María Romero nació en Barranquilla Colombia, en la segunda mitad de nuestro aun cercano siglo XX. Este documento es una incipiente, breve y de seguro incompleta acción interpretativa de una de sus obras. Basaré este ejercicio interpretativo en una perspectiva insolente: la del espectador que ignora el discurso de un artista. El contexto en el cual aparece el trabajo de un artista como Carlos María es sin duda, un suceso ejemplar de “la efigie contemporánea del creador” bajo la cual atestiguamos y legitimamos el arte. Su obra surge en el campo de las Artes Vivas e involucra una gran cantidad de elementos entre los cuales se encuentra una fuerte formación en danza, una imbatible voluntad por penetrar y comprender los círculos de las Artes Plásticas y visuales, una serie de coyunturas vitales y geográficas, y el elemento articulador más estratégico: una rápida absorción de los lenguajes académicos que hoy por hoy constituyen las bases de comprensión y circulación de la gran mayoría de las manifestaciones de las artes. Las siguientes consideraciones pretenden observar un aspecto de su trabajo a la luz de un instrumento metodológico, un poco más anacrónico y más colonial: El de la contrastación con los fantasmas del pasado, tradicionales fuentes de conocimiento cuyos principios siguen respirando en nuestra nuca; el romanticismo eurocéntrico es uno de ellas.

Carlos María creció en Barranquilla, pero partió prácticamente exiliado a Alemania, donde fueron formados duramente los músculos eurocéntricos de un pájaro de fuego amodernado; fue también allí donde absorbió con una habilidad enorme un repertorio de formas de producción y circulación de arte contemporáneo y de enlazamiento de discursos. Su retorno a Colombia, acaba por crear una triangulación impecable, cuyo resultado es una generación de obras irremediamente “precisas” “justas” “redondas” no tanto en torno a su contenido y calidad estética, como a su posicionamiento político: el arte es poder. La palabra es poder. La periferia halló una ruta al centro. No ha uno escrito dos palabras sobre Carlos María, cuando ya él mismo ha creado un nuevo discurso espléndido sobre sí mismo; se crea la obra, se crea el escenario, se crea el discurso. Esta es la clase de artista que reclama y manifiesta poder; emergiendo en un momento álgido de las discusiones sobre colonialidad y sub-alternidad, ha equiparado fuerzas opuestas e interpretado el tiempo-espacio que lo produce y ha obtenido una aguda habilidad de producirse a sí mismo; sólo hay una oposición frente a tal astucia: no es posible crear la obra, el escenario y el discurso, sin crear también al espectador.

