

ESTÉTICA, SENSIBILIDADES Y EMOCIONES

Mariana del Mármol
Mariana Sáez
Universidad Nacional de La Plata

Carlos Eduardo Sanabria B.
Universidad Jorge Tadeo Lozano



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA



ESTÉTICA, SENSIBILIDADES Y EMOCIONES

II Encuentro Latinoamericano de
Investigadores sobre Cuerpos y
Corporalidades en las Culturas
Actas de la Mesa 14

Editores académicos:

Mariana del Mármol
Mariana Sáez
Universidad Nacional de La Plata

Carlos Eduardo Sanabria B.
Universidad Jorge Tadeo Lozano



II Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas: Mesa 14: Estética, sensibilidades y emociones / Compilado por Mariana Sáez; Mariana del Mármol; Carlos Eduardo Sanabria. - 1a ed. - La Plata: Investigaciones en Artes Escénicas y Performáticas, 2018.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-27772-6-5

1. Antropología. 2. Sociología. 3. Filosofía. I. Sáez, Mariana, comp. II. del Mármol, Mariana, comp. III. Sanabria, Carlos Eduardo, comp.

CDD 306

Fotografía portada: Beatriz Múnica Barbosa

Diseño y diagramación: Luz Karen V. López Toro

SUMARIO

- p. 9 Presentación
- p. 11 Mesas temáticas que integraron este II Encuentro
- p. 12 Mesa 14: Estéticas, sensibilidades y emociones
- p. 14 *Relatoría de la mesa*
Carlos Eduardo Sanabria
Mariana Lucía Sáez
Mariana del Mármol
- p. 21 EXPOSICIONES ORALES**
- p. 22 *Mirada imaginada: la ceguera como “creación sensorial”*
Diego Alexander Chaparro Gil
- p. 36 *La metodología somática: búsquedas de una corporalidad
estético-sensible.*
Patricia Caetano
- p. 48 *Reflexiones metodológicas en torno al estudio de las acciones
colectivas desde los cuerpos/emociones en organizaciones
sociales de base comunitaria en la ciudad de Bogotá.*
Un acercamiento desde Fotovoz
Patricia Baquero y Diana Peláez
- p. 60 *Entre el actor y el espectador: mapeando lo intangible*
Maria Alice Possani
- p. 72 *Apuntes sobre la dimensión afectiva en el teatro desde una
etnografía en el circuito independiente de La Plata*
Mariana del Mármol
- p. 82 *Sobre la sensibilidad de los bailarines contemporáneos
independientes. Apuntes a partir del “29A” en la ciudad de
La Plata, Argentina*
Mariana Lucía Sáez

- p. 94 *O corpo propositor – a enação e o discurso performativo*
Rosemeri Rocha da Silva
- p. 106 *Corpo, Memória e Processos de Subjetivação*
Neide Marcondes y Nara Martins
- p. 118 *Consideraciones sobre el arte del performance. Respuesta a Avelina Lesper, Ursula Ochoa y Carlos Monroy*
Maria Beatriz de Medeiros
- p. 140 *Estéticas del vestir en Manizales*
Fabian Herrera Morales
- p. 151 PERFORMANCES**
- p. 152 *Contractura*
Aldemar Muñoz Ñustes
- p. 154 Intervención: Verdad Ilusión : ¿Vemos lo que sentimos o sentimos lo que vemos?
Investigación: Dramaturgia del encuentro: entre cuerpos y la poética.
Melissa Panzutti
- p. 157 *Naturalezas Perfectas*
Diana Vazquez
- p. 159 TALLERES**
- p. 160 *Poéticas de la cultura: una apertura visceral en el proceso de construcción del conocimiento etnográfico. Aportes desde el movimiento, la palabra y la sonoridad.*
María Luz Roa, Juan Manuel López Manfré,
Mariana Brusse, Violeta Zuvalde

PRESENTACIÓN

La Red de Antropología de y desde los Cuerpos, La Red Colombiana de Investigadores Sobre “El Cuerpo” y las siguientes Universidades sede: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Corporación Universitaria Minuto de Dios Uniminuto, Pontificia Universidad Javeriana, Universidad Jorge Tadeo Lozano, Universidad Pedagógica Nacional, fueron las anfitrionas del II Encuentro Latinoamericano de Investigadores/as sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas realizado del 3 al 7 de octubre de 2015 en Bogotá, Colombia, el cual se propuso dar a conocer y discutir los resultados de las investigaciones sobre el cuerpo, las corporeidades, las corporalidades y/o las corpo-oralidades, provenientes de las ciencias, las artes y las culturas, atendiendo a que esta diversidad de nombres del cuerpo, da cuenta de pluralidad de dinámicas para concebir, vivenciar y representar la condición corporal de la existencia subjetiva, colectiva o social. En la búsqueda de comprensiones más equilibradas sobre lo que implica vivir la vida y compartir el mundo de la vida en la complejidad de las actuales circunstancias históricas, políticas y ambientales, la condición corporal de la existencia constituye hoy por hoy uno de los temas obligados y más indagados tanto en los ámbitos investigativos de las ciencias, las artes y las culturas, como en los agenciamientos cotidianos que llevan a cabo las gentes a través de las dinámicas locales, colectivas y periféricas de producción de conocimientos otros.

MESAS TEMÁTICAS QUE INTEGRARON EL II ENCUENTRO:

- Mesa 1: Imagen y representación del cuerpo en las artes
- Mesa 2: Trabajo y vida cotidiana, dimensión económica, control y resistencia
- Mesa 3: Analíticas del dolor y estéticas de la muerte
- Mesa 4: Salud y prácticas terapéuticas
- Mesa 5: Marcaciones raciales y étnicas
- Mesa 6: Escuela corporeidades y subjetividades
- Mesa 7: Prácticas corporales y educación
- Mesa 8: El cuerpo como territorio y archivo: Violencias, simbologías, memorias y olvidos
- Mesa 9: El cuerpo en las guerras contemporáneas
- Mesa 10: Corporalidad, ritual y religión
- Mesa 11: Danza y movimiento
- Mesa 12: Perspectivas teóricas y metodológicas del cuerpo y corporalidades en la cultura
- Mesa 13: Géneros, diferencias, tránsitos y sexualidades
- Mesa 14: Estéticas, sensibilidades y emociones
- Mesa 15: Edades y generaciones
- Mesa 16: Cuerpo y literatura
- Mesa 17: Cuerpo y comunicación
- Mesa 18: Corporalidad y música
- Mesa 19: Cuerpo y cultura material
- Mesa 20: Artes, tecnologías e interculturalidad
- Mesa 21: El cuerpo en las políticas públicas
- Mesa 22: Subjetividades del placer
- Mesa 23: Cuerpo y educación artística
- Mesa 24: La voz y la palabra

MESA 14: ESTÉTICA, SENSIBILIDADES Y EMOCIONES

La modernidad filosófica occidental ha puesto, en general, al cuerpo, a la sensibilidad, a las emociones y al arte como contrapuestos a la razón e incluso como subordinados. Igualmente, estas dimensiones de la existencia quedaron relegadas como vías o fuentes posibles de conocimiento verificable y, en muchos casos, como meros objetos de la indagación científica. Sin embargo, en los últimos años, esta situación viene siendo revisada, desde disciplinas tan diversas como la filosofía, la historia, la psicología, la fenomenología, así como en el quehacer de las artes como las artes escénicas, el performance, la música y la plástica. El cuerpo ha dejado de ser considerado como mero sustrato pasivo atravesado por las inscripciones sociales; y la estética (como campo de la reflexión sobre el arte y como manera de relación con y en el mundo), la sensibilidad y la emoción se han transformado en prácticas cognitivas y sustratos humanos productivos y constitutivos de las subjetividades y de la construcción de sociedad y ciudadanía. Así las cosas, los acercamientos filosóficos y estéticos a los fenómenos artísticos y culturales, así como la primacía de las emociones y la sensibilidad en la práctica social, empiezan a resonar unos en otros y contribuyen a una comprensión histórica y cultural del cuerpo.

En los últimos 30 años, el cuerpo (como tema, soporte o agente de emociones y sensibilidades) ha adquirido una marcada presencia en la producción artística y discursiva sobre el arte. Igualmente, se ha constituido como un cuestionamiento de la subordinación del mismo al elemento racional, discursivo y espiritual, con lo que se ha llegado a plantear una crítica a la cultura metafísica occidental y a sus dispositivos de poder y control de la realidad.

Así, se ha creado un campo de indagaciones heterogéneo, diverso y multidisciplinar, que busca comprender la relación sensorial del sujeto consigo mismo y con el mundo; la naturaleza, formas y manifestaciones de las estéticas, sensibilidades, emociones y corporalidades; analizar el papel de estas dimensiones en la vida social; y profundizar en las teorías, herramientas y metodologías específicas con las cuales aprehenderlas. Con el objetivo de propiciar intercambios y conexiones entre produc-

ciones de investigadores/as latinoamericanos/as que realizan estudios dentro de la temática, el Encuentro propuso la constitución de Mesas de trabajo, que desarrollarán diálogos de reflexión y encuentro por temáticas. Esta Mesa, convocó a trabajos etnográficos, debates conceptuales, reflexiones teórico-metodológicas e investigaciones de distintos tipos, enfoques y objetivos que, desde una perspectiva crítica, abordaran y problematizaran cuestiones vinculadas a las estéticas, las sensibilidades y/o las emociones, poniendo atención a su dimensión corporal.

La Mesa presentó los siguientes puntos de interés:

- La reflexión acerca de los modos en que es posible comprender las sociedades y las culturas desde las estéticas, las sensibilidades y las emociones, a partir de sus múltiples articulaciones, en contextos particulares.
- La problematización acerca de los dualismos subyacentes en los abordajes de estas dimensiones de la existencia, y las complejas interconexiones entre estética, sensibilidad, emoción, afecto, cuerpo, conocimiento, razón, lenguaje, entre otros conceptos nodales.
- La crítica a la universalización de ciertas denominaciones claves, tales como “arte” y “emoción”, que dejan a un lado numerosas situaciones, experiencias y prácticas, que sin embargo, son indiscernibles de su dimensión estética, sensible, afectiva y/o emotiva, y por lo tanto, de interés para esta mesa.
- La discusión de los distintos caminos metodológicos para el abordaje de estas problemáticas, incluyendo la reflexión sobre el rol de la sensibilidad, afectividad y emotividad de los/as investigadores/as en la producción de conocimiento.

RELATORÍA DE LA MESA

Coordinadores y relatores: Carlos Eduardo Sanabria, Mariana Lucía Sáez y Mariana del Mármol

PERFORMANCE INAUGURAL

Aldemar Muñoz Ñustes. “Contractura”

TALLER INAUGURAL

María Luz Roa y Juan Manuel López Manfré “Poéticas de la cultura: una apertura visceral en el proceso de construcción del conocimiento etnográfico. Aportes desde el movimiento, la palabra y la sonoridad.”

EXPOSICIONES ORALES PRESENTADAS

Diego Alexander Chaparro Gil. Mirada imaginada: la ceguera como “creación sensorial”

Patricia de Lima Caetano. La metodología somática: búsquedas de una corporalidad estético-sensible

Diana Carolina Peláez Rodríguez y Martha Patricia Baquero Torres Reflexión metodológica en el estudio de las acciones colectivas desde las emociones en organizaciones sociales de base comunitaria en la ciudad de Bogotá.

Maria Alice Possani. Entre o ator e o espectador: mapeando o intangible

Mariana del Mármol. Apuntes sobre la dimensión afectiva en el teatro desde una etnografía en el circuito independiente de La Plata.

Mariana Lucía Sáez. Sobre la sensibilidad de los bailarines contemporáneos independientes. Apuntes a partir del “29A” en la ciudad de La Plata, Argentina.

Rosemeri Rocha da Silva. O corpo propositor – A enação e o discurso performativo.

Neide Antonia Marcondes de Faria. Corpo/forma em Evento: Corpo, memória, cultura.

Maria Beatriz de Medeiros. Considerações sobre a arte da performance. Resposta a Avelina Lesper, Ursula Ochoa e Carlos Monroy.

Nycolas Albuquerque. Estética relacional y marcas en la superficie: cuerpo-afecto-ciudades-arte-política

Luciana Andrade de Almeida. Tres mujeres feas: cuerpos y emociones en los años 1920.

Fabián Herrera. Estética del vestir en Manizales

PERFORMANCES REALIZADAS

Melissa Panzutti. “VERDAD ILUSIÓN - ¿vemos lo que sentimos o sentimos lo que vemos?”

Lina Marcela Silva Ramirez y Jorge Noreña. “Arraigos”

Daiana Belén Vazquez Cabrera. “Naturalezas Perfectas (Mudando el cuerpo)”

TALLER REALIZADO

Sylvia Juliana Riveros Torres, Catalina Hernández-Cabal y Juana María Lara de la Rosa: “Arte, Cuerpo e Investigación”

La mesa “Estéticas sensibilidades y emociones” contó con 2 talleres, 4 performances y 12 ponencias (no asistieron al Encuentro 3 performers y 3 expositores de los ya programados).

La mesa inició el domingo 4 de octubre en la Facultad de Artes ASAB, con el taller coordinado por María Luz Roa y Juan Manuel López Manfré. Este taller se propuso trabajar con textos provenientes de las investigaciones que cada participante se encuentra desarrollando, usando diferentes recursos para una elaboración poética, tematizando de este modo la relación entre emergentes de la investigación, estados afectivos, corporalidad y sonoridad.

Ese mismo día, en la misma sede, compartimos la performance “Contractura” de Aldemar Muñoz Ñustes. Esta performance-instalación esceno-plástica invitaba al público a ingresar a una particular atmósfera afectiva, invitando a preguntarnos por los modos en que este universo podía la afectar las corporalidades de los participantes.

Así en este primer día, las relaciones entre afectos, emociones, sensibilidades y estéticas sobre las cuales luego continuaríamos discutiendo, fueron puestas en juego y en tensión desde la propia experiencia corporal. Esta experiencia, continuó el día 5 de octubre en la sede de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, donde, durante la mañana, compartimos un taller y dos performances. El taller, coordinado por el grupo Alfarería Colectiva, generó un espacio de encuentro grupal, en el cual explorar las posibilidades de comunicación y conexión con los otros, atendiendo a los distintos sentidos y percepciones que se ponen en juego allí, apuntando a la potencialidad de habilitar diferentes vías para el encuentro afectivo y sensible con el otro en las investigaciones en ciencias sociales y humanidades.

Luego, con la performance “Naturalezas Perfectas (mudando el cuerpo)”, fuimos invitados a compartir el pasaje de la performer por diferentes estados afectivos.

A continuación, Melissa Panzutti, con su performance “Verdad ilusión - ¿vemos lo que sentimos o sentimos lo que vemos?”, desde la pregunta y la reflexión, propuso al espectador experiencias lúdicas que permitían reflexionar acerca de la posibilidad de cambiar la realidad y cambiar el cuerpo, evidenciando las relaciones entre cuerpo, percepción y modos de estar en el mundo.

Por la tarde, en la misma sede, se inició la sección de ponencias de la mesa con el enunciado del marco general que encuadró el planteamiento de los problemas: esto es, la relación de contraposición, en la modernidad filosófica occidental, entre, por un lado, el cuerpo, la sensibilidad, las emociones y las artes, y, por otro lado, la razón, la elaboración conceptual e incluso narrativa lingüística. Igualmente, las dimensiones de la existencia que se despliegan en las formas de la sensibilidad, los afectos y las emociones quedaron excluidas de la posibilidad de constituirse como vías o fuentes posibles de experiencia de verdad, y en muchos casos quedaron limitadas y subordinadas a funcionar como meros objetos de la indagación científica.

La sesión de ponencias continuó el día 6 de octubre, en la sede de la Universidad Pedagógica Nacional. Se presentaron aquí en primer lugar un conjunto de discusiones en torno a ciertas búsquedas, presentes en el arte contemporáneo, que apuntan a la construcción de un campo poético y de relaciones entre artistas y público, desplazando el foco desde los objetos y/o el artista hacia la relación misma y la experiencia estética que allí se construye.

Posteriormente, se dio lugar a la reflexión en torno a la constitución de la sensibilidad y la sensorialidad en la modernidad. A través del abordaje de objetos de investigación disímiles, en todos los casos fueron evidenciadas y problematizadas las tensiones puestas en juego en esta construcción, invitando a un pensamiento que busque trascender las categorías dicotomizantes.

Finalmente, compartimos la performance “Arraigos”, que permitió experimentar de un modo sensible las relaciones entre espacio de pertenencia, corporalidad, sonoridad y emociones.

La idea general de la mesa fue explorar esfuerzos de pensamiento y prácticas que revisan lo descrito anteriormente, desde disciplinas tan diversas

como la filosofía, la historia, la psicología, la fenomenología, así como en el quehacer de las artes escénicas, el performance, la música y la plástica. A lo largo de las diferentes propuestas presentadas, se pueden hacer un intento por organizar los principales núcleos temáticos y problémicos en los siguientes ejes:

- De manera marcada se planteó la idea de elaborar una “metodología” de registro visual y verbal de la experiencia y de la expresión emocional, que ayude a elaborar y comunicar no sólo la dimensión subjetiva del despliegue del afecto, sino también la dimensión social, comunitaria y compartida de las emociones.
- Surgió la necesidad de realizar un trabajo de aclaración conceptual, con los aportes teóricos de la etnografía, los estudios sociales y la filosofía, que permita deslindar las distintas dimensiones y experiencias de la sensibilidad, el afecto y las emociones. Resulta importante llevar a cabo una poética y un análisis de las emociones, que permita delimitar y ver las fronteras porosas entre las experiencias afectivas y emocionales, así como las posibilidades de elaboración en el lenguaje verbal y poético.
- Por supuesto esta relación entre la dimensión narrativa (o narrable) y las emociones e incluso los afectos no está exenta de dificultades. La experiencia individual de lo inefable en la elaboración de los afectos, en contraste con la experiencia más social, comunitaria y cultural de las emociones, quizá exige del lenguaje y de las posibilidades narrativas formas novedosas de construcción poética.
- La importancia de revisitar nociones y concepciones centrales como “experiencia vivida”; el acontecimiento del “hacerse cuerpo” en la contratensionalidad entre un cuerpo que siempre se representa como relativamente el mismo, pero que se vive como siempre cambiante; y de la cognición incorporada.
- En este último sentido, se discutió la necesidad de elaborar una crítica y estar alertas ante las reediciones reactivas de dualismos de viejo cuño, como el de mente-cuerpo, cerebro-cuerpo, alma-cuerpo. Posibles formas de este dualismo quizá se encuentran en los discursos del embodiment, así como en las simplificaciones de la dimensión de la mente, del trabajo conceptual y la elaboración verbal discursiva al cerebro. Como si la mente, los procesos cognitivos y la percepción se pudieran ubicar en un locus fisiológico, esto es, en la caja negra del cerebro.

- Destacó además la preocupación por dar cuenta de unas corporalidades que se configuran en función de su apertura hacia los vínculos con otros y con el entorno que habitan, es decir, un cuerpo que no se define en sí mismo, sino por las múltiples y cambiantes relaciones que establece.
- Finalmente, en este continuado trabajo del diálogo entre comunidades de creadores, investigadores y académicos, se hizo evidente la necesidad de seguir tejiendo, a través de este tipo de encuentros, líneas relacionales de trabajo entre fenómenos y prácticas artísticas de los distintos países de los participantes, así como relatos sutiles y comunes que correlacionan y permiten interpretar las prácticas de distintas comunidades.
- Resaltamos también el enorme valor de la articulación de diferentes modalidades de producción y comunicación del conocimiento, a través de los talleres, performances y exposiciones orales. En temáticas como las que nos convocan, donde lo inefable, lo múltiple, lo cambiante, lo imprecisable, lo indefinible y lo intangible son elementos centrales, se vuelve indispensable la búsqueda de modos de construcción de conocimiento diversos, que permitan atravesar diferentes instancias experienciales y poéticas que amplifiquen nuestros modos de percibir y comprender el mundo.

Carlos Eduardo Sanabria B.
Mariana Lucía Sáez
Mariana del Mármol

Bogotá D.C., octubre de 2015

EXPOSICIONES ORALES

MIRADA IMAGINADA: LA CEGUERA COMO “CREACIÓN SENSORIAL”

Diego Alexander Chaparro Gil

Ceguera y Visualidad

La ceguera y la visualidad se establecen en una relación antagónica. Esto, debido a que la cultura occidental se levanta sobre la visualidad desde el siglo XV, como lo sustenta Estrella De Diego (2008, p.32-33), configurando toda una representación del universo centrada en el conocimiento que genera el sentido visual, alimentada y fortalecida desde ciertas dinámicas del poder representadas en la ciencia, la medicina, las matemáticas, el arte, la filosofía y la tecnología entre otras. En este contexto, la ceguera se establece desde una relación negativa que se asocia a una imposibilidad, una limitación y a una contrariedad respecto a los valores de realidad que solo el ojo puede brindar.

Ésta idea no es reciente, se sumerge en los siglos de las distintas épocas consolidando un imaginario social bien cimentado. Varios factores, en especial, han contribuido a tal valoración. En primer lugar, la mitología antigua y la Biblia perfilaron una imagen de la ceguera relacionada con el peor de los castigos imaginados por el hombre. En la mitología griega, era considerada como un castigo divino, fue uno de las condenas por cometer incesto, por quebrantar tabúes naturales y sociales o por ofender a los dioses. En algunos relatos bíblicos adquiere mayor relación con el castigo, pero también con la locura y la muerte, porque ambas son condiciones en las que, como en la ceguera, se vive entre tinieblas, recuerda Moshe Barasch (2003, p. 53).

En un contexto más laico, el castigo sobre los ojos resultó ser un acto dotado de un fuerte simbolismo ya que:

“la relación entre castigar un ultraje y a un enemigo mortal y la ceguera está tan profundamente grabada en la mente antigua que la destrucción de los ojos podría convertirse en un acto simbólico de castigo, incluso en circunstancias en las que tiene un significado real” (Barasch, 2003, 39).

Por su parte, la edad media y el siglo XV, consolidaron la imagen del “mendigo ciego” merecedor de actos de caridad y objeto de piedad y compa-

sión, en tanto comportamiento y hábito socialmente aceptado y reconocido por la religión. Es así como se prefigura un imaginario del ciego anclado en representaciones sociales cargados de una aureola bastante negativa. El denominado siglo de las luces planteará el alejamiento de la oscuridad como metáfora de un estado de ignorancia que se debe superar guiado por las luces de la razón que proporcionan los sentidos, especialmente la visión, sentido indispensable para acceder a la ciencia y a su mayor logro: la objetividad. “En los siglos XIX y XX, la función de la vista se amplió más con la invención de las tecnologías visuales como la fotografía, la televisión, el cine y la informática” (Villamil, 2003, p.71).

El ascenso de la cultura visual significó el adormecimiento y la reducción del vasto universo sensorial que acompañó al ser humano durante siglos, afirma Le Breton (2007, p.31-43) desde el campo de la antropología sensorial. Estableció y consolidó una forma particular de sensibilidad que ubicó al órgano del ojo en un escenario sobrevalorado y sobredimensionado de representación de la realidad que redujo el espectro de la sensorialidad cotidiana bajo la jerarquía de un solo sentido: la visión. La visión se ha configurado en el aspecto sensible más importante de la experiencia del mundo actual y desde la cual se elabora nuestra realidad cultural. De los diversos y complejos aspectos que componen la sensorialidad humana, es principalmente la visión el sentido que se enfatiza para crear, configurar y acceder a lo conocido. Más aun, la fragmentación sensorial parece ser la manera como se configura la experiencia sensitiva contemporánea.

Así, la visualidad como rasgo y modelo sensorial característico de la cultura occidental, sustenta una forma particular de filtrar, organizar elaborar e interpretar el mar de estímulos que experimenta el cuerpo a cada instante, al punto de producir toda una tendencia moderna a plasmar en imágenes y a visualizar la existencia, como argumenta Mirzoeff (2003, p. 23). Por lo tanto, “La visualidad” entendida no sólo como la “construcción social de la visión”, sino como la “construcción visual de lo social” (Mitchell, 2003, p. 39). Así, este fenómeno, funge como causa y efecto al mismo tiempo.

Si hablamos de la **visualidad como construcción social de la visión**, Bryson, (1988, p. 87-94) propondrá que la visualidad, debe ser entendida como un campo simbólicamente estructurado que concuerda con la descripción inteligible del mundo asumida socialmente en tanto constructo cultural. Por otro lado, la **visualidad como construcción visual de lo social**, apunta a todo un campo de experiencias cotidianas construidas

visualmente, donde la sociedad se forma a partir y a través de parámetros, marcos y límites visuales.

Es desde este contexto donde la ceguera conlleva un peso muy fuerte de varios siglos reafirmando representaciones negativas, allí se ubica como un factor antagónico a valores sensoriales socialmente aceptados. Sin embargo, la cotidianidad de las personas con limitación visual contradice por completo estas representaciones y pareciera demostrar lo contrario.

Por ello, a continuación, se pretende bosquejar algunas características y problemáticas determinantes de la experiencia sensorial de la ceguera. Se indican sus capacidades, posibilidades y potencialidades, tomando como sustento los relatos de algunas personas con ceguera innata y adquirida quienes han contribuido y participado –con el autor– en dos investigaciones y algunos procesos de creación colectiva. De tal forma, se presentan cuatro categorías así: 1) Imágenes perceptivas de la ceguera. 2) Cuando el cuerpo reacciona 3) Rasgos de la corporeidad. 4) Cuerpo y movimiento: acciones cotidianas. 5) Ceguera y visualidad.

La ceguera como creación sensorial

El argumento central que articula las problemáticas descritas, gira alrededor de la idea de que la sensorialidad experimentada por una persona ciega, es un prisma de posibilidades de asimilación, adaptación y creación que se materializan en su propio cuerpo y en el despliegue de sus acciones cotidianas. Ello porque la ceguera es un proceso de creación, estructuración y reestructuración sensorial y no la adquisición o incorporación de un estado ya preestablecido. Por lo tanto, la ceguera no es la ausencia del sentido visual, como comúnmente se cree, sino que es la creación de una nueva sensorialidad o una forma particular de sensorialidad.

Junto a Edwin –un integrante de mi primer grupo de investigación– quien fue perdiendo la visión lentamente producto de retinosis pigmentaria¹, comprendí lo complejo que puede llegar a ser el proceso sensorial de la ceguera. Él relataba como su cuerpo se transformaba lentamente mientras perdía la visión. Las nociones y conceptos con las que asociaba su realidad caían en un vacío experiencial particular y mutaban lentamente entrando en un universo sensible totalmente nuevo. Sus movimientos,

¹ Según Dieterich (1998, p. 111) La Retinosis pigmentaria es una enfermedad hereditaria que avanza progresivamente afectando a las capas de la retina, de las células foto receptoras y de la córnea. Altera la visión y el campo visual desde la periferia hasta el centro, avanzando hasta la ceguera total.

su territorio cognitivo y hasta sentimientos debían establecer nuevas relaciones con el medio, los otros y con su propio cuerpo. Así, en él nacían nuevas formas de sensorialidad y por lo tanto, nuevos conocimientos. Podría decir que hasta su personalidad, sus gustos e incluso sus emociones, se transformaron entrando en una creación de un cuerpo distinto.

Pero esta creación sensorial no solo se presenta en personas que adquirieron la ceguera, sino también en quienes nacieron sin ver, ya que su estructura sensible es el testimonio de una sensorialidad alejada de los parámetros visualidad occidental.

1. Imágenes perceptivas de la ceguera.

Estos individuos conforman imágenes forman mapas mentales sobre el medio en que están insertos que les permite comprender, descifrar y desenvolverse en los distintos ambientes cotidianos.

1.1.El rostro de la voz:

“Uno con la voz... yo he aprendido cuando la gente dice la verdad, cuando la gente dice mentiras o cuando la gente es así como rara, uno dice este señor es como raro, como que no le da confianza” (“Y” comunicación personal, 12 de marzo de 2013). Es decir, “los timbres de la voz lo guían a uno para reconocer la gente” (“Y” comunicación personal, 12 de marzo de 2013).

“S” indica: “a mí me empiezan a llamar la atención las personas por las voces. Empiezo a cogerles fastidio a las personas por el tono de la voz”

“¡Vea! uno adquiere la percepción de la energía de la persona, de lo que habla, que si es mentira, que si es verdad, uno tiene esa percepción porque uno conoce como si lo que hablan es verdad o es mentira, como que uno cuando habla mentiras como que el mismo timbre de voz lo descubre” (“AR” comunicación personal, 10 de abril de 2013)

Las personas ciegas viven en un mar de voces distintas, Mediante ellas, recrean y construyen una imagen de quien está hablando, el otro se convierte en una voz. Las distintas formas que adopta la voz, hablan de todo un mundo de significados y dibujan presencias particulares.

1.2. Dibujos sensoriales

Al finalizar una entrevista con “AR” y mientras conversábamos me decía: “vea, allá va alguien con una sudadera, lo sé por el rose de su sudadera cuando anda, debe ser un estudiante, por acá pasó alguien con unos tacones, por allá alguien con unas llaves en la mano, ¡mire! Acá huele a aceite, es un taller y hay como tres personas al fondo. Más adelante dice: “hasta se cómo suena el motor de cada carro, así los reconozco, hasta se dónde estoy porque el suelo tiene marcas que uno siente. (“AR” conversación personal, 20 de febrero de 2013). En ese momento comprendí que él se estaba haciendo una imagen del movimiento de los cuerpos en el espacio donde estábamos, muy distinta a la que yo tenía ante mis ojos. Podía comprobar lo que él me decía porque lo confirmaba con mis ojos, y aunque estábamos en el mismo lugar, el sentía y recreaba un espacio distinto al mío.

“Y” dirá que los sonidos y los movimientos que cada persona produce describen un carácter y una personalidad particular. Ella plantea que sabe quién llega a su casa o quién está cerca de ella, por la forma particular de moverse:

“Acá en la casa llega una persona y golpea, y mi mamá dice: ¿quién será?, yo digo: es tal persona. Y sí, efectivamente es esa persona. O alguien mete la llave y uno dice: ahí llegó tal. O sea, uno aprende a conocer como las particularidades que tiene la gente hasta en cómo camina. Entonces uno aprende como a per... lo que yo te digo, el sentido de la percepción es una cosa que uno como persona ciega desarrolla demasiado. O sea, yo pienso que es un sentido que las personas videntes no lo usan para nada y uno como persona ciega lo usa muchísimo”. (“Y” comunicación personal, 12 de marzo de 2013)

Hellen Keller² va aún más lejos y propone de forma precisa, cómo percibe los cuerpos que están a su alrededor. Logra describir a esos sujetos que con sus pisadas hablan de lo que son y de lo que arrastran consigo como su personalidad.

Descubro que las pisadas varían de manera táctil según la edad, el sexo y el comportamiento del caminante. Es imposible con-

²Hellen Keller nació el 27 de junio de 1880, en Alabama, Estados Unidos. A los diecinueve meses de edad, producto de una grave enfermedad que afectó su cerebro, sufrió la pérdida del sentido visual y auditivo. Junto con su maestra Ann Sullivan, logró establecer un sistema de comunicación que se configuró en todo un lenguaje sensorial que le permitió crear un pensamiento propio.

fundir los pasitos de un niño con las pisadas de una persona adulta. El paso de un hombre joven, fuerte y libre, es diferente a la forma de pisar, pesada, sosegada, de una persona de mediana edad, o del andar de un anciano que arrastra los pies o golpea el suelo con su paso lento y vacilante. Sobre el pavimento, una muchacha camina con un ritmo rápido y elástico, muy diferente del paso más grave característico de la mujer madura. (Keller, 2012, p. 38).

A menudo las pisadas revelan en cierto modo el carácter y el estado de ánimo del caminante. Puedo sentir en ellas firmeza e indecisión, prisa o pausa, actividad o pereza, fatiga, indiferencia, timidez rabia o tristeza. Soy muy consciente de estos estados de ánimo y rasgos de carácter cuando se trata de personas allegadas a mí (Keller, 2012, p. 39).

2. Cuando el cuerpo reacciona: percepción del peligro

La percepción del peligro, es uno de los aspectos que engloban a la complejidad de la creación sensorial de la ceguera. Ella pone de manifiesto que la sensorialidad no se circunscribe a los cinco sentidos, sino que es la capacidad sensorial en su forma holística.

“Por ejemplo, yo voy caminando por una calle y voy normal, tranquila, pues, como escuchando todo, como pendiente. Y como de un momento a otro siento como que no es un sitio seguro, y lo siento como en los brazos, como en los hombros, como así en estas partes –señalando su estómago– como que me da un escalofrío, o como que mi cuerpo se retrae así. Es como una reacción. Y pasa, digamos que a veces el susto pasa. Como el cuerpo que dice: ¡por acá hay algo malo!. Entonces, como que uno debe estar más atento, entonces yo camino más despacio, escucho, le pongo más cuidado a la gente que hay a mí alrededor. Todo ese tipo de cosas. Como si el cuerpo le avisara a uno. Eso es algo que yo he aprendido a descubrir de mí mismo cuerpo” (“Y” comunicación personal, 12 de marzo de 2013)

“En la calle me ha pasado muchas veces que va uno por una cuadra y empieza a sentir como cosas, como la energía, como que se le paran los pelos de los brazos, como que se eriza uno. Como que hay algo que le avisa que no siga. Ha sucedido en varios sitios, en varias ocasiones, calles, carreras, barrios que se mete uno y no sabe cómo

son. La percepción como que empieza uno a cambiar de... los nervios como que empiezan a variar. Cuando uno pierde el sentido de la vista, como decía “S” es muy interesante cuando no podemos tener esa comunicación visual y esa gesticulación visual, pues nosotros percibimos de otra manera. Igual cuando te miran tú sientes la mirada” (“AR”, comunicación personal, 15 de marzo de 2014).

3. Rasgos de la corporeidad:

En esta categoría muestro tres características:

3.1. El mundo de abajo: la memoria de los pies.

“yo me puedo poner zapatos altos y yo voy caminando y yo siento el piso, o sea, por encima de los zapatos. En los pies hay como el tacto desarrollado, así yo tenga los zapatos. Uno llega a un sitio y uno dice acá ¡Ay! baldosa, ¡Ay! este piso es corrugado y eso es algo que una persona vidente no lo hace conciente. Uno le dice a una persona ¡Ay! y ¿cómo era el piso de tal casa? ¡Ay! ¿Cómo era, como era...? responde. Sí, lo vio, pero uno lo sintió, o sea con los pies, porque uno necesita saber que está pisando bien y que no se va a caer. Entonces, en los pies uno también desarrolla mucha sensibilidad, o sea uno es más conciente de su cuerpo” (“Y” comunicación personal, 12 de marzo de 2013)

El medio de la ceguera nace desde abajo, desde el suelo. Desde la planta de los pies, crecen los mensajes que comunican y anclan al cuerpo con el medio. Sus pies despiertan una conexión, son una puerta que permiten al mundo entrar en el cuerpo de estas personas. Quienes transitan hacia la ceguera o quienes nacen ciegos, sustentan esta tesis.

3.2. Cuerpo extendido: el bastón como extremidad.

Debido al uso cotidiano del bastón, su propia estructura física se transforma, toda vez que el cuerpo se debe extender más allá de sus propios miembros. La transformación física ocurre a los ciegos, en tanto incorporan un elemento externo a su propia anatomía. Por tal motivo, el bastón se convierte en una extensión de su cuerpo. Es así, debido a que este elemento pasa a ser un miembro más que se “encarna”. “El bastón se vuelve parte de uno” dice (“Y”, comunicación personal, 07 de febrero de 2014) de igual forma para “AR” cuando plantea que este artefacto: “son los ojos de uno” (“AR”, comunicación personal, 15 de marzo de 2014).

3.3. Cuando los perros aúllan: relaciones emocionales y sensorialidad

De entre las miles de sensaciones que conforman su campo perceptivo, los sonidos naturales han despertado o creado emociones y sentimientos especiales en ellos. Especialmente, los sonidos producidos por fenómenos naturales y por animales, le generan nuevos territorios emocionales que antes de la ceguera no habitaban su cuerpo. Así, el aullido de un perro, el maullido de un gato o los cantos de las diversas especies de pájaros que habitan la ciudad y que despiertan la mañana, colorean de forma especial sus emociones. La fuerza de los truenos y la tormenta, el movimiento sonoro de la llovizna, o la calidez del viento moviendo las hojas de los árboles, entre miles de momentos sonoros más, atrapan rápidamente su atención y la despiertan su campo emotivo.

“L” plantea “a mí el trueno me despierta mucho miedo, bastante miedo”. Este sonido inunda su cuerpo “sobre todo, la lluvia me produce miedo, porque, yo no sé. A mí cuando llueve y eso, siento como nostalgia, me siento como triste, no sé, la lluvia me produce como muchas emociones” (“L”, comunicación personal, 21 de febrero de 2014).

De igual forma “AR” comprende que los animales nos informan, si somos capaces de escucharlos. Por ello dice: “los sonidos de las aves te informa muchas cosas. Te informan que va a llover, que están alegres los pájaros. Cuando los pájaros están alegres y se ponen a cantar y las mirlas se ponen a cantar... cuando una mirla negra canta es porque va a llover y eso es fijo, llueve. (“AR”, comunicación personal, 15 de marzo de 2014).

4. Cuerpo y movimiento: acciones cotidianas está referida a las particularidades del movimiento en esta población, de acuerdo a dos factores principalmente: la suavidad y la levedad.

4.1. Caminar

Una de las acciones que revista mayor complejidad sensorial para la persona ciega es caminar. Es posible plantear que en esta acción puede leerse el entramado de la complejidad sensorial de esta población en su cotidianidad, toda vez que allí se pone en juego toda su potencialidad sensitiva.

³ Para Careri (2009, p.21) el Paisaje debe ser entendido como el acto de transformación simbólica y no solo física, del espacio antrópico.

Según Francesco Careri (2009, 20-21), Caminar es un acto simbólico de construcción del espacio, a través de esta acción, el hombre empezó hace miles de años a construir el paisaje³ que lo rodeaba y a interpretar la infinitud de espacios que hallaba en un universo desconocido y nuevo. De igual forma, en el andar del ciego se erige un espacio rebotado de estímulos especiales que el ciego teje en su universo de significaciones.

Los caminos quedan grabados en sus cuerpos, como mapas que despiertan ante el diálogo sensible en la acción de transitar, el camino se va escribiendo en la memoria de sus sentidos. De esta forma, los recorridos se reviven en señales que guían los pasos. Ciertos olores característicos del espacio anuncian hacia dónde dirigirse, las voces de los lugares comunes guían el sentido de la dirección tomada, mientras los pies atienden a la realidad del suelo donde los pasos restantes para la entrada de un lugar deseado, son señalados por una “marca” que se muestra ante el bastón o que se percibe como golpes del viento o formas de térmicas. De allí que, caminar es recrear y revivir un espacio que es dotado de significados que son atribuidos justamente por el efecto creativo de la acción de transitar espacios.