Como mencioné anteriormente, se habla de un joven tremendamente ingenuo, quien encarna la más espléndida presencia, pero la pierde dolorosamente por acción deliberada de un auténtico testigo de la misma. Hegel, como es sabido, en un ya añejo aliento ideal, dirá cosas como "El artista es igual al héroe; no sabe lo que hace" y con ello ayuda tremendamente a levantar una mitología que marcó mucho tiempo los conjuntos de roles del arte, el artista y el deber del arte; bajo esta cobertura, un exceso de conciencia sobre la propia acción puede hacer desaparecer irremediabilmente la belleza del movimiento, la superioridad de una imagen, la cumbre de cualquier manifestación artística. En bruto contraste con ello, Carlos María afirma a propósito de su obra "crossover", presentada en varios escenarios inter y transnacionales "He tenido siempre una fascinación por cómo se mueven lxs maricones". Sucede en vez de separarse de la imagen del trémulo muchacho, opera una combinación entre el muchacho y su acompañante: es quien al moverse, encarna una gracia irrepetible, y es a su vez, quien lo ve desde afuera, y lo castra. Es un artista que sabe en extremo "lo que hace". "Tener una fascinación por el movimiento de los maricones" es tanto portar en el cuerpo la magia del mismo, como portar la capacidad de nombrarlo a voluntad; en este caso, no es la gracia efímera de una efigie memorable, sino la capacidad de hablar de género, y no de cualquier manera. Se habla con poder. Tal es la incetidumbre del espectador, quien se pregunta a sí mismo si también es un producto de tal exposición de poder. Frente a esto, empiezo a demandar una oportunidad de formular preguntas. "He tenido siempre una fascinación por cómo se mueven lxs maricones": Esto puede suponer que ha pasado largos momentos contemplando a maricones moverse, quienes han sido su objeto de fascinación y que ha empleado la mimesis en algún momento para hallar semejanza. Puede suponer también, que él mismo es un maricón cuya imagen en el espejo ha proveído el conocimiento de un movimiento sumamente placentero y un deseo de auto exposición. Sin embargo, hasta el momento la alusión "a los maricones" es la envolvente más llamativa y por un momento todo lo demás parece perder importancia. Esta envolvente funciona a la manera del decorado con fondant de un delicioso pastel, el cual retrasa el momento de clavar el cuchillo, y sacar una tajada para comérsela, y todo porque el decorado de fondant luce muy bien. Carlos María manifiesta que la muerte de un chico a causa de "su manera de caminar" es el punctum de su espectro vital, el cual termina por detonar crossover. Este punctum es la completa combinación entre el ojo que ve al joven bañista y el bañista mismo; es la forma contemporánea en la que solemos dar sentido y razón a la forma artística. Si se desplaza esta fuerza combinada "punctum" y tendemos hacia una posible desmantelación de las envolventes de la obra, la fuerza de la noción de género no sería el único centro de sentido de la obra. ¿Quién es Carlos María en el espacio? ¿Cuál es la naturaleza plástica y espacio temporal de su presencia en el escenario? ¿Qué es lo que vive un simple espectador en presencia de su obra? ¿Están todos los signos de su trabajo determinados por su propio discurso?

Hablaré de la obra de Carlos María de esta manera: La aparición de una extraordinaria vulnerabilidad cuya única y efímera presencia, idéntica a la del muchacho tonto, ha desarrollado con una tremenda artificialidad/genuinidad un sistema de repetición y reproductibilidad de un único momento en el tiempo y el espacio: no son los despampanantes elementos acertivos de crossover, como el tocado de carnaval que a su vez es el plumaje de un ave dolorosamente castrada pero fértil, ni la exhibición grosera de la abertura de su tracto opuesto a su boca, ni la casi perfecta e irritante modulación del espacio bidimensional en relación al tridimensional; no son éstos, los elementos más determinantes de la calidad e interés en su trabajo. Me atrevo a aseverar que es la frágil y en extremo técnica presencia corporal del artista en el espacio, aquello que provoca en el espectador una sensación más compleja, más oblicua, más vital y más memorable. Cuando vi a Carlos María por primera vez en un espacio protagónico, vi a un bailarín diestro y astuto, quien sin embargo, portaba un "estupor" apenas visible por entre "la maricada". Unos años después, lo vi ejecutando "crossover", y gratamente presencié esa conmovedora estupidez, en este caso atendonada a un nivel de control y super conciencia temporal francamente exquisito, lleno de equilibrios, balances y variaciones: Estupor transformado en gracia. Aunque su mérito performático ha sido el de los extremos travestis, insectos, y maquilladores de Sarduy, esto es, el perfecto disfrazamiento y la mimesis lujuriosa, si el espectador de obras como las de Carlos María resiste la fuerza de la estrategia espléndida, y rompe la coraza cultural que envuelve y perfuma los espacios y las presencias, hallará un vínculo tan profundamente humano, tan efímero como cierto, que el cuerpo profesional del performer, tornará en la más vulgar de las emociones. De esta manera, se está adentro de una comunicación que revienta las vulgaridades de las palabras, se presencia un cuerpo en agonía, insaciable, lleno de gracia, y tan tonto como cualquier otro. Y es así como un ano expuesto cuya regurgitación es un huevo que cae como de la torre de Pisa, deja atrás, muy atrás cualquier constructo cultural y se torna en una experiencia Viva. Se es partícipe al fin de una conversación que empezó mucho antes de que se crearan los alfa-betos y las guerras culturales.