El sentido estético de esta acción se determina en su relación con el lenguaje. El transeúnte ciego escribe con sus pasos una forma sensible, muy especial, de apropiación del espacio que lo pone en la misma dirección que los actos de habla, como afirma Michel de Certeau (2000 p. 110) cuando propone al acto de caminar como un espacio de enunciación. Andar, por lo tanto, es un acto expresivo que se constituye en una forma estética visible en las calles cuando los individuos ciegos se mueven de un lugar a otro.

4.2. Ahora tengo más cuidado con las cosas. Suavidad y levedad.

Quienes nacen ciegos o quienes adquieren la ceguera, coinciden en afirmar el cuidado que tienen al realizar sus acciones cotidianas. Esto se debe a diversos factores que están relacionados con la atención y la conciencia sobre lo que se está percibiendo y la manera como el cuerpo se comporta de acuerdo a ello. Un movimiento brusco en la mesa, por ejemplo, puede voltear un vaso, una desatención en la calle puede generar una caída repentina, si no se atiende concientemente a lo que se percibe.

“uno empieza como a apreciar más las cosas, ¿no? A tener más cuidado, más suavidad en el manejo de las cosas. Empieza uno a percibir los cambios de texturas que uno nunca los tiene en cuenta. Si yo

toco acá y toco acá, y digamos las personas que ven es normal, pero ya cuando uno tiene que localizar las cosas, entonces uno percibe que acá es diferente que acá o que acá. Eso hace también que uno empiece a percibir las texturas suaves, gruesas y como a apreciar más las cosas” (“S” comunicación personal, 20 de abril de 2013).

Por otro lado, este detenimiento y cuidado en apreciar los objetos, las personas y los animales, se configura en una “levedad” del movimiento y del comportamiento en general, dado por la lentitud con la que realizan sus movimientos.

“uno empieza a tener momentos de levedad, uno empieza a manejar su cuerpo más despacio, más leve y en esa levedad lo que uno hace es tener cuidado. Tener cuidado con, digamos con un vaso de agua, tener cuidado con el almuerzo. Pero eso lo hace uno es con la concentración y la levedad. Mucha atención en lo que está haciendo y muy despacio y eso lo va uno adquiriendo” (“AR”, comunicación personal, 20 de febrero de 2013).

5. Ceguera y visualidad: propongo aquí, la influencia de la visualidad en la ceguera. Las personas con limitación visual atienden y condicionan sus comportamientos de acuerdo a parámetros visuales. Es una relación muy compleja donde se presenta el problema de la mirada.

5.1. Los colores favoritos del ciego:

¿Por qué, o para qué una mujer ciega se maquilla todos los días antes de salir de su casa? ¿para qué llega a un almacén a comprar una prenda de determinado color y por qué utiliza ciertas combinaciones en su vestuario y no otras? ¿Por qué su interés por los colores? ¿Por qué su interés en la forma como son observados por otros, si para algunos, la experiencia visual es algo que no hace parte de su experiencia sensible? ¿Por qué y para que su interés en “constituirse como imagen para otros”?

De esta forma, la acción de vestirse o maquillarse, entre otras, significa constituirse en imagen visible y cobra sentido en tanto que se realiza siempre imaginando a un observador externo. Así, la ceguera transita en una dirección sensorial muy compleja, en tanto que ellos no ven al mundo, pero comprenden que el mundo los observa. Cuando Jaime Cerón (2007) habla de la mirada, se refiere a este fenómeno que planteo. “La mirada está afuera, en el espacio de un “otro con mayúscula”, e inscribe al sujeto dentro de un cuadro, tanto visual como cultural y simbólico” (p.

74). Desde esta postura, los sujetos no detentan la mirada, sino que ella está por fuera de ellos, así como lo sienten y lo demuestran las personas ciegas, al asumirse como observados y condicionados por la visión de un “otro”. Claramente lo explica el autor, cuando asevera: “si la filosofía clásica afirmó que “el sujeto es el que mira”, el psicoanálisis Lacaniano señalará que “el sujeto es el que es mirado” (ibíd.).

Este esbozo general indica un acercamiento, solo a algunas características de esta compleja condición sensorial. Por lo tanto, la ceguera como campo de investigación y experimentación estética abre espacios de diálogo y conocimiento, en tanto que son sus cuerpos y sus acciones cotidianas, el testimonio y la evidencia de una forma de creación sensible que ocurre en el propio cuerpo. Son sus corporeidades la fuente de problemáticas, posibilidades y potencialidades de todo un universo sensible.

BIBLIOGRAFÍA

BARASCH, M. (2003). *La ceguera: historia de una imagen mental*. Madrid: catedra.

LE BRETON, D. (2007). *El Sabor del mundo. Una antropología de los Sentidos*. Francia: Nueva Visión.

BRYSON, N. (1988) *La mirada en el campo expandido*. Publicado en visión y visualidad. Cambridge: Hall Foster (ed.).

CARERI, F. (2009). *El andar como practica estética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL

CERÓN, J. (2007). Género, sexualidad y prácticas artísticas: deseo y representación en la mirada. *Revista de arte y estética contemporánea*. 11(1), 73-84. Recuperado de <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/20512/2/articulo8.pdf>

———. (2012). El arte como investigación. *Revista Praxis & Saber*. 3(6), 231-238. Recuperado de [file:///C:/Users/AMD/Downloads/Dialnet-ElArteComoInvestigacion-4244741%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/AMD/Downloads/Dialnet-ElArteComoInvestigacion-4244741%20(1).pdf)

CERTEAU, M (2000). *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*. México, D.F: Universidad Iberoamericana.

CHAPARRO, D, FLÓREZ, D., & SUSANA, D. (2007). *Propuesta pedagógica basada en el performance como un medio para potenciar la conciencia corporal enfocada en la práxia global en estudiantes del instituto para niños ciegos Juan Antonio Pardo Ospina*. (Tesis de pregrado). Universidad Pedagógica Nacional. Bogotá.

CHAPARRO, D. (2014). *Relatos de Vida: Presencia y Ausencia. Un acercamiento a la ceguera entendida como una "Creación sensorial"* (tesis de posgrado). Universidad Distrital Francisco José de caldas. (ASAB).

CLASSEN, C (1993). *Worlds of sense: exploring the senses in history and across cultures*. Nueva York: Routledge.

DE DIEGO, E. (2008). *Contra el mapa. Disturbios en la geografía colonial de occidente*. Madrid: Siruela.

DIETERICH, H. (1998). *Curar en Cuba. Descubrimientos y prevención del Sida, cáncer y Parkinson y otras*. Cuba: Txalaparta

KELLER, H. (2012). *El mundo en el que vivo*. Girona, España: Atalanta.

MIRZOEFF, N. (2003). *Introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.

MITCHELL, W. (2002). *Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual*, Mass: Clarck Art Institute. Recuperado de <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/mitchell.pdf> .

Santa Biblia. (1960). Reina Valera. Sociedades bíblicas unidas.

VILLAMIL, M. (2003). *Fenomenología del cuerpo y su mirar*. Bogotá: Universidad Santo Tomas.

LA METODOLOGÍA SOMÁTICA: BÚSQUEDAS DE UNA CORPORALIDAD ESTÉTICO-SENSIBLE

Patricia Caetano

Este texto tem por objetivo introduzir a metodologia de aprendizagem somática, como uma aprendizagem que se dá pela via da habitação do corpo em sua dimensão material instável e heterogênea, uma matéria-corpo produtora de alteridades espaço-temporais. Procurar-se-á deste modo, evidenciar a natureza sensível e cambiante da matéria-corpo como um aspecto impulsionador do aprendizado de si e do mundo em um processo necessariamente contínuo e pulsante de re-configuração próprio ao vivo. Ao evidenciar tal aspecto, procuro valorizar o corpo em sua dimensão estético-sensível, em contraposição aos discursos e fazeres dominantes do corpo na cultura ocidental contemporânea.

O modelo tradicional de corpo, tal qual é conhecido no Ocidente, longe de ser um dado natural, fruto de uma experiência universal, se encontra atrelado a um modelo de existência carregado de uma visão ordenadora do mundo que segundo Michel Bernard, é típica do “projeto tecnocientífico de um capitalismo triunfante” (BERNARD, 2001, p. 20). Este modelo atravessa, agencia e constrói a experiência cotidiana, investindo e produzindo corpos segundo uma normatização imaginária e discursiva. Ao reconhecer a complexidade lingüística, ontológica e performativa que envolve a terminologia “corpo” dentro do contexto cultural ocidental, Bernard, aproximando-se da corporeidade, irá afirmar que: “a negação teórica do conceito tradicional de ‘corpo’ é, sobretudo, uma reação e uma proteção imunológica contra a visão filosófica que este conceito veicula; enfim, um verdadeiro ‘anticorpo’ no duplo sentido da palavra” (BERNARD, 2001, p.24). Bernard (2001) nos apresenta então, a categoria “corporeidade” em contraposição subversiva à categoria “corpo” para pensar uma experiência corporal diferenciada, heterogênea e mutante, composta por forças “pulsionais” e “intensidades díspares e cruzadas”. Segundo ele, a categoria corpo, enraizada no ocidente, designaria uma experiência corporal caracterizada pela homogeneidade e estabilidade, através da qual é possível estabelecer uma relação corpórea objetificada, controlada e massificada.

Iniciada em fins do século XIX e intensificada ao longo do século XX, a crise do sujeito moderno no Ocidente se fez visível a partir de inúmeros movimentos imbuídos pela utopia de religar arte e vida em diversos campos - políticos, sociais, culturais e artísticos. O corpo começou a ganhar um novo estatuto. Movimentos como o da performance art se destacam por uma busca renovada pela potência do corpo, da arte e da vida enquanto “potência de criação permanente do sentido de si e do mundo” (ROLNIK, 2000), evidenciando a construção de uma nova concepção ontológica do corpo e do homem, não mais calcada na concepção cartesiana dualista de mente-corpo.

Nesta mesma época é possível perceber nos países do norte europeu e nos Estados Unidos o advento do Movimento Corporalista, que mais tarde veio a ser designado por Educação Somática. A partir deste movimento uma nova compreensão sobre a integridade corpo-mente influenciou diversas áreas no campo das artes, entre outros. No campo das artes destaca-se a grande influência da Educação Somática nos fazeres da Dança (processos educativos e criativos).

A Educação Somática, campo cunhado em 1976 por Thomas Hanna, deriva do termo soma enquanto corpo vivo e experimentado, em contraposição à noção de corpo mecânico e objetivado. Ao propor uma nova abordagem ao complexo corpo-mente, envolvendo domínios como o sensorial, o cognitivo, o motor e o afetivo, este campo compõe-se por diversas técnicas, práticas e métodos corporais que possuem uma ideologia do corpo em comum. Aqui, a matéria corpórea passou a ser matéria prima para a construção de um conhecimento de si e do mundo.

Ao propiciar uma interação ao corpo “onde as estruturas orgânicas nunca estão separadas de suas histórias pulsional, imaginária e simbólica” (FORTIN, 1999, p.40), a educação somática interessa-se pela construção dos gestos fundamentais enquanto base para aquisição das aprendizagens motoras mais complexas. O educador somático sempre abordará os gestos a partir de sua base tanto motora quanto simbólica, propondo o refinamento da propriocepção e a sensibilização corpórea a partir da experiência singular de cada um. Portanto, o educador somático incentivará um processo através do qual o indivíduo deve estar atento “para explorar os caminhos pelos quais o movimento circula, o que desperta no imaginário de cada um e as emoções que lhes são ligadas” (FORTIN, 1999, p.49).

Estas práticas somáticas permitem experimentar e habitar um corpo. Um estado de atenção e escuta perceptiva ao que ocorre no corpo em sua relação com os outros corpos e com o espaço que o envolve, é desenvolvido. A partir de então, é possível entrar em contato com os sentimentos e percepções de um corpo vivido e experimentado pelo indivíduo. No entanto, ao experimentar-se como corpo vivido e percebido de um si mesmo, é possível experimentar também, para além do si mesmo, um acontecimento inaudito. Como evidencia Deleuze, “ao mesmo tempo eu me torno na sensação e alguma coisa acontece pela sensação, um pelo outro, um no outro” (MALDINEY apud DELEUZE, 2007, p.42). De fato, muitas práticas somáticas que promovem um trabalho corporal sobre a sensação e o sensorial possibilitam ao corpo experimentar-se em acontecimento inaudito. Nestes momentos em que “algo acontece”, o corpo experimenta-se em alteridade espaço-temporal e energética por meio de um choque sensível. Um verdadeiro encontro direto com as qualidades da matéria-corpo em sua dimensão intensiva.

A partir de então, apresentarei a abordagem somática Body Mind Centering™ por meio de um recorte do campo prático de minha pesquisa de doutorado realizada no PPGAC-UFBA⁴. Neste campo prático desenvolvi um Laboratório Pessoal colocando-me como sujeito e objeto, pesquisadora e participante da pesquisa. Por meio dos diários de bordo realizados durante as oficinas e a formação profissional de BMC⁵, procurarei compartilhar este processo de aprendizagem de si e do mundo como também de construção do conhecimento pela via do corpo sensível a partir da seguinte afirmação: “Como experiencio”. Ao valorizar a experimentação do corpo no processo de construção do conhecimento da pesquisa, procuro reconhecer a dimensão intensiva do corpo, seus momentos moleculares e desestabilizantes, suas mutações e nomadismos, como processos importantes do conhecer e do re-configurar-se. Assim, a partir da prática somática do BMC, intencionei perceber que através da operação de desestabilização da dimensão demasiadamente organizada do corpo-organismo, é possível acessar uma corporeidade mutante feita de fluxos e intensidades. Neste processo, o experimentador pode habitar um espaço limiar do corpo, um campo de forças da matéria-corpo que é também um espaço de abertura à emergência da alteridade corpórea.

A prática do BMC baseia-se na exploração da anatomo-fisiologia experimental. Aqui é possível afirmar que sua criadora, Bonnie Bainbridge Cohen⁶, inventa uma nova anatomo-fisiologia por meio da pesquisa cognitiva e experimental dos sistemas corporais tais como: o sistema esquelético, ligamentar, muscular, fascial, fluido, endócrino, nervoso e dos órgãos. Esta pesquisa ocorre por meio de técnicas de toque, visualização, somatização, incorporação (embodiment), movimento, sonorização e

diálogo verbal. Nesta aprendizagem além da anatomo-fisiologia experimental, vivencia-se também, o estudo teórico-prático da cinesiologia, e da anatomo-fisiologia (tradicionais e não tradicionais⁷) por meio da vivência corporal.

Cohen utiliza a palavra somatização para designar uma experiência cinestésica direta em que o corpo é vivido a partir de suas próprias matérias constituintes. Nesta experiência, o corpo e a mente cognitiva não estão separados já que, “através da somatização as células do corpo informam o cérebro tanto quanto o cérebro informa as células” (Cohen, 2008, p.37). Por meio do BMC é possível então, transitar desde a experiência celular até os sistemas corporais, direcionando a atenção para as diferentes partes do corpo e experimentando diferentes qualidades de movimento. A base desta exploração experimental se dá por meio da consciência celular. Segundo Cohen, “cada célula é única. Uma grande variedade de células se comunicam entre si. As células de estrutura parecida formam entidades que funcionam como tecidos. Esses tecidos reagrupam-se em entidades mais vastas que funcionam como sistemas” (Cohen, 2010, p.78). As células compõem a dimensão micro do corpo, os sistemas corporais compõem a dimensão macro.

A partir de então apresentarei três momentos do diário de bordo, nos quais o corpo se experimenta em sua dimensão material heterogênea e instável, produtora de alteridades espaço-temporais por meio de sua natureza estético-sensível.

Diário de Bordo: Relato de experiência da Oficina de BMC e Dança com a profa. Janet Amato, no Studio Canal Danse, Paris.

Dia 18 de maio de 2010 – Mover pelos órgãos dos sentidos. Janet propõe uma experiência bem desterritorializante para mim. A proposta era

⁴ Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, Brasil. Tese defendida em março de 2012.

⁵ Formação em *Educador Somático pelo Movimento* (SME), credenciada pela School for Body Mind Centering.

⁶ Bonnie Bainbridge Cohen é norte americana. Iniciou sua carreira como bailarina, professora de dança e terapeuta ocupacional, atuando em hospitais e centros de reabilitação como a *Ohio State University*. Em 1973 fundou a *School for Body Mind Centering* em Massachusetts, EUA.

⁷ Cohen toma por anatomia e fisiologia tradicional, uma certa concepção anatomo-fisiológica instituída socialmente e baseada no saber científico biomédico ocidental. A anatomia e fisiologia não tradicional, tal como Cohen apreende, consistem nas pesquisas que fogem à concepção dominante, como os conhecimentos não ocidentais da Medicina Chinesa e do Yoga.

iniciarmos no chão, deitados com costas para o chão. A partir desta posição deveríamos mover o corpo no nível baixo do espaço. Novamente, sensibilizar a pele do corpo todo no contato com o chão em movimento. Ao longo desta sensibilização em movimento deveríamos perceber: a) o que deixo entrar; b) o que não deixo entrar; c) o que deixo sair; d) o que guardo comigo e não deixo sair. Deveríamos seguir movendo pelo espaço por essas percepções e sensações despertadas. Nesta proposição, eis que ocorreu uma experiência muito interessante:

Eu percebia aos poucos que deixava sair um sopro que me aliviava, eu soltava o ar. Não gostava de deixar entrar o olhar das pessoas e a visão focal e concreta das coisas à minha volta. Não deixava entrar o sólido, as formas bem definidas, a percepção daquilo que já sei, o já determinado das coisas. Por isso mantinha uma visão periférica do ambiente ao meu redor e não fixava o olhar. Guardava comigo e não deixava sair a sensação de prazer que o contato e o movimento me proporcionavam. Guardava o prazer sensorial. E aos poucos fui deixando entrar uma luz, aos poucos ela me interessava e por ela me movia. O movimento era pulsante e espiralado. Sentia as duas fases do sopro, inspiração e expiração, que me impulsionavam neste movimento espiralado e pulsante presente no corpo todo, da cabeça aos pés. Fui me deslocando pelo chão, desenhando uma diagonal no espaço. A diagonal que me impulsionava para a luz. A luz vinha de uma grande janela a partir da qual eu via o céu azul. Aquilo me interessava cada vez mais e me fazia mover. Imagens começavam a embalar o meu movimento-deslocamento-espiralado. Aos poucos, juntamente com as sensações e o movimento as imagens ganhavam nitidez. Era como se eu fosse uma planta fazendo fotossíntese. Soltava o ar e me curvava para logo em seguida expandir o movimento através da entrada do ar numa curva espiral que me lançava mais adiante, avançando na direção da luz. No movimento expressavam-se boca, olhar e gestos de mãos como querendo agarrar. Meus braços/tronco eram como extensões de caules. Sentia-me uma planta suculenta e espiralada que crescia e se movia através da luz, para alcançá-la. O movimento era fluido e pulsante. Uma experiência de sonho. Incrível!

Ao propor uma dinâmica de auto-observação das sensações e percepções do corpo em movimento no espaço, Janet estimulou nos alunos uma atenção introspectivo-receptiva. A partir desta atenção foi possível então reconhecer os fluxos internos do corpo como a respiração, mais especificamente o movimento da saída do ar nomeado por mim como sopro. Foi possível também perceber a dinâmica relacional do corpo com o espaço

circundante através do olhar, do toque/contato e do movimento. Este último descrito como deslocamento espiralado e pulsante; boca, olhar e gestos de mãos querendo agarrar; curva espiral; diagonal no espaço. Além das relações de conexão com o espaço, evidenciou-se uma percepção aguçada das sensações produzidas no corpo, sensações de prazer. O exercício de exploração de uma qualidade de olhar não objetiva, ou ainda, um olhar periférico, possibilitou a não apreensão imediata das representações habituais de elementos presentes no espaço (pessoas, objetos, sala de aula). Ao colocar-me numa disponibilidade de abertura por meio do exercício de um pré-olhar, os clichês da sala de aula, como também os clichês de meu próprio olhar e das percepções e representações habituais de meu corpo foram dissolvidos. A sala de aula deixou de ser representada e experimentada enquanto sala de aula de dança, agora ela poderia se constituir como um jardim com plantas. O meu olhar não era mais o olhar de um Eu indivíduo com suas representações cristalizadas, era um olhar geográfico de planta que captava somente intensidades e gradientes de variação da luz do sol. O meu corpo não se movia pelas representações de um corpo humano deslocando-se na vertical a partir dos pés em marcha. A percepção das pernas humanas verticais havia se dissolvido e dava lugar à experimentação do corpo todo enquanto caule em deslocamento espiralado e fluido pelo chão.

A partir de então pude perceber o meu próprio corpo conectar-se com a luminosidade que vinha de fora e adentrava a sala formando um corredor luminoso diagonal. As fronteiras porosas conectavam corpo e luz do céu. A sensação de ser atraída por essa luz associada à abertura de um corpo que se experimenta a partir de uma relação não objetiva com o espaço gerou um corpo-alteridade. Corpo e espaço em alteridade evidenciam-se aqui através de um devir-planta em fotossíntese. A partir de um imaginário encarnado, o acoplamento corpo-sensação-imagem gera imagens-sensações vivas: braços e troncos como caules de uma planta suculenta e espiralada que se move através da luz para alcançá-la em movimento fluido e pulsante.

Diário de Bordo: Relato de experiência a partir das aulas sobre o Sistema Nervoso na formação Profissional em BMC com os profs. Thomas Greil e Lulla Chourlin, na Cartoucherie, Paris.

O dia 05 de outubro de 2010 foi um dia especial em termos de experiências. Era o terceiro dia de trabalho sobre o módulo do sistema nervoso. Neste dia, ao acordar em casa e me preparar para mais uma aula do módulo, senti o estado do meu corpo modificado.

Quando cheguei neste dia na sala de aula da Cartoucherie, sentados em círculo, Lulla pediu para dizermos uma palavra sobre o nosso estado. Eu disse vague, em português, onda. Fui dormir bem cansada ontem à noite e acordei com a sensação de pequenas ondas habitando o meu corpo. Comecei sentindo na região do plexo solar. Depois, me deslocando no espaço sentia que o corpo todo estava habitado por uma qualidade fluida, mole, líquida, macia. Sim, realmente ondas me habitavam. Sentia na bacia, nas pernas uma sensação de firmeza fluida que se transmitia pelo corpo todo. Um acolhimento na região do plexo solar me acompanhava. Eu era habitada por ondas, curvas na coluna vertebral. Resolvi ir andando do metrô até a Cartoucherie. Sentia as ondas no balanço do caminhar. Pisava na terra molhada e sentia nos pés o contato daquela qualidade mole e macia da terra que se transmitia ao meu corpo. Blandine me falou que observou a blusa verde com a qual cheguei hoje. Nela havia uma gola fluida. Ela me disse que observou no metrô as pessoas e avistou uma mulher negra, provavelmente africana, com roupas e turbantes fluidos. Ela me disse que pensou sobre o fato de que os africanos parecem possuir uma predominância de qualidade fluida nos corpos. Voltei a pensar sobre a relação dos pés com a terra molhada e o reverberar dessa informação ao corpo todo. Pensei sobre o meio ambiente que nos envolve formando corpo em nós. O contato de corpos à corpos que produz um corpo específico, com textura específica. Um corpo fluido em contato e troca com a terra molhada! Que delícia! Ao escrever agora sinto o meu corpo fluido de novo. Ao acessar as memórias da terra molhada em meu corpo de venho corpo-carne-molhada mais uma vez.

Por meio deste relato poderia afirmar que houve um acesso profundo ao corpo-fluido-celular. De fato, em BMC, todos os sistemas são experimentados a partir da base líquida do corpo. Trabalhava há dois dias o sistema nervoso conectando sempre com: os fluidos presentes nas células nervosas; a existência de uma comunicação entre o nível celular e o sistema nervoso; a idéia de que somente 2% da informação transmitida nas sinapses é elétrica, ou seja, a maior parte da informação é transmitida nas sinapses por meio dos líquidos. Todo um trabalho de estimulação ao nível dos fluidos vinha sendo realizado. Ao acessar essa qualidade do corpo-fluido-celular acessei também as fronteiras porosas do corpo em ação comunicante com as qualidades fluidas da terra molhada em que pisava. De fato, para chegarmos até a Cartoucherie pegávamos o metrô até certo ponto do caminho, depois havia a possibilidade de pegarmos um ônibus até a Cartoucherie ou caminhar a pé durante cerca de 20 minutos. O caminho era agradável, pois passávamos por dentro de um bos-

que e por vezes eu preferia caminhar a pegar o tal ônibus. Vale ressaltar aqui que era outono neste momento e o frio já se fazia presente. Portanto, eu utilizava uma bota com solado de borracha bem grosso no intuito de proteger meus pés da umidade que vinha do chão. De fato, eu não sentia a temperatura gelada da umidade, mas, através de minhas membranas semi-permeáveis eu sentia a textura mole e molhada da terra. Ao acessar essa qualidade fluida e mole em minha matéria-corpo, esta adentrava uma zona comunicante de contágio por semelhança qualitativa com a matéria-terra molhada. Tal contato intensivo comunicante despertou em mim uma reflexão sobre os modos relacionais e composicionais do corpo com o meio ambiente que o envolve. Num exercício de refazimento de si, reflexões fluidas de uma carne-pensamento eclodiram. Em meio aos diferentes modos de constituição do corpo em diferentes culturas, provavelmente a predominância da qualidade fluida no corpo de uma africana no metrô saltou aos olhos de um corpo francês.

A experiência seguinte ocorreu também no dia 05 de outubro de 2010. Tratava-se de uma proposição de tocar as células nervosas. Em duplas, uma pessoa deveria se deitar de lado enquanto a outra sentada deveria tocar com as mãos as células nervosas da região. Este toque deveria ser realizado com uma qualidade gordurosa: uma certa pressão com intenção de nutrição. Tocar as células nervosas consiste em tocar a gordura e nutrir. Esse toque deveria ter uma qualidade mole e suave.

Foi uma experiência incrível! Eu me coloquei deitada de lado, e a minha parceira tocou a lateral do corpo que estava disponível. No início senti falta de um toque mais forte, senti muito leve, e percebia muitos pensamentos recorrentes me tomando. Tenho sentido ultimamente dor de cabeça (como uma pequena enxaqueca) e tensão na região cervical. Talvez um excesso de pensamentos esteja me invadindo. Aos poucos fui experimentando uma sensação que intercalava: momentos em que o pensamento e a consciência de si vinham com muita presença e ocupavam o meu estado, e momentos em que a consciência de si e o pensamento relaxavam e eu ia entrando num outro estado ainda sem nome. Enfim, era como se eu habitasse uma linha intermediária entre dormir e estar consciente em estado de vigília. Impulsos elétricos se soltavam de meu corpo. Quando acabou a dinâmica do toque, eu permaneci um tempo meio inconsciente, como dormindo, sem conseguir me mover. Após um momento, consegui me sentar e senti um grande relaxamento global. De fato senti-me toda mole, inteiramente mole, volumosa, como se estivesse envolvida por um fluido. Placenta? Era uma sensação de grande nutrição! Com o meu corpo na posição

sentada, o meu tronco permanecia em curva côncava. Eu pesava para baixo e me curvava. Eu era toda uma matéria gordurosa, redonda. Lulla olhou para mim e disse: você está verdadeiramente nutrida!! E fez um gesto de volume com os braços, o tronco e a face (boca e olhos volumosos). Aos poucos, ainda sentada no círculo, sentia ondas, muitas ondas passeando pelo meu corpo, elas habitavam em meu corpo mais uma vez. NOUVELLES VAGUES. Eu estava mergulhada. Sentia o espaço ao redor diferente. O meio era um imenso oceano placêntico no qual eu estava imersa. Uma sensação de feto, embrião.

Aqui é possível reconhecer o estado do corpo e o ambiente coexistindo modificados pela qualidade gordurosa das células nervosas tocadas. Na medida em que o estado de presença vigil foi abaixando sua predominância, abriu-se um espaço para que outro estado de presença corpórea pudesse advir. O contato com as células nervosas a partir de um toque gorduroso fazia eclodir sensações de peso, moleza, volume. A partir do trabalho da modulação das sensações, emergiram no corpo formas sensíveis: tronco em curva côncava direcionando-se para baixo; matéria redonda. Esse novo estado corporal mole, volumoso, gorduroso se apresentava juntamente a um espaço circundante fluido. Assim, em meio a fronteiras porosas, o corpo era habitado por ondas e o espaço era uma imensa placenta envolvente. As qualidades vividas no âmbito desta matéria-celular-nervosa ressoavam a partir das membranas semi-permeáveis da pele contagiando o espaço e até mesmo o olhar da professora Lulla Churlin.

Acima foram apresentadas três passagens do diário de bordo realizado em minha pesquisa doutoral através de: descrição das aulas relacionadas, relatos escritos das experiências e a análise das mesmas. Nestes diários procurou-se evidenciar a metodologia de aprendizagem somática do BMC, como também, as sensações e percepções em torno de uma corporeidade intensiva. Alguns termos importantes emergiram da análise deste campo prático, foram eles: atenção introspectivo-receptiva, fronteiras porosas, corpo-alteridade, imaginário encarnado, corpo-fluido-celular, carne-pensamento, estado do corpo, modulação das sensações. Por meio destes termos aprofundo e desenvolvo posteriormente em minha Tese os princípios-procedimentos para a experimentação do corpo intensivo. Nesta Tese, procurei me aproximar da legitimação do corpo enquanto realidade plena, potente e vital. Fonte de toda criação possível. Em si mesmo, ato puro de criação.

Tal busca esteve ancorada na convicção de que era preciso, ainda nos dias atuais, dar continuidade à redescoberta do corpo iniciada desde meados do século XIX pelas inquietações de pensadores, filósofos, artistas e educadores somáticos. Por sua vez, tal convicção se encontra baseada no reconhecimento de que as representações reducionistas em torno do corpo objetivo, pragmático e homogêneo ainda se fazem presentes e atuantes nos diversos planos da vida, em meio a um sistema de poder e controle social perverso, narcisista e massificante. Assim, a partir destas convicções procurei buscar o corpo em sua vitalidade irreduzível e desprendida dos protocolos, das verdades pré-estabelecidas e das compreensões absolutas.

BIBLIOGRAFIA

BERNARD, Michel. *De la Création Chorégraphique*. Paris, Ed. Recherches – Centre National de la Danse, 2001.

CAETANO, Patricia de Lima. *O Corpo Intenso nas Artes Cênicas: Procedimentos para o Corpo sem Órgãos a partir dos Bartenieff Fundamentals e do Body Mind Centering*. Tese de Doutorado defendida em março de 2012, Salvador, PPGAC/UFBA.

COHEN, Bonnie Bainbridge. Apostila do curso de formação, Paris, 2010.

———. Uma Introdução ao Body Mind Centering. In: *Cadernos do Gipe-Cit*, n. 18, Salvador, abril, 2008.

———. *Sentir, Ressentir et Agir*. Bruxelles : Ed. Contredanse, 2002.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: Lógica da Sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2007.

DELEUZE, Gilles; Guattari, Félix. *Mil Platôs. Vol. 3*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.

FERNANDES, Ciane. *O Corpo em Movimento: o Sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Annablume, 2006.

FORTIN, Sylvie. Educação somática: novo ingrediente da formação prática em dança. In: *Cadernos GIPE – CIT*, N. 2. Salvador. Fevereiro, 1999.

ROLNIK, Suely . O corpo vibrátil de Lygia Clark. In: *Caderno Mais*, Folha de São Paulo. São Paulo. Abril, 2000.

REFLEXIONES METODOLÓGICAS EN TORNO AL ESTUDIO DE LAS ACCIONES COLECTIVAS DESDE LOS CUERPOS/EMOCIONES EN ORGANIZACIONES SOCIALES DE BASE COMUNITARIA EN LA CIUDAD DE BOGOTÁ. UN ACERCAMIENTO DESDE FOTOVOZ

Patricia Baquero y Diana Peláez

El Centro de Educación para el Desarrollo (CED), unidad académica de UNIMINUTO, Sede Principal, está llevando a cabo desde enero de 2015 un proyecto de investigación de corte cualitativo, que busca analizar la incidencia de las emociones en la movilización de las acciones colectivas que se agencian en seis organizaciones sociales de base comunitaria, ubicadas en la ciudad de Bogotá y con las que se ha establecido una alianza a través de la Práctica en Responsabilidad Social⁸. La pregunta principal de la investigación es ¿cómo se conforman comunidades emocionales a partir de la inter-acción entre las organizaciones sociales que actúan en un contexto y los sujetos que participan en ellas?

El abordaje de comprensión teórico-metodológico de la investigación está enmarcado en la perspectiva sociológica de los Cuerpos/Emociones propuesta por Scribano (2012/13)⁹ y que parte del carácter relacional de estas dos categorías teórico-analíticas. Aunque nuestra investigación no desconoce que los procesos emocionales están codeterminados por procesos bioquímicos y neurofisiológicos, nos enfocamos en la construcción sociocultural de los mismos, en su performatividad en el marco de normas y valores sociales, de los principios éticos y morales, de las costumbres, las tradiciones, las creencias en torno a los cuerpos/emociones mismos, de la ideología y las prácticas culturales locales que promueven ciertas emociones o limitan otras (Rosenwein 2006; Luna Zamora, 2010; López Sánchez, 2011). Por ende asumimos que los cuerpos/emociones son relacionales, comunicativos y son constituidos en la vida social. Nos referiremos a esta compleja dinámica como *procesos corpo-emocionales*.¹⁰

También, nos apoyamos en las discusiones epistemológicas feministas que entienden las emociones como fuente legítima de conocimiento y comprensión de la experiencia individual y colectiva. Retomar los

cuerpos/emociones posibilita entonces, superar la dicotomía jerárquica razón/emoción fuertemente marcada en las ciencias sociales y que ha neutralizado e ignorado la función social y política de los cuerpos/emociones. Función que, en nuestro caso, se centra en el accionar colectivo de las organizaciones comunitarias de base con las que interactuamos. Buscamos así mismo, tomar la dimensión corpo-emocional como clave de lectura de las acciones colectivas que agencian los sujetos, desde su lugar de actores concretos; lo que a su vez nos permite trascender la hegemonía teórico-conceptual que se enfoca primordialmente en la movilización de los recursos y del proceso político, como modelos explicativos de los movimientos sociales. Más allá de estas lecturas parciales, entendemos los *procesos corpo-emocionales* como esos movimientos dinámicos intrasubjetivos e intersubjetivos que dotan de sentido, ordenan y regulan las acciones individuales y colectivas (véase López Sánchez 2011).

Visto así, nuestro interés epistemológico e investigativo se concentra en el carácter funcional y estructurante de los procesos corpo-emocionales; en la manera histórica, cultural y socialmente contextualizada en la que los cuerpos/emociones obtienen y dan significado a las acciones colectivas. Es decir, el acercamiento teórico-analítico de dichos procesos debe tener en cuenta el entretejimiento de dos niveles: la *experiencia emocional* individual en la que los sujetos se integran a las actividades y mundos significantes construyendo comunidad y la *expresión emocional*, la cual hace referencia a las distintas formas en que las emociones son manifestadas individual, institucional y colectivamente (función comunicativa de la emoción) (Ibídem.). La articulación performativa entre lo intersubjetivo e intrasubjetivo de estos dos niveles es lo que nos permite acceder al análisis de la construcción de comunidades emocionales¹¹ en cada una de las organizaciones con las que se lleva a cabo la investigación. Para su

⁸ Una de las estrategias de la Proyección Social de UNIMINUTO, en la que se desarrollan Prácticas en Responsabilidad Social, dentro de organizaciones sociales, comunitarias e instituciones educativas, como parte del proceso formativo de los estudiantes de pregrado.

⁹ Mantenemos la barra entre cuerpos/emociones propuesta por Scribano para señalar la separación/unión, distancia/proximidad y posibilidad/imposibilidad entre objetos/discursos que piensan la sociología del cuerpo y la sociología de las emociones como subcampos disciplinares separados, específicos y distantes Scribano 2012-13.

¹⁰ Para la formulación de los procesos corpo-emocionales nos basamos en el acercamiento teórico-conceptual de López Sánchez (2011) y Scribano (2012-13).

¹¹ Rosenwein sostiene que las comunidades emocionales en principio no se diferencian de otras comunidades tales como la familia, el vecindario, los sindicatos o los monasterios; sin embargo para investigar la performatividad de las comunidades emocionales, ella pone el énfasis en la indagación de lo que denomina: los sistemas emocionales, a saber: todo aquello que la comunidad, y los individuos en ella, definen y juzgan o como valioso o como despreciable; sus apreciaciones sobre las emociones, los sentimientos de los otros y las otras; aquello que vincula emocionalmente a los sujetos y que estos perciben y definen como valores, así como el modo de expresar los sentimientos que la comunidad espera, exige, tolera o rechaza (véase Rosenwein, 2006: 11).

comprensión y teniendo en cuenta todo el marco teórico-conceptual expuesto hasta aquí, hemos desarrollado una estrategia analítica en la que partimos de la interdependencia de la dimensión cuerpo, la dimensión ética y la cognitiva como ejes desde donde se pueden leer estos procesos en sus dos niveles (véase más adelante pág. 5).

El modelo metodológico

Para esta investigación se seleccionaron seis de las más de sesenta organizaciones aliadas al CED y en las que se lleva a cabo la Práctica en Responsabilidad Social en la ciudad de Bogotá. El criterio de selección priorizó el hecho de que fueran organizaciones comunitarias de base que resultan de iniciativas gestadas en las comunidades para responder activamente a las necesidades y dinámicas de sus contextos. Las localidades donde se encuentran ubicadas son Santa Fe, Ciudad Bolívar, Bosa y Suba.

A continuación presentaremos en primer lugar una introducción a la metodología general de la investigación que hemos denominado *Triada Performativa* para, luego, entrar más profundamente en la reflexión de una de las aristas más importantes de la misma: Fotovoz¹², su sentido, potencialidades y limitaciones. El aporte de esta reflexión aquí expuesta responde a la complejidad de estudiar las acciones colectivas desde los cuerpos-emociones y la continua pregunta por los métodos más idóneos para acceder a ellos.

La Triada Performativa, es un conjunto dinámico de métodos que nos permiten tener en cuenta los distintos actores en su interacción continua y recíproca: las organizaciones en relación con la comunidad y el grupo investigativo¹³; las comunidades en relación con las organizaciones y el grupo investigativo y el grupo de investigación en relación con las organizaciones y las comunidades, como lo muestra la siguiente ilustración:



¹² Fotovoz es una estrategia de investigación-acción que involucra la fotografía participativa y que permite a los sujetos identificar, representar y reflexionar sobre sus realidades a través de las fotografías que ellos mismos toman de su entorno y su relación con el mundo en el que inter-actúan (Wang, 1999).