Aún, si el presente documento fuera tan sólo un delirio de un espectador despistado, un maniqueo en torno a un suceso, tengo certeza sobre la gran incompletitud que puebla la experiencia del arte. Las artes vivas surgieron para emanciparse por sobre muchas limitantes que estaban doblegando la fuerza política y libertaria del cuerpo en medio de las prácticas del arte y de la sociedad, y sin embargo, rápidamente surgen cánones de apropiación de los modos de aparecer de esos artistas. Tocando someramente y de una manera muy inicial, el trabajo de un artista Colombiano enmarcado en una práctica muy fuerte entre las comunidades del arte vigentes, me atrevo a formular un problema en torno no tanto a las estrategias de los artistas de las artes vivas para desenvolverse en el medio, como del lugar de los espectadores en medio de una álgida producción de obras y sucesos.

¿Para los espectadores y contempladores del arte, seguirá siendo suficiente comprender y aprehender las manifestaciones de las Artes Vivas, las Artes del Cuerpo y las Artes Performáticas con instrumentos de comprensión exactos a los instrumentos de generación de obras, artistas, espacios y discursos y si es así, estamos migrando de una generación de obras y apariciones del arte canonizadas a una generación de espectadores homogeneizados y adaptados a cánones de asimilación?

Pregunta al lector:

¿Para los espectadores y contempladores del arte, seguirá siendo suficiente comprender y aprehender las manifestaciones de las Artes Vivas, las Artes del Cuerpo y las Artes Performáticas con instrumentos de comprensión exactos a los instrumentos de generación de obras, artistas, espacios y discursos y si es así, estamos migrando de una generación de obras y apariciones del arte canonizadas a una generación de espectadores homogeneizados y adaptados a cánones de asimilación?

Referencias bibliográficas:

Másmela, Carlos. *La conciencia y la gracia, una interpretación filosófica sobre el teatro de marionetas de Heinrich von Kleist*. Colección Otrparte, Ed.de la Universidad de Antioquia, 2001.

LA ACTUALIZACIÓN DE UNA TRADICIÓN: EL CIRCO EN LA ESCENA CONTEMPORÁNEA // VIRGINIA ALONSO (URUGUAY)

Fernanda Carratú y Patricia Gómez entran en escena en penumbras. Mientras Patricia hace sonidos esporádicos y oscuros con su bajo eléctrico, Fernanda sujeta el trapecio y eleva ambos pies hasta que sus empeines se apoyan en la barra, que pasa a ser el único sostén de ese cuerpo que ahora se suspende invertido a tres metros del suelo. Lo que sigue no es lo esperado comúnmente en una presentación de acrobacia sobre un trapecio, aunque lo primero que nos evoque sea una acróbata con una malla brillante que realiza un truco tras otro, mientras el público aplaude las hazañas al ritmo de una música llamativa con tonos de suspenso. La escena no recuerda a los circos de nuestra infancia. Y es que a pesar de las distancias, hay estructuras que se mantienen entre los distintos estilos de lo que se denomina "circo tradicional" y "circo contemporáneo", estilos que conviven en la escena actual a los cuales los artistas se ajustan en distintos contextos y performances.

El escenario donde se presenta este número es el de una variedad, espacio que actualiza las presentaciones tradicionales y que consiste en la sucesión de números cortos sin relación entre sí, conducidos por un presentador que da unidad al espectáculo y entrada a los distintos artistas. En este contexto, la creación se presenta entre payasos que interactúan y hacen reír al público y malabaristas que prueban trucos cada vez más difíciles, lo que reconfirma el eclecticismo que identifica al circo desde su conformación como arte escénico en Londres, en la década de 1770.