¹³ Puesto que el grupo de docentes de la Práctica en Responsabilidad Social participan continuamente en los procesos comunitarios que las organizaciones llevan a cabo en las comunidades, es imprescindible su participación en el proceso investigativo.

Esta Triada performativa se nutre de dicha interacción dinámica y por ende los métodos de recolección de datos y análisis responden a los varios momentos de encuentro; estos son:

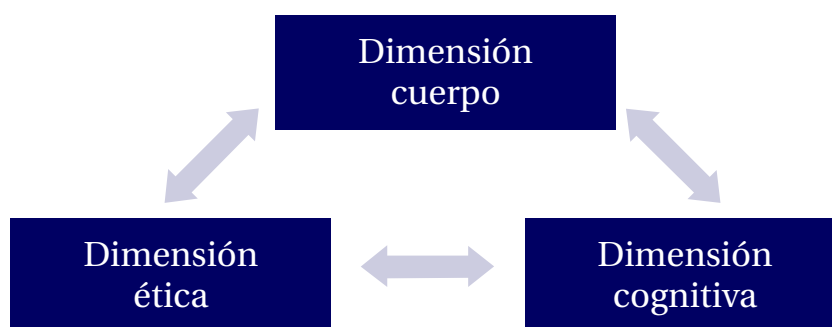
- *Narrativa performativa individual y grupal*: a) individual, significan los momentos de encuentro en formato de charla entre uno de los o las participantes en la investigación (un total de tres por organización) y las investigadoras principales; b) Grupal, consta de dos formatos: cuando todos y todas las participantes de la organización se reúnen en conversación con las profesoras de práctica y las investigadoras principales o cuando las investigadoras principales se reúnen con el resto del equipo; es decir las profesoras de Práctica en Responsabilidad Social. Los encuentros se graban, se transcriben y se interpretan a través del análisis de contenido.
- *Fotovoz*: en este proyecto consta de tres etapas. En la primera, los sujetos fotografían experiencias visuales de su vida cotidiana en y/o fuera la organización. En la segunda, cada participante hace una selección de máximo cinco imágenes que representen eventos emocionales de su vida cotidiana y cuentan experiencias significativas para sí y que se movilizaron en un encuentro de *narrativa performativa individual*. En la tercera, se realiza la socialización de este material a nivel colectivo con el resto de participantes (esta última etapa a modo de *narrativa performativa en grupo*).
- *Observación participativa*: El grupo de investigación explicita su interacción en la investigación en relación con los y las participantes, el contexto y sí mismas. Se registra la experiencia en forma de diario de campo, de memorias. Éstas se socializan en forma de *narrativa performativa en grupo* en tres reuniones de todo el equipo investigativo a lo largo de los meses de trabajo de campo.

Este abordaje metodológico explicita las perspectivas teóricas que guían nuestro modelo, pues entendemos las emociones en su interdependencia y simultaneidad entre procesos racionales y actos performativos y dinámicos que responden a una matriz cultural adquirida, capaces de producir conocimiento experiencial desde la multidimensionalidad del sujeto. Son ellos quienes dan sentido a los eventos emocionales que experimentan y establecen la relación desde ese marco interpretativo, con su compromiso social en la organización y la comunidad.

Fotovoz permite comprender el accionar colectivo y social desde los cuerpos-emociones dando énfasis al poder representacional que tienen las narrativas y la fotografía. Ellas revelan una lógica interaccionista *sen-*

tipensante donde el sujeto se sabe y se siente de un lugar, como parte de un espacio y una acción, donde decide qué tomar, por qué capturarlo y qué le produce. En simultaneidad de los efectos corporales, nos presentan narraciones del evento que articulan sus principios éticos, morales, la ideología, las costumbres que, en conjunto, nos revelan la matriz socio-cultural que los constituye como comunidad emocional.

A continuación traeremos a manera de ejemplo dos imágenes que permiten acceder a procesos corpo-emocionales. Para ello nos apoyamos en la estrategia que hemos denominado *triada analítica de los procesos corpo-emocionales* que parte pues de la interdependencia de las dimensiones antes mencionadas:



Fotovoz en la Fundación Amor y Compasión

Las fotos que a continuación se presentarán, fueron realizadas por las personas que colaboran en la Fundación Amor y Compasión, una organización cristiana localizada en Ciudad Bolívar -uno de los barrios periféricos de Bogotá- cuyo accionar en la comunidad se concentra en el acompañamiento académico y espiritual de menores de edad, mayoritariamente de familias monoparentales donde frecuentemente es la madre quien cuida y provee.

A cuatro personas que hacen parte del equipo permanente de la fundación les fueron entregadas cámaras desechables de 24 exposiciones. El grupo tuvo de dos a tres semanas para tomar las fotos que sentían-pensaban más significativas de su vida cotidiana en la fundación y fuera de ella. Los ejemplos a presentar están acompañados de un fragmento del relato, pero son interpretados dentro de la narración completa dada por las personas en la *narrativa performativa individual*. En cada una de ellas se evidenciarán algunos elementos relevantes que nos permiten acercarnos

a la complejidad de los procesos corpo-emocionales en sus dos dimensiones: *experiencia* y *expresividad emocional* de los sujetos y las comunidades que conforman.



Esta imagen alude a la actitud de contemplación ritualizada que el sujeto toma en las mañanas en momentos de soledad y antes de iniciar su rutina. El acto corporal de entrar en contacto con “Dios” está enmarcado dentro del conjunto de normas, valores, emociones y, en este caso, de la creencia religiosa compartida por la comunidad emocional de la Fundación que determina el tipo de experiencia en unión con lo trascendente. Las líneas discursivas conductoras de su creencia, el momento y ese lugar cotidianos se conjugan simultáneamente para dar sentido a su experiencia emocional. Apelar a la misericordia, a la compasión de “Dios” por los que sufren y a su capacidad redentora, le lleva a evocar simultáneamente tanto el recuerdo y pérdida de sus buenos amigos ya fallecidos por consumo de sustancias psicoactivas, como la situación de riesgo actual de los hijos de aquellos amigos por la cercanía a las “ollas”¹⁴. De esta manera el acto corporal de dirigirse a ese lugar, entrar en su universo espiritual y traer al presente la pérdida de sus buenos amigos, dan cuenta del complejo tejido de experiencias corporales, de reencarnar las sensaciones y los recuerdos, de re-vivir eventos emocionales dolorosos y proyectarlos al mismo tiempo en las acciones sociales que ellos, como fundación, realizan para evitar que las nuevas generaciones de jóvenes del barrio caigan en el consumo de drogas.

Esta característica de simultaneidad de encarnar el pasado y el presente y de ubicarse en un aquí y en un allá a través de una imagen revela el carác-

¹⁴ En Colombia por ollas se comprenden los lugares donde se expende y consume todo tipo de drogas.

ter *multitemporal* y *multiespacial* de Fotovoz. Cabe también resaltar que gracias a que el sujeto discierne previamente ese lugar y ese momento como uno de los más importantes de su cotidianidad y decide compartirlo con la fotografía, es que nosotras podemos acceder a dicho tejido de experiencias.



El proceso emocional contenido en esta segunda imagen está enmarcado dentro de las visitas semanales que realizan unas cuantas personas de la fundación al mercado de víveres más grande de la ciudad para recolectar las donaciones de los mercaderes y que les sirve para garantizar los almuerzos y refrigerios de los niños y niñas que asisten a la fundación diariamente. Dentro del relato, la persona *re-vive* los años de trabajo pesado que ella realizó durante su niñez en ese lugar; la pobreza, el hambre que la llevaron a trabajar a muy temprana edad y así aportar económicamente a su familia. Al igual que en el ejemplo anterior, el código normativo y de valores de su creencia religiosa opera como ordenador discursivo de su sentir-pensar: en ese lugar se amalgaman profundamente la historia de su niñez con la importancia vital que adquiere su labor actual como docente voluntario en la fundación, que a su vez le permite reafirmarse como actor social y asumir dicho rol como su proyecto de vida.

Con esta imagen y con el diálogo interior que la persona nos comparte, destacamos el carácter *intrasubjetivo* e *intersubjetivo* de su senti-pensamiento; el encontrar personas que comparten y apoyan su proyecto desinteresadamente, lo llevan a nombrar ese acto desde sus referentes discursivos con la palabra "generosidad". Desde este nivel de expresividad emocional podemos comprender que su accionar colectivo encuentra eco fuera de los límites físicos de la fundación, ampliando así comunidad

emocional en otros espacios. Esos actos de generosidad se conjugan con los de su grupo que “dona” su tiempo, conocimiento y cuidado a las niñas y niños y le permiten reafirmarse en las acciones sociales que la fundación está realizando.

¿Hacia dónde nos está llevando Fotovoz?

“Fue una experiencia bonita, porque de pronto veo que quedó plasmado muchas de las cosas que cotidianamente vivo.”

Fotovoz se nos revela como un método idóneo para acercarnos a los procesos emocionales en sus dos niveles de aprehensión. Por una parte permite que las personas se detengan un momento en su cotidianidad y encuentren en ella un significado experiencias relevante, motiva a los sujetos a encontrar los códigos verbales y corporales para representar la experiencia vivida, para construirse en ellos y se fortalece la posibilidad de la recreación corporal de los hechos a la par que se construye el relato. A nivel grupal, cuando los participantes tienen la oportunidad de compartir sus fotos con los otros, la experiencia alcanza resonancia grupal, fortaleciendo así la relación de confianza entre ellos; justamente porque el compartir esas experiencias implica abrirse emocionalmente, generar empatía y dar lugar a nuevos espacios de encuentro más allá de las actividades rutinarias de la fundación.

Analíticamente para la investigación, la fotovoz evidencia los códigos verbales y corporales que representan las experiencias vividas y las maneras en que los sujetos mismos se construyen. En este sentido, la foto ofrece la posibilidad de recrear corporeo-emocionalmente las experiencias a la par que se articula en el relato. Además permite identificar el vocabulario emocional, el tipo de emoción, la intensidad y el contenido, que muestran la regulación y valoración social.

La fotografía se convierte así, en ese espacio de interacción entre los participantes y nosotras como investigadoras; a través de la escucha, de la formulación esporádica de preguntas, de nuestra presencia y actitud corporal, nosotras también estamos siendo involucradas e interpeladas corporeo-emocionalmente; estamos compartiendo y afianzando espacios de empatía y confianza, necesarios para el acceso a ese universo emocional; el cuidado de su ir y venir en la re-encarnación discursiva pasa a ser una prioridad en nuestra responsabilidad investigadora.

Del mismo modo, al analizar el relato de la foto y lo específico que representa, se nos facilita identificar el vocabulario emocional que usa el

sujeto para expresar lo sentido y el tipo de emoción; además podemos reconocer la intensidad y el contenido regulador y la valoración social de la comunidad.

Ahora bien, entre las limitaciones encontramos tres aspectos a comparar: los recursos económicos, los recursos técnicos y el tiempo; y sobre las cuales ahondaremos a continuación.

Los recursos económicos y técnicos hacen referencia al tipo de cámaras a entregar, pues se deben tomar decisiones sobre las cualidades que se buscan en la cámara y la capacidad de compra para las mismas. En esta investigación, nos decidimos por las cámaras desechables de 24 exposiciones; la virtud que encontramos en ellas consiste en la limitación obligada a un cierto número de fotos que tiene el rollo, a pesar de que técnicamente es muy básica, el flash es limitado y si en el grupo de participantes hay personas jóvenes, éstas no estarán necesariamente familiarizadas con ellas. Trabajar con un rollo requiere de discernir previamente a tomar la foto, qué quedará allí plasmado, dónde se está, qué situación está ocurriendo, a quién fotografiar y por qué. El rollo supone que la foto no se podrá borrar, por lo cual obliga a ser cuidadoso en escoger el qué y el cuándo.

No obstante, el uso del rollo requiere de recursos adicionales, ya que debe ser revelado para luego decidir si se prefieren metodológicamente impresiones en formato de “hoja de contacto” o individuales según el tamaño que se quiera; también existe la posibilidad de digitalizar el material. La opción de las cámaras digitales o los celulares de los participantes es válida, solo que por un lado, en lugares con ciertas condiciones socioeconómicas puede ser un riesgo pedir al grupo de participantes que use sus cámaras o celulares y por otro, la opción de poder borrar las fotografías o tomar un número ilimitado no es idóneo para el ejercicio.

Entre los retos que nos encontramos sobre los recursos técnicos del grupo de participantes, está la relación con un medio análogo como la cámara desechable con 24 exposiciones y la fotografía en sí; ésta varía por cuestiones socioculturales: si bien muchas personas, especialmente los jóvenes, tienen una relación más cercana con la fotografía por el registro cotidiano de sus vidas gracias a los dispositivos móviles, no necesariamente manejan este tipo de cámaras. Otras personas, usualmente las más adultas, mantienen una relación con la fotografía más esporádica y concentrada a registrar eventos “especiales” de la vida, pero están más familiarizados con este medio análogo. Además y en general, pedirles a

los participantes que lleven siempre la cámara consigo para relatar su día es un gran reto, pues no suelen pensar en el valor de registrar fotográficamente esos momentos u olvidan la cámara.

Lo anterior nos lleva al último aspecto, el cual es el tiempo. Para el empleo de la Fotovoz debe tenerse presente, por un lado la diversidad etaria del grupo participante y por el otro los tiempos de revelado de rollos, sumado a los encuentros individuales para construir el relato de cada una de las fotos que tomaron, los cuales se transcriben. Fotovoz es entonces una técnica rica en sentido, pero que requiere de la estrategia correcta para la distribución de recursos y tiempo en el trabajo de campo.

Estas reflexiones nos llevan a concluir que nuestra estrategia metodológica se enriqueció y fortaleció con Fotovoz, de tal manera que pasó a convertirse en el corazón de la misma por su gran capacidad de reflejar la compleja articulación intrasubjetiva, intersubjetiva, multitemporal y multiespacial de los procesos corpo-emocionales.

BIBLIOGRAFÍA

LÓPEZ SÁNCHEZ, Oliva (2011): “Reflexiones iniciales sobre una historia cultural de la construcción emocional de las mujeres en el siglo XIX mexicano” en Oliva López Sánchez (coord.) *La pérdida del paraíso. El lugar de las emociones en la sociedad mexicana entre los siglos XIX y XX*. Universidad Nacional Autónoma de México & Facultad de Estudios Superiores Iztacala, México, pp. 23-56.

LUNA ZAMORA, Rogelio. (2010). “La sociología de las emociones como capo disciplinario. Interacciones y estructuras sociales” en Scribano, Adrián y Pedro Lisdero (coord.) *Sensibilidades en juego: Miradas múltiples desde los estudios sociales de los cuerpos y de las emociones*. CEA-CONICET, Córdoba. pp. 20-21.

ROSENWEIN, Barbara (2006). “Problems and Methods in the History of Emotions” en *Passions in Context I* (1/2010), pp. 1-32. Recuperado de URL: <https://www.passionsincontext.de/index.php?id=557>

SCRIBANO, Adrián (2012-13). “Sociología de los cuerpos/emociones” en *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*. No. 10, año 4, Diciembre 2012-marzo 2013, pp. 93-113. Recuperado de URL: www.relaces.com.ar/index.php/relaces/article/viewfile/224/143

WANG, C.C. (1999). “Photovoice: A participatory action research strategy applied to women’s health”. *Journal of Women’s Health*, 8(2), pp. 185-19.

ENTRE EL ACTOR Y EL ESPECTADOR: MAPEANDO LO INTANGIBLE

Maria Alice Possani

El territorio de las Artes Escénicas (o Artes de la Escena) es un territorio corporal por excelencia: la experiencia artística ocurre entre los cuerpos, en los cuerpos, para los cuerpos, con los cuerpos. Esta característica instaaura lo efímero como elemento constituyente de los lenguajes escénicos y, consecuentemente, torna la investigación académica, las reflexiones conceptuales y todos los registros históricos absolutamente paradójicos, en la medida que buscan, justamente, el deseo de aprensión y permanencia de aquello que es fugitivo y evanescente. Este texto es, por lo tanto, una reflexión que nace en este territorio motivante y movedizo, como respuesta a un deseo inevitable de reflexionar, entender, contextualizar y (quizá) aportar para la creación de nuevos procedimientos para la formación de intérpretes que actúen en esta área, pero consciente de que las interpretaciones históricas son basadas en los elementos permanentes (básicamente textuales y, más recientemente, audiovisuales), y que el punto de vista que propongo es sólo uno más de los varios posibles, ya que jamás tendremos acceso a los acontecimientos que originaron algunas de las reflexiones escritas.

Dicho esto, comienzo el texto con un breve análisis histórico del concepto 'presencia', término fundamental para el artista escénico y que atraviesa diferentes escuelas y métodos, sobrevive al tiempo y habita el cotidiano de las escuelas de teatro, de los grupos y de los procesos de preparación del actor amateur, profesional y académico. En algunos casos la palabra 'presencia' puede ser substituida por la palabra 'vida': son comunes expresiones como "ese actor tiene mucha presencia", o "el actor no estaba vivo en aquella escena", o "faltaba vida". Está claro que el actor estaba vivo – biológicamente hablando – y presente, a final de cuentas, él estaba ahí, en escena. Pero existe un "algo más" que el actor busca en el momento del acontecimiento escénico y que acostumbra a ser definido en salas de clase y de ensayo como 'presencia' o 'vida'.

Para reflexionar sobre este concepto y sus transformaciones, tomaremos como punto inicial las reflexiones del actor y director ruso Constantin Stanislavski, que fue, sin duda, una de las más grandes influencias teatrales del siglo XX (tal vez la más grande), y que a través de sus escritos forne-

ció indicaciones que son referencia de procedimientos y principios para la formación del actor, hasta hoy presentes en las escuelas y grupos de teatro. Enseguida, hablaremos un poco sobre los aportes de Grotowski y de Eugenio Barba, influencias significativas en la escena teatral brasileña de las últimas décadas y, finalmente, algunas reflexiones sobre el tema, para que pensemos la escena contemporánea a partir de las propuestas de Pelbert, citando, también, algunos ejemplos prácticos.

De la inmensa obra de los autores ya citados, nos interesa, específicamente, la discusión sobre el entendimiento de la presencia/vida del actor, elemento que compone la representación teatral y que, por lo tanto, presupone la relación con el espectador. De esta manera, es en este lugar, entre actor y espectador, que buscaremos pistas para la reflexión de este texto.

Se puede decir que toda la obra de Stanislavski está en torno a la búsqueda de lo que él define como 'verdad' escénica y la 'vida' del papel. Debemos recordar que sus propuestas eran una respuesta a determinados modelos de actuación que le parecían criticables y que debe ser analizada considerando el contexto teatral de la época (o lo que podemos comprobar de aquel contexto a partir de los textos escritos que nos llegan).

Un elemento fundamental para la vida verdadera del actor y del personaje, según Stanislavski, consiste en un desplazamiento de la atención, que debe estar sobre el mismo actor y en elementos del escenario, nunca en el público. Algunos ejemplos:

Es importante que la secuencia de los objetos en los cuales nos enfocamos forme una línea sólida. Esta línea sólida debe permanecer de nuestro lado de las candilejas y ni siquiera una vez debe extrañarse por el auditorio. (STANISLAVSKI, 1968, p. 273)

¿Comprenden lo que acabó de suceder? (...) Todos sus actos, palabras, esfuerzos para parecer enfermo y conquistar mi atención simpatizante fueron medios que él usó para conseguir su propósito principal. Al comienzo, lo que hizo se conformaba debidamente a tal propósito. Pero, ¡ahí! Así que escuchó las risas del público, mudó completamente el rumbo y pasó a adaptar sus acciones no más para mí, que no le prestaba atención, pero sí a ustedes, que manifestaban encanto frente a sus payasadas. Su objetivo pasó a ser: ¿cómo divertir a los espectadores? (...) Se ve mucho en el escenario ese tipo de actuación errada. (STANISLAVSKI, 1968, p. 245 – 256).

Deseando un actor menos vanidoso, más trabajador, más al servicio del conjunto de la obra y del texto, Stanislavski presenta al público casi como un problema, como una dificultad a ser superada.

Los ejemplos nos llevan a creer que las indicaciones para quitar el foco de la atención del actor hacia el público buscaban evitar exhibicionismos gratuitos en el escenario, a través de propuestas que incluyen las técnicas teatrales, pero que se adentran en el campo de la ética y redimensionan la propia función del actor.

Como camino para el intérprete, el director trae la necesidad de un mirar hacia adentro, para los propios sentimientos, para una comprensión más grande de sí, invitando un cierto silenciar. Sin gestos desnecesarios, sin una actuación 'falsa' o 'superficial', siempre buscando una verdad escénica. Stanislavski condena el deseo de causar efecto, que debería ser substituido por la vivencia de la verdad escénica.

Es posible identificar, claramente, un tipo de actor y un tipo de comunicación con el público que se busca. Y el camino propuesto es, en primer lugar, lo que él llama de auto-comunión. Enseguida, se debe buscar la comunión con su compañero de escena y, poco a poco, incluir los otros actores, el texto, los elementos de la escena. Este es el gran desafío. Y si esto está construido y fuerte, el público podrá testimoniar el acontecimiento artístico que emerge de esta gran comunión en el escenario. Según Stanislavski, cuanto más el actor esté concentrado en sí y en su papel, de este lado de las candilejas, más 'rayos' emitirá, más intensos serán sus sentimientos y, consecuentemente, más eficiente será su comunicación con los espectadores.

Vale destacar que el contexto en el cual Stanislavski vivió y produjo sus obras fue un período en que el conocimiento científico se afirmó como oficial y adquirió status para legitimar y validar saberes de diferentes campos del conocimiento. Es evidente el deseo del autor y director de intentar validar sus investigaciones utilizando terminologías y conceptos de otras áreas, como la biología y la psicología (esta última deseando aún ascender y ser legitimada como ciencia). Sin embargo, y aunque haya elaborado sus textos de manera didáctica, proponiendo técnicas objetivas y una secuencia lógica de ejercicios y contenidos a ser aprendidos, fue necesario reconocer que no todos los aspectos del quehacer teatral pueden ser medidos científicamente.

Mi dificultad es, ahora, tener que hablarles una cosa que siento, pero que no conozco. Es algo que experimenté, pero que, no obstante, no puedo formular como tesis. No dispongo de frases hechas para una cosa que sólo puedo explicar como sugerencia (...) ¿Qué nombre podemos dar a esas corrientes invisibles que usamos para comunicarnos unos con otros? (...) Puede ser que los científicos tengan alguna explicación sobre la naturaleza de este proceso invisible. Puedo, a duras penas, describir aquello que yo mismo siento y cómo utilizo esas sensaciones en mi arte. (STANISLAVSKI, 1968, p. 228 - 229)

De esta manera, me parece que los puntos principales de los aportes de Stanislavski para la idea de presencia/vida del actor pueden ser resumidos de la siguiente manera: quitar la atención del público, a fin de evitar alimentar la vanidad el exhibicionismo; buscar la auto-comunión, trayendo la atención para sí y para las informaciones del texto dramático; entrar en comunión con otros elementos de la escena, sean actores, escenario, dramaturgia, desde que estén del lado de adentro del escenario y, finalmente, considerar que existe algo intangible e inefable en el trabajo del actor que, difícilmente, puede ser expresado en palabras o compartido, sin ser a través de la experiencia vivida entre cuerpos.

Podemos considerar que estas propuestas hicieron eco a lo largo de todo el siglo XX, estableciendo las bases de las principales escuelas de actuación en todo el mundo y continúan haciendo sentido en diversos contextos teatrales. Hoy, aún es posible entender y reconocer los tipos de actuación que Stanislavski propone o critica, lo que hace que sus libros sean la base de muchas escuelas de teatro.

Grotowski reconoce la influencia de Stanislavski en su formación y en su obra, reconociendo que “Stanislavski colocó las preguntas metodológicas clave. Nuestras soluciones todavía difieren ampliamente de las suyas: algunas veces llegamos a conclusiones opuestas”. (GROTOWSKI, 2010, p. 105)

Por un lado, Grotowski parece radicalizar algunas de las intenciones esbozadas por Stanislavski, como la necesidad del rigor en la formación del actor, la condena al deseo de causar efecto y la defensa de la acción verdadera y la búsqueda de una entereza en la actuación. Por otro, existen lugares realmente opuestos, dentro de los cuales podemos citar la explosión de la relación escena/espectador y del texto dramático como punto fundamental del teatro y, principalmente, la búsqueda de un cuerpo teatral/artificial en detrimento de lo natural.

Grotowski consideraba “la técnica personal y escénica del actor como el núcleo del arte teatral” (p. 105), y dedicó su existencia para tal investigación. Para él, el actor debería librarse de todo lo que impida la expresión auténtica, considerando que los comportamientos corporales llamados de naturales forman parte de una construcción social que esconde, que niega, que falsea y que no son interesantes para el actor. Buscaba una vida original, un cuerpo libre y entero que pulsa, el regreso a un territorio de origen, ancestral, una aproximación con los mitos y ritos, un actor que se devela frente al público intensa y cruelmente:

Si el acto tiene lugar, entonces el actor, esto quiere decir, el ser humano, excede el estado de incompletitud al cual nosotros mismos nos condenamos en la vida cotidiana. Entonces, se desvanece la división entre pensamiento y sentimiento, entre cuerpo y alma, entre consciente e inconsciente, entre ver e instinto, entre sexo y cerebro; el actor que hace esto alcanzará la entereza. (...) Este fenómeno humano, el actor que está frente a ustedes, excedió el estado de la propia división. No se trata más de actuar, esto es porque es un acto. Ese es el fenómeno de la acción total. (GROTOWSKI, 2010, p. 134).

Para esto, el actor debe penetrarse profundamente, entrar en contacto con algo absolutamente íntimo, sacar a la luz sus impulsos orgánicos/verdaderos/auténticos y compartirlos con el público que presencia su acto. Es necesario sumergirse dentro del cuerpo y traer a la superficie lo que más hay de esencial y verdadero. Es necesario abrir este camino – del interior para la superficie – rasgando y destruyendo un cuerpo lleno de rigidez, un cuerpo limitado, formateado, ese cuerpo con el que vivimos el día a día.

Aquí coexisten una humildad/generosidad necesaria del actor que realiza un acto total delante del público, y una cierta pretensión del mismo en alcanzar algo que el espectador no es capaz: el actor que alcanza una entereza que no es posible en la vida cotidiana, siempre ceñida. La humildad y generosidad son necesarias porque para llegar a tal entereza es necesario pasar por un camino de rigor y, muchas veces, doloroso. Es necesario valentía y altruismo para una entrega que expone aquello que todos nosotros protegemos en nuestra vida cotidiana, es necesario desistir de algo que el ciudadano común implora, es necesario una ética y una disponibilidad que Grotowski llega a llamar de sacrificio (a pesar de usar términos comúnmente relacionados a la religión, como ‘actor santo’ y ‘sacrificio’, el director recuerda, todo el tiempo, que no está refiriéndose a la religión, pero sí a un deseo de reencuentro con una ancestralidad

mítica, una búsqueda espiritual desprendida de una religión específica). Estas propuestas tuvieron una gran influencia en el trabajo desarrollado por Eugenio Barba, uno de los grandes responsables por la difusión del pensamiento y de las prácticas de Grotowski por el mundo y que sistematizó principios y prácticas dentro de un campo que denominó Antropología Teatral. Los principios metodológicos propuestos por Barba tienen una gran influencia en la escena teatral brasileña de las últimas décadas, generando innumerables visitas de los actores del Odín Teatret (grupo dirigido por él) y del mismo Barba para Brasil para la realización de workshops, conferencias, trabajos con grupos y presentaciones de espectáculos.

Existe una generación de actores brasileños cuya formación fue basada en tales principios, dentro de los cuales destaco un entrenamiento corporal/vocal, físicamente intenso, en la procura, principalmente, de un cuerpo 'extra cotidiano'. En este sentido, Grotowski y Barba, poseen una búsqueda común en relación a la presencia del actor: la comprensión de la presencia como una construcción, un aprendizaje del cuerpo que incluye aspectos técnicos y emocionales y que busca una cualidad diferente del estar cotidiano. Una cualidad de energía sutil del actor, un cuerpo dilatado que extrapola el límite del cuerpo físico. Un cuerpo escénico, más íntegro y más pulsante que el cuerpo del día a día.

La influencia de Barba y Grotowski es significativa a nivel mundial y permite la interpretación que Patrice Pavis hace en su diccionario de teatro, sobre el término presencia:

Tener presencia, es, en la jerga teatral, saber cautivar la atención del público e imponerse; es, también, estar dotado de un 'qué' que provoca inmediatamente la identificación del espectador, dándole la impresión de vivir en otro lugar, en un eterno presente. (PAVIS, 1999, p. 305)

La definición sigue caracterizando la presencia del cuerpo como "el bien supremo a ser poseído por el actor y sentido por el espectador". En su definición, Pavis concilia la idea de cuerpo extra cotidiano de Barba con la presencia como una capacidad trascendente de Grotowski.

En todas las perspectivas citadas en este texto, tenemos la presencia como una cualidad a ser adquirida por el actor y percibida por el espectador al momento de la relación con el público.

Antes de entrar al territorio de la escena contemporánea, debemos recordar que las reflexiones y propuestas de las referencias aquí citadas sur-

gieron como respuesta a determinados contextos teatrales y en profundo diálogo con inquietudes artísticas de estos pensadores de la escena teatral, y reverberaron de tal manera en aquellos que piensan y hacen del teatro su oficio que permanecen reflexionando trabajos y la enseñanza del teatro hasta el día de hoy.

Es absolutamente comprensible la búsqueda de Stanislavski por una verdad del actor que puede ser encontrada en la aproximación con la vida y en el estudio del personaje y del texto, en respuesta a un tipo de interpretación basada en la exhibición de los atributos y capacidades del actor en prejuicio de la experiencia artística (¿será necesario mencionar que esto hace bastante sentido hasta el día de hoy?).

Por su vez, Grotowski y Barba produjeron y producen su trabajo en un mundo en que el cine, la fotografía y la televisión pasaron a ocupar el espacio de la 'vida tal como es', generando en el teatro una necesidad de reinención. La búsqueda incesante de Grotowski por lo que es único en el teatro, por lo que sería la esencia del quehacer teatral y la defensa de la teatralización de la escena, se hizo necesario como ejercicio de permanencia del propio teatro, y es innegable el aporte de ambos para la re-significación de este quehacer en la sociedad.

También es necesario decir que la autora de este texto es actriz-investigadora cuya formación fue absolutamente influenciada por la genealogía descrita, que pasó por años y años de entrenamiento corporal y vocal, que vivenció las sensaciones descritas por los autores citados y que este texto es un ejercicio de crítica no solamente de un pasado histórico, sino que, también, sobre la propia trayectoria de la actriz, sobre el cuerpo que ahora escribe estas palabras y que tiene en su musculatura la memoria de un repertorio de experiencias vivenciadas, justamente dentro de este territorio teórico-práctico-artístico que busca una cualidad de presencia extra cotidiana.

En los últimos años, trabajos de colectivos y artistas que se sitúan en un territorio 'entre' el teatro y la performance, la danza y la performance, o en el hibridismo triple entre estos lenguajes, han provocado reflexiones sobre el trabajo del artista escénico respecto al tipo de relación que se pretende con el espectador.

Es posible identificar una sintonía entre diferentes artistas que han buscado otro tipo de aproximación con el espectador, y aquí no estoy hablando de sólo romper con los límites entre espacio escénico y espacio del

público, y sí de una invitación para que el espectador sea casi un coautor del proceso, teniendo como elemento común entre estas propuestas una corporalidad bien próxima de la cualidad corporal de aquel que observa. Puedo citar el trabajo del colectivo paulistano Opovoempé¹⁵, intervenciones del Grupo Matula Teatro¹⁶ (Campinas, SP), acciones de la artista Eleonora Fabião¹⁷ (Rio de Janeiro), entre otros, que cada vez más, parecen proponer la creación de nuevos territorios de afecto entre artista y espectador.

En los trabajos mencionados, el cuerpo del artista habita un umbral entre el cuerpo del día a día, del espectador que está de paseo y que no tiene alguna intención escénica, y el cuerpo escénico, o extra cotidiano. No es más aquel actor capaz de alcanzar una entereza que parece no caber en la vida real, al contrario; es a partir de un cuerpo reconocible, humano, parecido con todos los otros, que nace la experiencia poética. No el cuerpo naturalista coherente con el contexto ficcional que buscaba Stanislavski, tampoco un cuerpo que ‘sabe’ algo que el espectador no sabe, y sí un cuerpo que puede diferenciarse a partir del encuentro poético con el otro (y el cuerpo que se diferencia no es sólo el del actor, sino que también del espectador). Una cualidad de presencia relacional, que no está en los cuerpos, pero sí en el espacio intangible del encuentro.

Si las acciones artísticas se constituyen a partir del deseo de responder las inquietudes muchas veces innominables y en conexión con su época, los trabajos que se sitúan en el campo descrito encima pueden ser alternativas para lidiar con nuevos paradigmas de existencia que caracterizan el mundo contemporáneo: las redes virtuales y su innegable diseminación entre personas de diferentes orígenes, países, clases sociales y económicas; la apropiación de los espacios de subjetividad – territorio de la experiencia artística por excelencia – por el capital y por la publicidad; la sensación de impotencia delante de los acontecimientos globales, entre otros.

En muchos de los trabajos citados, existe una cierta invisibilidad del artista, que puede desaparecer en medio de los espectadores, amalgamándose al entorno. El deseo no es por una presencia vinculada a la visibilidad o a la capacidad de llamar la atención para sí, o de alcanzar una entereza

¹⁵ Para más informaciones ver www.opovoempe.org.br

¹⁶ Especialmente las intervenciones llamadas “Passagens” (Pasajes) y “Jogos Cortazianos” (Juegos Cortazianos). Para más informaciones ver www.grupomatulateatro.com

¹⁷ Especialmente la serie de acciones llamada “Ações Cariocas” (Acciones Cariocas)

inimaginable, mas de generar afectos en el encuentro. El actor que invita al espectador para crear juntos un nuevo territorio de sensibilidad dentro/en/con el mundo tal como es.

El cuerpo escénico que desea aproximarse al cuerpo cotidiano, revela los límites del cuerpo y su fragilidad. Ese desplazamiento de cualidad corporal puede adquirir status de resistencia, en la medida que empodera al ciudadano común de su potencia creativa, constituyéndose como “un territorio existencial alternativo a aquellos ofertados o mediados por el capital” (PELBERT, 2011, p. 21).

En sus textos sobre biopotencia, Pelbert destaca que “la invención no es prerrogativa de los grandes genios, ni monopolio de la industria o de la ciencia; es la potencia del hombre común” (PELBERT, 2011, p. 23).

La proliferación de acciones artísticas en este ‘entre’ teatro y performance, denominadas muchas veces ‘intervenciones’, parecen gritar que el arte necesita inventar espacios de diálogo con el ciudadano común y con el mundo, que nuestro cotidiano se transformó en una secuencia de demandas que extirparon de nuestra existencia la subjetividad y la poesía, que hay algo que podemos hacer por nosotros mismos, y que el cuerpo es, justamente, el territorio capaz de crear inestabilidades en el sistema establecido, inventando nuevas posibilidades de existencia. Que es necesario crear nuevos imaginarios corporales, donde la belleza puede instaurarse repentinamente en el simple encuentro entre cuerpos, cualquiera que estos sean, dondequiera que estén, y eso parece absolutamente revolucionario en el mundo en que vivimos.

Con esto no pretendemos, de forma alguna, defender que las propuestas de Stanislavski, Grotowski y Barba no tienen más sentido en la actualidad. Stanislavski deja claro en sus textos que pensar la vida del actor no es una tarea estrictamente técnica, pero que se adentra en el campo de la ética y en la función del artista en la sociedad, siendo esto, absolutamente actual. Para ser fiel a Stanislavski, es necesario estar atento y dialogar con nuestro tiempo. Grotowski establece un rigor del actor con el propio trabajo, fundamental para que hoy sea tan común poder hablar en centros de investigación en artes escénicas, sistematizó metodologías de trabajo corpóreo-vocal que son referencia para actores en muchos países, y Barba no solamente diseminó el legado de Grotowski para el mundo, ya que sigue en constante evolución y reflexión sobre el propio trabajo, sorprendiéndonos con su capacidad de reinventarse.

Vale la pena mencionar que, si tratamos la escena contemporánea como un recorte temporal, tenemos un panorama en que coexisten múltiples lenguajes y propuestas escénicas, y que esa multiplicidad incluye espectáculos 'tradicionales' creados a partir de textos dramáticos, trabajos desarrollados a partir de materiales levantados por el actor en la sala de ensayo e infinitos otros tipos de creación, con innegable calidad artística. Si llamo la atención para determinados tipos de trabajo, es porque me parece que podemos encontrar en ellos nuevos paradigmas para pensar la relación entre actor y espectador y subsidio para reflexiones necesarias dentro de los diversos espacios de formación de actores existentes.

BIBLIOGRAFÍA

BARBA, E. Queimar a casa: origens de um diretor. Trad. Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PAVIS, P. Dicionário de Teatro; tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

GROTOWSKI, J.; FLASZEN, L.; BARBA E. O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969. Tradução Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc SP; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2010.

GUMBRECHT, H.U. Produção de Presença - o que o sentido não consegue transmitir. Tradução Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

PELBERT, P.P. Vida Capital: ensaios de biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2011.

STANISLAVSKI, C. A Preparação do Ator. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

APUNTES SOBRE LA DIMENSIÓN AFECTIVA EN EL TEATRO DESDE UNA ETNOGRAFÍA EN EL CIRCUITO INDEPENDIENTE DE LA PLATA

Mariana del Mármol

En el año 2011 comencé una investigación doctoral desde la antropología social, con el objetivo de analizar las experiencias y las representaciones en torno al cuerpo y al arte puestas en juego en los contextos de aprendizaje y práctica del teatro en el circuito independiente de la ciudad de La Plata. Me interesaba conocer qué lugar ocuparía el cuerpo en el teatro y fue, con esa pregunta con la que comencé mi trabajo de investigación. Encaré mi indagación desde la etnografía, es decir, acercándome a un espacio social concreto -en este caso, el circuito del teatro independiente platense- y sumergiéndome completamente en él para comprender los modos de pensar, hacer y sentir de los sujetos que lo constituían a partir de la experiencia de “estar ahí”. Así fue como comencé a bucear el campo teatral platense: realicé entrevistas, observé talleres, seminarios, ensayos y reuniones, me integré como alumna en diferentes clases y con el tiempo, comencé a formar parte de distintos grupos y proyectos. En este trabajo me propongo compartir ciertas reflexiones en torno a la experiencia de actuar y aprender actuar que devienen de este trabajo etnográfico.