Los nuevos artistas circenses en Montevideo cuentan con una trayectoria de poco más de una década y no guardan herencia de los viejos artistas de circo criollo, -manifestación popular desde finales de 1870 hasta fines del siglo XX- sino que debieron formarse con artistas de otros países. ¿Qué es lo tradicional y lo contemporáneo en la escena circense? La respuesta no es tan sencilla como poner de un lado al viejo circo de Moscú y del otro al Soleil. Más allá de las rupturas más evidentes de lo contemporáneo sobre lo tradicional - ausencia de animales, aprendizaje en escuelas de circo -ya no herederos del linaje familiar-, estética diferenciada de las presentaciones en función de la obra pensada desde un tema o problema desarrollado desde el lenguaje circense, corrimiento del virtuosismo técnico como eje de los números -, estas formas de pensar el campo se entrecruzan y diluyen. Nombrar al circo como contemporáneo suele no decir mucho si no lo ubicamos en el contexto del movimiento del arte contemporáneo en el cual se marcan varias rupturas fundamentales: la crisis de la representación, la crisis en la figura del autor -la muerte del autor para Barthes-, la disolución de los géneros (¿danza-teatro-circo?), o el principio de linealidad de la obra. Si asumimos que lo contemporáneo en el arte no puede definirse como un estilo sino como la inauguración de un modo particular de utilización de todos los estilos - en un contexto de debilitamiento de relatos legitimadores que puedan separar con claridad el buen arte del malo-, asumimos que "el paradigma de lo contemporáneo es el collage" (Danto, 1999: 28)¹.

Por su carácter incipiente (por lo reciente de su llegada y por la ausencia de investigación artística y académica²), lo contemporáneo en el circo queda a menudo reducido a un alejamiento acrítico de los clichés tradicionales enfocado en evitar los lugares comunes de la tradición.

1 Sería interesante analizar si existe espacio para un valor intrínseco del arte entre tanto relativismo cultural, dando paso a una dialéctica entre lo universal y lo particular.

2 A diferencia de otros países que cuentan con formación terciaria o universitaria en las artes del circo, donde se incluye formación en historia o en teoría del arte, Uruguay solo cuenta con formación técnica.

Carratú y Gómez no se preocupan por responder a estas demandas "estilísticas" y logran con su número una interesante ecuación de despliegue técnico y poesía a través de una austeridad estética que abarca la profunda simpleza del sonido del bajo y la complicada sutileza del virtuosismo acrobático. El lenguaje corporal y musical se presenta de forma directa y logra exponerse, en ese límite en el cual no hace falta comprender nada pero capta a la vez nuestra atención. El trapecio es rodeado por este cuerpo que invade el espacio que delimita (abajo, sobre la barra, en la altura de las cuerdas) y logra ofrecernos imágenes tan bellas como oscuras, de gestos complejos pero sin complicaciones. La oscuridad de la escena no depende solo de la iluminación sino del juego de exhibición /ocultamiento que los cuerpos de ambas marcan en muchos pasajes de espalda al público y de la calidad de los movimientos donde se lleva la atención hacia matices articulares. Fernanda está cubierta por un pantalón largo y holgado que deja en primer plano sus pies, que con movimientos sutiles se convierten en protagonistas, tanto por su carga expresiva como por el delicado sostén del que depende en varios pasajes ese cuerpo.

Para quien conoce los "trucos" de los trapecistas y acróbatas en general (gestos estandarizados con mayor o menor acercamiento a técnicas ideales y con mayor o menor desvío intencionado en búsqueda de nuevos movimientos) la única forma de no quedar atrapado en ellos mientras se asiste a la performance, es que el acróbata haya logrado un desarrollo técnico tan depurado como para que los mismos se vuelvan invisibles. ¿Qué es lo que se deja ver entonces? Los propios artistas no saben cómo definir este "algo más" que buscan para trascender la inevitable, necesaria y gozosa/dolorosa dimensión técnica que hace a los cuerpos del circo. Sin embargo, sin que se necesiten palabras, ese "algo" está presente cada vez que asistimos a una actuación que en la forma (y materialidad) que sea, logra conmovernos. Algo de esto pasa en la breve actuación "bajo el trapecio".

Pregunta al lector:

¿De qué formas se actualiza lo tradicional en las prácticas actuales del arte circense?

¿Es la búsqueda de trascendencia de la técnica corporal un rasgo de la contemporaneidad circense o simplemente remite a una apuesta de distinción o disputa de espacios y la procura de legitimidad de las creaciones?

Referencias bibliográficas:

Barthes, Roland. *La muerte del autor*. 1968. Disponible en <http://teorialiteraria2009.files.wordpress.com/2009/06/barthes-la-muerte-del-autor.pdf>

Bordieu, Pierre. *¿Y quién creó a los creadores?* en Sociología y Cultura. México, Grijalbo. 1990.

Danto, Arthur. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós Transiciones, 1999.

○ EN OJO · 5 HABLAMOS DE:

AGNESE VANAGA// Coreógrafa, docente e intérprete. Realizó estudios en gimnasia acrobática, danza folklórica, danza contemporánea, jazz, coreografía, tango danza, zapateo Americano y danza aérea, piano y canto. Recibió grado de master en danza con sus tesis y la obra "Storry from The Lullabay" (posteriormente discurriendo por varios escenarios internacionales) de la Academia del Teatro de Finlandia. Además de seminarios de perfeccionamiento y residencias en Dance Web Viena, University of Dance, Baltic New dance. Le fueron otorgados más de 20 becas y premios como coreógrafa e intérprete. A nivel nacional e internacional, intervino de diversas producciones. Actualmente realiza proyectos independientes de docencia, interpretación y dirección en distintos géneros de danza. Es creadora y directora del cuadro de tango aéreo, Primavera Porteña, en Señor Tango.

JUAN ONOFRI BARBATO // Docente, Director, Gestor Cultural. Egresado del Taller de Danzas del Teatro San Martín. Director y coreógrafo de las obras FYZ (2005), Tualet (2008), Ocupaciones Breves (2008), Pack (2010), Los Posibles (2011), Todo junto (2012), Los trompos (2013). Fue Co-Fundador del Teatro del Perro, la organización ESCENA y Foro Danza en Acción. Co-dirigió con Santiago Mitre el film Los posibles (2013). Director del grupo KM29 con quienes produce su nueva pieza (2014). Docente e investigador de diversas instituciones, públicas, privadas y emergentes.

ENLACES:

partenercontemporaneo.blogspot.com.ar

THIAGO SALAS // Músico y artista sonoro, desarrolla actividades en composición e improvisación musical. Desde marzo de 2012 actúa en realizaciones del Circuito de Improvisación Libre de San Pablo. Uno de los idealizadores del proyecto Rizco, en lo cual trabaja bajo a lenguajes híbridas que cercan la música, el audiovisual, la performance y la literatura, teniendo el foco en la improvisación con foco en las relaciones. Actualmente es pos graduando en la Maestría del Programa de Pos-Graduación en Música de la Escuela de Artes y Comunicación de la Universidad de San Pablo.

CADÓS SANCHEZ // Desarrolla trabajos vinculados a la poesía visual para espacios públicos. Investiga sobre instrumentos/musicales sonoros en la vertiente de la lutería experimental y plástica sonora. Colabora con las iniciativas Circuito de Improvisación Libre de San Pablo, con actuación en diversos conciertos junto a músicos nacionales e internacionales. Es docente en el Colegio Rui Bloem, San Pablo.

CARLOS MARÍA ROMERO // Artista que creció en el Caribe Colombiano y cuya obra se ha desarrollado y mostrado entre Las Americas y Europa. Ésta se expone a través de acciones, situaciones y procesos. Sus proyectos se preocupan por seducir al público a una participación que pueda afectarle en toda su complejidad generando experiencias de autonomía, criticalidad, empatía, solidaridad, emancipación y desgobierno. En el 2012 su proyecto de grado de la Maestría Interdisciplinar de Teatro y Artes Vivas recibió el reconocimiento de Laureado por la Universidad Nacional de Bogotá. Anteriormente estudió Danza y Coreografía, y Gobierno y Relaciones Internacionales entre Colombia y Alemania. Su interés en las prácticas de colaboración y el incremento de la conciencia política le llevaron a desempeñarse como curador, agente cultural y pedagogo. Es miembro fundador de Vividero Colectivo, un grupo abierto de artistas y arquitectos interesados en la re-valoración de la percepción de cuerpos y prácticas sociales marginalizadas como parte de la herencia cultural inmaterial de la ciudad. www.vividerocollectivo.com Actualmente reside entre Londres, Margate, UK y Bogotá.