A diferencia de los relatos y descripciones sobre otras facetas del hacer teatro o ser actor, la experiencia de actuar suele definirse como algo difícil de explicar, como si se tratara de un tipo de experiencia que se resiste a ser plasmada o reducida al orden del lenguaje y a la que, al intentar ser descripta le corresponden, en la mayoría de los casos, más o menos las mismas palabras, entre las cuales, las más frecuentes suelen ser alegría, energía, intensidad, potencia, vitalidad, adrenalina.

Consideraré a continuación dos propuestas -entre las cuales pueden establecerse íntimas vinculaciones ya que ambas abrevan directamente de la filosofía de Deleuze y Guattari- que creo que pueden aportarnos herramientas importantes no sólo para abordar en esta dimensión que pareciera referirse a la faceta más “puramente” corporal de la actuación, sino también para pensar los modos en los que esta se vincula con aquel otro orden del pensamiento, la narrativa y el lenguaje, en contraposición

al cual suele definirse la especificidad del teatro. Las propuestas a las que me refiero comprenden las ideas sobre el cuerpo vibrátil aportadas por la brasilera Sueley Rolnik y los desarrollos del teórico canadiense Brian Massumi en torno a la noción de afecto.

En el marco de sus investigaciones sobre las políticas de subjetivación en relación al arte contemporáneo, Rolnik plantea que, además de la capacidad de percepción que nos permite objetivar el mundo que nos rodea y comprenderlo en términos de representaciones, nuestros órganos de los sentidos poseen, en su conjunto, una segunda capacidad -menos conocida, según la autora, a causa de la represión histórica que ha sufrido en nuestra cultura- que “nos permite aprehender el mundo en su condición de campos de fuerzas que nos afectan y se nos hacen presentes en el cuerpo bajo la forma de sensaciones” (2006).

A diferencia de la percepción que funciona en el plano subjetivo, narrativo e histórico, posibilitándonos comprender el mundo como un escenario relativamente estable y predecible compuesto de formas que se definen frente a nosotros como objetos, la vibratibilidad del cuerpo posibilitaría un modo de aprehender la realidad completamente distinto, desvinculado del orden de la representación, del sujeto y del lenguaje. Así, el otro deja de ser un objeto que se encuentra clasificado mediante nuestro mapa de representaciones y ubicado fuera de nosotros mismos y pasa a ser “una presencia viva hecha de una multiplicidad plástica de fuerzas que pulsan en nuestra textura sensible, tornándose parte de nosotros mismos.”

Si bien Rolnik resalta que estos dos modos de aprehender el mundo funcionan en base a lógicas totalmente distintas e irreductibles, esto no significa que estas se encuentren desconectadas ya que entre ellas se establece una relación de orden paradójico que genera una tensión cargada de potencialidad productiva. En palabras de la autora:

Es la tensión de esta paradoja la que moviliza e impulsa la potencia del pensamiento/creación, en la medida en que las nuevas sensaciones que se incorporan a nuestra textura sensible son intransmisibles por medio de las representaciones de las que disponemos. Por esta razón, ellas ponen en crisis nuestras referencias e imponen la urgencia de inventarnos formas de expresión. Así, integramos en nuestro cuerpo los signos que el mundo nos señala y, a través de su expresión, los incorporamos a nuestros territorios existenciales. En esta operación se restablece un mapa de referencias compartido con nuevos contornos. Movidos por esta paradoja, somos con-

tinuamente forzados y forzadas a pensar/crear de acuerdo con lo que ya se ha sugerido. El ejercicio de pensamiento/creación tiene por tanto un poder de interferencia en la realidad y de participación en la orientación de su destino, constituyendo así un instrumento esencial de transformación del paisaje subjetivo y objetivo. (Rolnik, 2006)

En sintonía con la propuesta de Rolnik, Brian Massumi nos habla de una dimensión de la existencia, de naturaleza irreductiblemente corporal y autónoma, que funcionaría en paralelo al orden del significado y del lenguaje, una “pura capacidad” no conciente, no lingüística, no racional, previa a la imposición de un orden o una subjetividad (2002: 16). Con una explícita influencia deleuziana y abrevando de la filosofía de Henry Bergson y Baruch de Spinoza, Massumi se referirá a esta dimensión usando, de manera relativamente indistinta los términos afecto e intensidad.

Se trataría, en palabras de Massumi, de una dimensión incorpórea del cuerpo que deviene de entenderlo en constante movimiento, una dimensión “real, material pero incorpórea. Inseparable, coincidente pero desunida” que tendría con el cuerpo la misma relación que la energía tiene con la materia, siendo “modos mutuamente convertibles de la misma realidad.” Se trataría de una “conversión o despliegue del cuerpo contemporáneo a su movimiento” (Ibid. 5).

Al igual que ocurría con la vibratibilidad de la que nos hablaba Rolnik, esta dimensión es de un orden distinto y funciona con una lógica diferente a la del orden de la subjetividad y de la representación. En ese sentido, es inclasificable e inasimilable de modo que no es directamente accesible a la experiencia y, sin embargo, no se encuentra exactamente por fuera de ella. No puede ser completamente experimentado pero tampoco puede dejar de ser sentido, aunque sea de un modo reducido, borroso y contenido.

Tanto Massumi como otros autores que se apoyan en su propuesta, destacan la importancia de efectuar una clara distinción entre dos términos que habitualmente son usados como sinónimos: afecto y emoción. Plantean que mientras que el afecto es intensidad incalificable e inasimilable, “la emoción es el resultado de la percepción conciente de esta intensidad y su inserción convencional y consensual en una progresión formada semántica y semióticamente, en circuitos narrativizables de acción y reacción”, volviéndose por tanto “un contenido subjetivo, la fijación sociolingüística de una experiencia que desde este punto en adelante es de-

finida como personal.” La emoción es entonces “intensidad apropiable y reconocible” (Ibid. 28).

En este sentido, mientras el afecto, al ser prepersonal y presubjetivo “escapa del confinamiento en el cuerpo particular cuya vitalidad o potencial para la interacción él es”, la emoción es el resultado de la captura del afecto y su inserción en el orden del sentido, su ubicación en el mapa de referencias socialmente disponibles. Ahora bien, Massumi plantea que, así como parte de esa intensidad es fijada y actualizada en el plano subjetivo y consciente en forma de percepciones, cogniciones y emociones, no podemos dejar de sentir que “algo siempre, una y otra vez se nos ha escapado”. De modo que, al mismo tiempo que la emoción es la expresión más intensa de esa captura del afecto, contiene la sensación de que “algo sigue sin actualizarse”, escapándose de nuestra comprensión consciente, quedando por fuera de nuestra posibilidad de representación. Es por eso, dirá Massumi, “que que toda emoción es más o menos desorientadora, y es por ello que clásicamente ha sido descrita como un estar fuera de sí, en el exacto punto en el que uno está más íntima e intransferiblemente en contacto con uno mismo y con la propia vitalidad.” (Ibid. 35)

Esto nos permite establecer cierta continuidad entre el plano del afecto y el del significado. Es decir, pone de manifiesto el hecho de que si bien se trata de dos órdenes de realidad con lógicas de funcionamiento distintas, estos pueden ser pensados como dos caras de una misma moneda. De modo que la emoción es la porción de intensidad que logra ser percibida por un sujeto dado, otorgando densidad y coloreando su experiencia, inyectando de potencia corporal al orden del significado. El afecto, de manera complementaria, es la intensidad que no cesa de escapar a la actualización, volviendo -como exceso o resto- a aquella suerte de reservorio informe e indeterminado de pura incipiente; es la contracara del mismo suceso, ya que es, justamente, la existencia de esta fuga, este exceso o resto el que garantiza aquella inyección de potencia.

Massumi plantea que, aunque el dominio de la intensidad no es totalmente accesible a la experiencia, la fuga del afecto, la presencia de este exceso que no cesa de escaparse, no puede dejar de ser percibida. Esta percepción puede ser puntual, en determinadas ocasiones, pero al mismo tiempo es continua, “como una percepción de fondo que acompaña a cada evento”. Se trata, según el autor, de “la percepción de la propia vitalidad, la sensación de estar vivo”, frecuentemente nombrada y representada en términos de “libertad” (Ibid. 36).

Cómo comenté al inicio de este trabajo ante la pregunta acerca de las sensaciones que se registran al actuar, la respuesta “me siento vivo” o “siento que estoy viva” se encuentra entre las más frecuentes. Refiriéndose a la posibilidad de registrar esta sensación, Massumi aclarará que se trata de “una autopercepción continua y no conciente” siendo “la percepción de esta autopercepción, el hecho de nombrarlo y volverlo consciente, lo que permite que el afecto pueda , efectivamente, ser analizado” (Ibid. 36).

Me pregunto entonces si no es posible que gran parte del entrenamiento en el teatro consista justamente en aprender a registrar esta sensación, es decir, en registrar ese punto de emergencia de la intensidad en el orden del sentido que es, al mismo tiempo, su punto de fuga hacia el infinito. De modo que, a diferencia de lo que ocurre en otros ámbitos de la vida cotidiana en los que esta autopercepción se mantiene casi por completo en el ámbito de la no conciencia, en el teatro (y muy posiblemente en otras prácticas corporales y/o artísticas), el registro de esta autopercepción y las consiguientes sensaciones de vitalidad, libertad y potencia, se vuelve mucho más presente. Considero incluso que, lo que se entrena en el teatro, no solo es el registro de esta intensidad sino también, como puede verse en los siguientes fragmentos, su utilización o manipulación:

Yo les voy a contar una historia y ustedes traten de percibir lo que les provoca la historia en lo afectivo, las sensaciones, dónde se ubica esta afectación. Intento hacer un mínimo esfuerzo para ver si todo esto que me pasa lo puedo exagerar, manipular un poco y poner más a fondo, un poco más de lo que me pasaría a mi...

El actor conduce su actuación desde la afectación, es decir, desde el proceso dinámico de lo que le acontece afectivamente: genera su “proceso afectivo”, y sólo como consecuencia de eso se produce el movimiento, el ritmo y la textualidad.

Registro de clase y fragmento de apunte un texto introductorio al Taller de Entrenamiento Actoral del Pollo Canevaro y Federico Aimetta, mayo de 2014 (el resaltado es mío, el entrecomillado es original).

Este entrenamiento para manipular la intensidad, muchas veces se realiza recurriendo a escalas ascendentes y descendentes por las cuales los docentes conducen a sus alumnos pidiéndoles que aumenten o disminuyan -ya sea gradual o bruscamente- el grado de intensidad de lo que están haciendo. Un modo habitual de hacer esto es recurriendo a escalas numéricas o referencias a porcentajes, ya sea mediante indicaciones aisladas del estilo “ahí estás en un 20%, tratá de llevarlo al 100” o mediante ejercicios completos como los que se describen en los siguientes fragmentos:

Mientras explorábamos esa calidad de movimiento Blas nos iba tirando porcentajes de intensidad que iban del 10%, pasando por el 20, el 50, el 80 y el 100 hasta el 200 y 300%. Nos decía que el 100% sería toda la intensidad que la escena puede soportar sin estar pasada, deformada, rancia... pero que, como charlamos después, a veces está bueno explorar esas intensidades pasadas porque o descubrimos que en realidad no están tan pasadas como creíamos y que lo que pensamos que era demasiado en realidad es el 100 o porque nos dejan algo que no había salido antes y que ecualizándolo es super interesante.

Registro de clase del Taller de Entrenamiento Actoral y Creaciones escénicas
de Blas Arreseigor, 26 de junio de 2014

Cierren los ojos. Les vamos a proponer un estado y lo van a probar en una escala del uno al diez, donde diez es el estado al máximo, el estado estallado. Vamos a empezar en un número cinco que es la mitad de la tabla, la mitad de lo que el estado me puede dar. El estado va a ser miedo.

Abro los ojos, no me involucro con el resto. Los tengo en cuenta pero sólo como a otros actores que están en el mismo espacio.

Pienso en el gesto, la boca, las manos, qué recorrido pueden hacer los ojos.

Pienso en el desplazamiento si es que me desplazo, modo, velocidad y pienso qué estoy haciendo con el cuerpo para generar este estado.

Y subo un nivel, al seis y pienso en el gesto, cómo crece el miedo, y subo al siete. Si estuve mucho tiempo desplazándome pruebo cómo es el miedo siete en el lugar y si estuve mucho estático pienso cómo se mueve el miedo siete por el espacio.

Subo a ocho... Pruebo el nueve... Pruebo el diez (volumen al mango)

Vuelvo al cinco... Pruebo el cuatro, cuál es la diferencia? Qué pasa en los ojos, las manos, el gesto, la respiración. Pruebo el tres, voy al dos y voy al uno, es el mínimo pero hay miedo, piensen que desde afuera se tiene que ver el miedo, no es mucho pero hay.

Vuelvo al dos, voy al tres, vuelvo al uno, voy al ocho, voy al dos, cinco, seis, siete, ocho, cinco, diez (al subir la intensidad del miedo sube mucho el volumen y la cantidad de sonido) cinco, tres, uno, camino por el espacio...

(Este mismo tipo de ejercicio se repite en esta y otras clases con otros estados tales como vergüenza, alegría, bronca y angustia, entre otros).

Registro de clase del Taller de Improvisación Teatral de Jorge Pinarello y Chapi Barresi,
febrero de 2013.

Ahora bien, aunque este registro implica un paso desde el ámbito de la no conciencia al que correspondería la dimensión afectiva hacia el ámbito del significado y la conciencia, implicando en muchos casos -como vimos en el registro de campo anterior- la codificación de esta intensidad en términos de emociones específicas, considero que, en muchos otros casos, el registro es fundamentalmente corporal, por lo cual, como aclara Blas en el fragmento que transcribo a continuación, no siempre puede traducirse en términos de lenguaje:

La escena requiere una intensidad, una energía y un compromiso que es muy alto. Cuando se pide que se suba la energía habitualmente sube el volumen, la verbosidad o el enojo pero no necesariamente es esto, es más un registro propio que algo que se pueda mensurar objetivamente. La energía está asociada a la intensidad, se trata del compromiso energético del cuerpo en el espacio. Uno en el entrenamiento va registrando lugares en el cuerpo más allá de lo que pueda poner en palabras. Por debajo de cierta intensidad uno no está actuando, lo propio del teatro es eso, el cuerpo del actor está ahí vibrando.

Registro de clase del Taller de Entrenamiento Actoral y Creaciones escénicas de Blas Arresegor, 26 de junio de 2014 (el resaltado es mío).

Es por eso que algunos teatristas evitan pensar en términos de estados emocionales que consideran fijos (y por ende más forzados o artificiales) y proponen en cambio otras categorías que den cuenta de que lo que se está tratando de percibir es un proceso caracterizado por un movimiento constante:

Podemos pensar en la “afectación” como un “estado” en permanente movimiento.

El “estado” da idea de algo estático, estanco y que no tiene un proceso. La “afectación” es el constante proceso del sentir, el constante movimiento afectivo, más parecido a lo que sucede en la realidad, y por lo tanto produce una actuación verosímil, creíble o mejor dicho: posible. Creemos que actuar es ponerse a disposición de la incertidumbre.

Fragmento de un texto introductorio a su Taller de Entrenamiento Actoral redactado por el Pollo Canevaro y Federico Aimetta (el entrecomillado es original).

Esto nos remite nuevamente al modo en que Massumi, siguiendo a Spinoza, piensa el afecto en relación al movimiento. Para estos autores, el cuerpo se encuentra en constante movimiento y es uno con su movimiento, no coincidiendo nunca consigo mismo sino con su propia variación y po-

seyendo, de este modo, una carga de indeterminación que es inseparable de sí mismo, que coincide exactamente consigo mismo en la medida en que el cuerpo es dinámico y está siempre en proceso. Esta carga de indeterminación constituye justamente esa dimensión incorporea del cuerpo que Massumi define en términos de intensidad o afecto (Ibid. 5).

Para Spinoza, los cuerpos se encuentran en constante interacción con otros cuerpos, afectándolos y siendo afectados continuamente por ellos, siendo justamente de esta interacción de la que deviene su constante transición, la cual es acompañada por una variación en su capacidad, un flujo constante a través del cual se modifica el poder de ese cuerpo de afectar y ser afectado, es decir, su poder de actuar. Esta variación en el poder de un cuerpo hace que este cuerpo ya no sea el mismo, deviniendo otro, una y otra vez. En palabras de Jon Beasley Murray:

El afecto marca el pasaje por el que un cuerpo deviene otro cuerpo, o bien alegre o bien dolorosamente; el afecto siempre es un acontecimiento que pasa entre cuerpos, en el umbral móvil entre estados afectivos mientras los cuerpos se fusionan o se desintegran, mientras devienen otra cosa que ellos mismos. (...) El afecto es otro nombre para la variación continua que caracteriza los encuentros infinitos entre los cuerpos, y los desplazamientos y transformaciones, constituciones y disoluciones, que de ellos resultan. (Beasley Murray, 2010: 128)

Encuentro en este párrafo dos ideas que me parecen de particular importancia para seguir pensando los modos en los que el trabajo con la dimensión afectiva se pone en juego en el aprendizaje y ejercicio del teatro: que el afecto marca el pasaje por el que un cuerpo deviene otro y que el afecto es un acontecimiento que pasa entre cuerpos.

Considero que si lo que se entrena en el teatro es la capacidad de ser otros y poder realmente encarnar a esos otros, pensar y sentir verdaderamente como esos otros, esto requiere la posibilidad de ampliar -y, al mismo tiempo, cierta capacidad de conducir o manipular- el espectro de intensidades y matices emocionales por los que se puede transitar. Hacer teatro implica, de este modo, “ganar territorios emocionales” que nos permitan ampliar el espectro de nuestros modos habituales de sentir, pensar y actuar sumando, a los que ya conocíamos, otros modos posibles que abarquen una mayor cantidad de tonalidades e intensidades. Se trata, como ya hemos mencionado, de un trabajo que parte de la propia subjetividad pero debe desbordarla, un trabajo mediante el cual los actores y actrices

logran ser otros pero nunca dejan totalmente de ser ellos mismos¹⁸, un trabajo que, en palabras de Josette Feral, se produce “en los límites de su yo” (Op.Cit: 100). Es aquí donde la conexión con la dimensión afectiva cobra relevancia. Es decir, donde se vuelve crucial aprender a registrar aquella dimensión que, en la mayor parte de la vida cotidiana se mantiene en el ámbito de la no conciencia, como un sonido de fondo de la experiencia que no puede ser completamente percibido pero tampoco puede dejar de ser sentido. Registrar aquella sensación cuyo volumen pareciera subir en ciertos momentos de efervescencia a los que se accede fundamentalmente a partir del movimiento, la grupalidad o la conexión con las emociones permite la movilización afectiva que posibilitará alcanzar ese grado de desobjetivación y resubjetivación necesario para salirse del propio yo o colocarse en el límite del propio yo para ser muchos otros posibles.

¹⁸ Schechner llamó a esto “not not me” [“Oliver is not Hamlet, but also he is not not Hamlet: his performance is between a denial of being another (= I am me) and a denial of not being another (= I am Hamlet).” (1985: 123)]

Karina Mauro también habla de algo que no es lo mismo pero tiene algo que ver cuando se refiere a que, aunque algunas formas de teatro buscan que el actor se vuelva totalmente transparente para dejar ver al personaje, siempre subsiste cierta opacidad del actor que hace que este no deje nunca de verse.