ENLACES:

www.carlosmariaromero.com

FERNANDA CARRATÚ Y PATRICIA GÓMEZ // forman parte del colectivo "El Picadero", el primer espacio del país en enseñar estas técnicas, ya no vinculadas a la familia tradicional encargada de la transmisión entre generaciones del legado circense.

EUGENIA CADÚS // Docente e investigadora argentina. Licenciada y Profesora en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Actualmente se encuentra realizando su doctorado en Historia y Teoría de las Artes en la Universidad de Buenos Aires, con beca del CONICET, cuya temática aborda la historia de la danza en Argentina. Se desempeña como docente universitaria en la cátedra "Teoría General de la Danza" de la carrera de Artes (FFyL, UBA). Asimismo ha sido docente invitada en diversas cátedras y seminarios de grado y posgrado sobre la danza escénica en Argentina. Desde el año 2009, integra diferentes equipos de investigación en historia y teoría de la danza, y las artes escénicas, en la UNA y la UBA. Como directora, estrena su obra prima "En Obra" en el año 2013.

JAQUELINE VASCONCELLOS // Creadora. Master en Danza por la Universidad Federal de Bahía (2012). Actualmente trabaja junto a Conexão ZAT como creadora y articuladora cultural. Coordinadora de la Plataforma Internacional de Danza en 2010, coordinó eventos internacionales tales como Seminario de Economía de la danza: flujos colaborativos de gestión y movilidad en América Latina (2010), y en las Jornadas de discusión y reflexión en Curaduría (2010). En 2012 coordina el Seminario de Gestión, Curaduría y Creación La em Casa, en São Paulo, del cual fue co-idealizador. Creadora y coordinadora de la línea de acción Gran(de) Angular de Conexão ZAT, realizó con este proyecto estímulo a la videodanza en América Latina, en Brasil y Argentina. En 2013 idealiza y coordina Zona Pirata #1, encuentro en torno a formas horizontales de comunicación para las artes escénicas, ganador del fondo de la Fundação Cultural del Estado da Bahia. Al lado del Talma salem, en 2013, generó el proyecto Guerrilla Poética: cartografía de los sentidos, contemplado con el premio FUNARTE-PETROBRAS Klaus Viana 2012. Entrometida de guardia, le gusta escribir lo que piensa de lo que ve.

NATHALIE BUENAVENTURA // Artista plástica, magister interdisciplinar en teatro y artes vivas. Su campo de trabajo está dado en la triada dibujo-cuerpo-escritura. Actualmente es profesora en la Universidad Jorge Tadeo Lozano en el área de creación y escritura y en la Universidad Nacional de Colombia en la Maestría en Educación artística.

VIRGINIA ALONSO // docente, creadora e investigadora en el área del circo desde 2002. Cofundadora del espacio de circo El Picadero. Integrante del colectivo Grava con quién participó de las obras Zenobia (2010) y Animal de Costumbre (2012). Co-organizadora del FIC- Montevideo, primer festival internacional de circo del país (2014). Profesora de Educación Física -docente e investigadora del Instituto Superior de Educación Física de la Universidad de la República. Culminando trabajo de tesis de la maestría en Ciencias Humanas, opción Antropología (FHCE-UdeLaR), sobre el circo y los nuevos artistas circenses en Montevideo. Ha publicado varios artículos sobre el cuerpo, la técnica corporal, el circo y la educación.


Cuerpos biomaculados y composición sonora: la actual complejidad de nuestro preguntar por Jaqueline Vasconcellos se distribuye bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.


Partener Contemporáneo: acerca de la necesidad de otros para construir por Eugenia Cadús se distribuye bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.


La actualización de una tradición: el circo en la escena contemporánea montevideana por Virginia Alonso se distribuye bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.


"Crossover" Carlos María, o el sagaz encubrimiento del cuerpo más vulnerable por Nathalie Buenaventura 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.