BIBLIOGRAFÍA

ARTAUD (1938) *El teatro y su doble*. Barcelona, Gallimard.

BEASLEY MURRAY, Jon (2010) *Poshegemonía: teoría política y América Latina*. Buenos Aires, Paidós.

FERAL, Josette (2003) *Acerca de la teatralidad*, Cuadernos de teatro XXI, Dir. Osvaldo Pellettieri, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, Nueva Generación

MASSUMI, Brian (2002) *Parables from the virtual. Movement, Affect, Sensation*. London, Duke University Press.

MAURO, Karina (2011) *La técnica de actuación en Buenos Aires. Elementos para un Modelo de Análisis de la Actuación Teatral a partir del caso porteño*. Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

PALLÍN, Verónica (2011) *Antropología del hecho teatral. Etnografía de un teatro adentro del teatro*. Tesis de doctorado, Facultad de Geografía e Historia, Doctorado en Antropología Social y Cultural, Universidad de Barcelona

PENAS LOPEZ, Miguel (2013) “El concepto de potencia en Simondon. Hacia una filosofía de los afectos.” *Revista Astrolabio* N° 10, pp. 216-241

ROLNIK, Sueley (2006) “Geopolítica del chuleo/The Geopolitics of pimping”, en: *Brumaria*, No. 7, diciembre.

SERRANO, Raúl (2004), *Nuevas Tesis sobre Stanislavski*, Buenos Aires, Atuel.

SHUTZ, Alfred (1974) “La ejecución musical conjunta. Estudio sobre las relaciones sociales”. *Estudios sobre teoría social. Escritos II*. Buenos Aires, Amorrutu.

SIMONDON, Gilbert (2009) *La individuación a la luz de las nociones de forma e información*. Buenos Aires, Cactus / La Cabra.

SOBRE LA SENSIBILIDAD DE LOS BAILARINES CONTEMPORÁNEOS INDEPENDIENTES. APUNTES A PARTIR DEL “29A” EN LA CIUDAD DE LA PLATA, ARGENTINA

Mariana Lucía Sáez

Presentación

La presente ponencia surge de mi investigación doctoral en curso, en la que me propongo realizar un análisis socio-antropológico de los vínculos y relaciones entre los procesos de construcción de identidades, subjetividades y corporalidades en el marco de prácticas corporales artísticas, a través de un acercamiento al campo de la danza contemporánea en la ciudad de La Plata. Al mismo tiempo, este trabajo se enmarca en el proyecto colectivo “Formación de asociaciones de artistas y prácticas en espacios públicos en el partido de La Plata. Un estudio de las prácticas y las representaciones en grupos de danza, teatro, circo y música”, llevado adelante desde el Grupo de Estudio sobre Cuerpo perteneciente al Centro Interdisciplinario Cuerpo, Educación y Sociedad (GEC, CICES, IdIHCS, UNLP-CONICET).

En esta ocasión me propongo compartir las primeras reflexiones en torno a la constitución de la sensibilidad del bailarín, en particular en lo referido a su autoadscripción a la categoría de “danza contemporánea independiente”. Para ello, tomo como punto de partida una serie de experiencias, representaciones y discursos que se pusieron en circulación en torno al evento del “29A” en la ciudad de La Plata, a partir de los cuales comencé la indagación en torno a esta temática específica, intentando caracterizar la sensibilidad compartida por los bailarines contemporáneos independientes locales.

“29 A”: bailando por una Ley Nacional de Danza

“29A” fue el nombre dado a un evento de danza que acompañó a la presentación del Proyecto de Ley Nacional de Danza en el Congreso de la Nación el 29 de abril de 2014¹⁹. Este evento empezó a gestarse en la ciudad

de Buenos Aires, por parte de un grupo de trabajo conformado en torno a la redacción del proyecto de Ley Nacional de Danza, en conjunto con el Foro Danza en Acción. Fueron los participantes de estos espacios los que decidieron realizar un evento en la Plaza del Congreso de la Nación, de manera simultánea a la presentación del Proyecto de Ley, y luego propusieron a bailarines, coreógrafos, docentes, grupos, colectivos y asociaciones de danza, la réplica del evento en sus respectivas localidades.

En cada localidad, el evento tuvo características diferentes, pero en la mayoría de los casos se replicó la idea de realizarlo en un espacio público y visible (como alguna plaza céntrica de la ciudad), de incluir distintos géneros y estilos de danzas, y de convocar a diferentes tipos de espectáculos y actividades abiertas (se mostraron obras, se realizaron ensayos abiertos, hubo intervenciones y performances, se realizaron clases abiertas a todo público, entre otras). Además, en muchas de estas localidades, se bailó un flashmob como cierre de la jornada. Este flashmob, (una breve intervención coreográfica masiva), cuya coreografía (compuesta por una coreógrafa de la ciudad de Buenos Aires) combinaba distintos ritmos y estilos de danzas, circuló durante los días previos al evento a través de la red social Youtube (en forma de un video tutorial, que explicaba la coreografía paso a paso), de modo que las personas que quisieran participar pudieran aprender la coreografía y asistir a bailarla en el horario y lugar convocado.

Todo el 29 A fue un evento cargado de emotividad para quienes fueron parte de él, emotividad de la cual el flashmob haya sido, probablemente, el punto máximo. Relevando y revisando comentarios posteriores al evento, resultan recurrentes las referencias a la “emoción sentida”; a la “energía” que se vivió; al agradecimiento por lo sucedido; a la sensación de estar viviendo un día o momento histórico; a la importancia y la alegría de “compartir lo que nos une” con otros y de que “la comunidad de la danza” se organice; a la “pasión”, el “amor” y el “disfrute” de/por la danza; al “entusiasmo y la sensación de hermandad”; a la “alegría de sentirse parte de algo común”.

A partir de estos relatos, comencé a hacerme una serie de preguntas: ¿Qué es lo que daba a este evento semejante importancia y tanta carga

¹⁹ El 29 de abril se celebra el Día Internacional de la Danza, y es por eso que fue elegido ese día como fecha para la presentación del Proyecto de Ley y de realización del evento que acompañó dicha presentación.

emotiva? ¿Qué implican el “amor”, la “pasión” y el “disfrute” de la danza? ¿Qué significa “sentirse parte de una comunidad”? ¿Qué es “lo común” de la danza independiente?

El 29 A en La Plata

En La Plata, una bailarina-coreógrafa local, que participaba de las reuniones del Foro de Danza en Acción, acercó la propuesta a la ACIADIP²⁰ (Asociación de Coreógrafos, Intérpretes y Afines de Danza Independiente Platense), en una de las reuniones de esta asociación. A su vez Aciadip realizó entonces una convocatoria abierta, difundida a través de su sitio web y redes sociales) para quienes quisieran participar en la organización del evento. Se realizaron varias reuniones, a las que, además de los integrantes de ACIADIP, se acercaron bailarines, coreógrafos y docentes de danza, que participaron activamente en la gestión del evento. El 29A en La Plata se realizó en la Plaza Moreno (centro geográfico de la ciudad, frente a la cual se encuentran la Municipalidad y la Catedral), entre las 14 y las 18hs. Se definieron seis diferentes espacios a ser usados como escenarios, espacios de clases y espacio de información, que funcionaron en forma simultánea en distintos lugares de la plaza durante esas cuatro horas²¹.

Como cierre del evento del 29A se bailó el flashmob difundido Youtube. En la Plata, se bailó a las 18hs, como cierre de la jornada. Fue el momento más emotivo del día, el único momento en el que prácticamente todos los que participamos del evento (en distintos roles, organización, locución, prensa, dando clases, mostrando obras...) estuvimos compartiendo el mismo tiempo y el mismo espacio, bailando juntos.

A medida que iban terminando las actividades en los escenarios alternativos, la gente se iba aproximando al escenario principal. Cerca del puesto de informes, a un lado del escenario principal, algunos repasábamos el flashmob y lo íbamos pasando a otras personas. Cuando terminó la última de las actividades programadas, comenzó a sonar la música del flashmob. La coreografía duraba unos cuatro minutos y combinaba distintos ritmos musicales y estilos de danza (murga, cumbia, disco, jazz, ballet...)

²⁰ ACIADIP se forma a fines de 2011, a partir de la convocatoria de algunos artistas locales, principalmente ante la dificultad para encontrar espacios en los que mostrar su trabajo y para encontrar los medios con los cuales financiarlo.

²¹ Esos espacios no estaban delimitados más que por el uso que se hacía de ellos, y por la proximidad a los equipos de sonido en caso de que fueran necesarios. Hubo solo un espacio, «escenario principal» que fue delimitado por “tapetes” -piso de goma negra- necesarios para el ballet clásico.

El sentimiento compartido durante el baile parecía ser una excitación alegre. Mi sensación fue de felicidad y festejo. Por estar bailando, después de haber estado trabajando mucho los días previos y ese mismo día. Pero además, me contagiaban las sonrisas con las que me iba encontrando a mi alrededor, de las personas que estaban bailando próximas a mi, algunas conocidas, otras no tanto; los gritos, aplausos y arengas que acompañaron el baile (desde los que estábamos bailando y desde “el público”). Cuando terminó el flashmob, seguimos saltando al grito de “¡ley, ley, ley!” y nos íbamos abrazando. Diría que la sensación compartida era de una emoción agradecida y feliz.

Sin embargo, había algo de lo compartido durante ese día de lo cual no terminaba de sentirme parte. Sentimientos que puedo comprender, pero que no terminan de ser del todo míos, quizás porque no estoy peleando exactamente en el mismo campo (o sólo en el mismo campo), porque mi vida no depende (exclusivamente) de la danza y por eso no se han hecho carne en mí del mismo modo. Porque no me he definido (sólo) como bailarina, y sentido esa subvaloración social y económica (al tener “otro título” como antropóloga que me otorgaba otra legitimación y otras posibilidades de inserción laboral).

Empecé a pensar que mi situación en el campo, como bailarina y antropóloga al mismo tiempo, me colocaba en una posición particular. Una situación de pertenencia y ajenidad al mismo tiempo, que si bien por momentos podría resultar angustiada (al no sentirme del todo parte de un colectivo y de lo allí compartido), terminó iluminando algunos aspectos de aquello que me interesaba indagar.

Amor, pasión y disfrute colectivos

Los momentos y días posteriores al “29A” circularon por las redes sociales muchas manifestaciones de emoción en relación a lo vivido ese día, tanto en forma de posts individuales como de notas periodísticas o publicaciones de distintos colectivos vinculados a la actividad dancística. Comparto aquí algunos fragmentos:

- “(¿cómo viviste el flashmob?) Con alegría y emoción. Con la satisfacción de que el 29A había sido un gran evento, un espacio de encuentro, un momento para compartir. Y como un momento para dejar de estar pensando en la organización, en la sucesión de actividades y bailar, nosotros también (“nosotros”, los que estuvimos trabajando en la organización, en el “detrás de escena” y no pudimos participar de

las actividades) y ya cerrando la jornada, soltar los nervios y disfrutar de la danza.”

- “Ayer hemos sido partícipes de un día extraordinario, único, excepcional. Por primera vez la comunidad de la danza se aglutinó, en unas 40 ciudades del país para visibilizar y gestionar conjuntamente nuestras necesidades y reclamos comunes. Sin duda habrá cosas para revisar, criticar, analizar y mejorar y esperemos este sea el comienzo de una serie de acciones donde prime la cooperación, la colaboración, la suma, la incorporación de participantes a los grupos que propician, inician y sostienen estas gestiones. Como se sabe, en realidad somos muy pocos, siempre insuficientes quienes nos reunimos regularmente a idear, diseñar y sostener estos proyectos, seguramente este día nos haya demostrado que podemos trabajar juntos, haciéndonos parte, encontrarnos, sumar propuestas y experiencias mirando de cara al futuro, accionando en pos de nuestras mejoras, aportando ideas, estilos, modos de hacer y ser diversos. Incorporarnos, hacer cuerpo común y no aislamientos. ACIADIP”
- “Gracias por compartir la danza de una manera tan solidaria e incluyente. (...) La pasión de esas hermosas trabajadoras de la danza que nos han enseñado a todos, y ahora nos dirigen y siguen impartiendo danza es la misma pasión que hoy compartimos, y gracias a ellas, a nosotros y a todos los que hoy se contagiaron, es que podemos celebrar haber construido cada uno desde su lugar, una jornada por demás exitosa.”
- “Al igual que en el resto del país, aquí hubo mucho entusiasmo, espíritu colaborativo y sensación de hermandad. Esta disciplina a veces tan egocéntrica, individualista y tan impermeable a la realidad vivió intensamente la experiencia de lo colectivo, la fuerza y alegría que da sentirse parte de algo común a muchos.”
- “Porque nos parece una manera de manifestar el reclamo a través del festejo que significa bailar, donde todas las danzas pueden estar presentes y cualquiera puede bailar. Porque es un impacto visual muy grande ver y sentir a tres mil personas bailando, felices, disfrutando mientras protestan pacíficamente. Y porque nadie puede dejar de leer que realmente se trata de una protesta.”
- “No doy mas de felicidad y amor. Hoy hicimos historia. Bravo!”

- “Hermoso día! gracias! Mucho amor y trabajo!”
- “La danza es un poema en el que cada movimiento es una palabra...
Danzar es sentir, sentir es sufrir, sufrir es amar
Usted ama, sufre, siente ¡usted danza!
Isadora Duncan
Feliz día a todos los que compartimos esta pasión!”
- “Mucha emoción por todo lo vivido hoy. Una verdadera movilización.
Se sintió la energía, el amor por lo que hacemos. Inolvidable!
- “Valoro sobre todo el trabajo en conjunto, la comunicación, la pasión
y el amor que le puso cada uno! Que este sea el comienzo!! hicimos
historia!”
- “Mezcla de sensaciones si las hay!!, hoy más que nunca bailemos, por
nuestra Ley, por la danza que nos hace feliz en cada instante, por la
que luchamos contra viento y marea!!!”
- “Todos daban y nadie exigía. Éramos muchas personas poniendo lo
mejor que podíamos”

En estos fragmentos aparece la emoción vinculada al estar juntos compartiendo un hacer. Una emoción de saberse muchos y conectados, que se opone a otras situaciones relatadas como cotidianas o como pasadas, en las que prima la soledad o el aislamiento.

El bailar aparece vinculado al disfrute y al olvido o la descarga de otras situaciones un poco menos placenteras, vinculadas a la gestión u organización vinculadas al hacer independiente o autogestivo.

Son recurrentes también las referencias al amor y la pasión por la danza, y es notable la presencia de una representación que vincula amor y sufrimiento.

Sentirse *independiente*

Unos meses después del “29A”, invité a unos cuarenta colegas que forman parte del circuito de la danza contemporánea local, a responder un conjunto de preguntas en torno a la *danza independiente*. La intención de esta encuesta era, por un lado, caracterizar aquello que se define como “danza contemporánea independiente”, y al mismo tiempo, poder situar

en ese marco el contexto emotivo que había vivenciado durante ese evento específico, y las inquietudes que a partir de allí se me habían activado.

En un análisis de las respuestas dadas a las preguntas, se encuentran diversas significaciones vinculadas al calificativo *independiente* que pueden ser agrupadas en una serie de conjuntos de representaciones: la independencia de las instituciones, la independencia como alternativa política, el modo de producción independiente, la independencia económica, la independencia como precarización, la estética independiente y la independencia como condición de libertad²².

De manera aislada, cada uno de estos conjuntos parece guardar una cierta coherencia interna, pero en la práctica se imbrican de maneras ambiguas, complejas e incluso contradictorias.

La relación con el Estado -y las instituciones en general- es ambivalente. Por un lado, el estar fuera de estos espacios es vivido como algo no deseado, es algo a lo que se aspira, se intenta acceder sin poder lograrlo (o a lo sumo se consigue de manera esporádica, incierta, desarticulada: precaria).

Por otra parte, se generan movimientos colectivos que si bien no necesariamente implican un ingreso directo a la esfera estatal, presentan diferentes grados y variables de articulación, como es el caso del Movimiento por la Ley Nacional de Danza y de ciertas acciones y propuestas motorizadas desde ACIADIP.

A su vez, El estado y otras instituciones son representados como coartadores de una libertad altamente valorada, sólo posible sin mantener relación alguna con ellos.

En el mismo sentido es que se presenta la tensión entre arte y economía. Aparece la idea de hacer por “amor al arte” y “hacer a pulmón”, valores que entran en contradicción con la búsqueda de reconocimiento como trabajadores de la cultura, incluyendo la demanda de que el trabajo realizado sea valorado en términos económico-remunerativos.

Como un ejemplo de esta contradicción, observamos que para muchos de los que participaron de la encuesta, el interés económico es un factor

²² Un primer análisis de estas encuestas puede encontrarse en el artículo “Potencia de la contradicción” (Sáez, 2016).

determinante para dejar fuera de la esfera de lo independiente a ciertos grupos o personas: se juzga que se hace por dinero y no “por el arte mismo”.

Al mismo tiempo, la totalidad de los encuestados manifestaron que viven de la danza o bien que desearían hacerlo a largo plazo. Además, las dificultades para financiar su trabajo aparecen como uno de los principales aspectos negativos de la producción independiente.

El fuerte anclaje del modo de producción independiente a colectivos de trabajo más o menos estables, genera sentimientos de pertenencia grupal y cristaliza circuitos de formación, producción y circulación para la danza.

En particular, me interesa detenerme aquí en las respuestas dadas a la pregunta de la encuesta: “¿Qué sentimientos o sensaciones te genera la actividad independiente?”. Para mi sorpresa, abundaron aquí sentimientos “negativos”. Comparto aquí algunos fragmentos de esas respuestas:

- “Es una frustración permanente el desencuentro con los otros artistas que no van a ver las obras de sus compañeros. No colaboran con la difusión de sus proyectos ni la inclusión de los mismos en los encuentros artísticos de la ciudad.”
- “Muchas veces impotencia por el poco apoyo dentro de los pares”
- “La sensación de continuo esfuerzo por sostenerla”
- “Abandono, eterna lucha, frustración”
- “Es desgastante y al no haber políticas de apoyo se desvalora la danza socialmente. Y creo también que un imaginario colectivo de que lo independiente es cool y a mí me aborrece.”
- “Un sentimiento de soledad y a la vez de vértigo y aventura. Soledad porque es el miedo de no contar con el reconocimiento ni el apoyo de ningún referente social, ni del ámbito de la educación, ni de la cultura ni tampoco un acompañamiento económico. Vértigo porque sólo dependo del agenciamiento constructivo de mis compañeros y de las personas que van compartiendo la experiencia que estoy llevando a cabo (la sensación es como estar parado en un colectivo en movimiento sin agarrarte de ninguna manija). Aventura: estos agenciamientos

nunca sé a donde me llevan, pero el camino está lleno de sorpresas”

- “Muchas veces cansancio e impotencia de no ser incluido, de tener que ocuparte de muchas cosas que consideras pérdida de tiempo y energía.”
- “La actividad independiente me sabe a un escenario artesanal, un proceso tan fino, magnífico y revolucionario, una metamorfosis individual y colectiva que aunque agota, transpira, duele es tan necesaria, placentera, verdadera y de crecimiento...”
- “Sentimiento de lucha, de trabajo de esfuerzo, de alegría, de afecto, de comunicación entre nosotros, de conexión real, de bronca porque a veces cansa.
- “Por un lado de autonomía por otro de desprotección...”
- ”En La Plata específicamente, me genera un poco de tristeza ver como somos un puñado que nos conocemos todos, y cada uno tira para su lado”
- “Libertad de acción y desamparo”

Podemos observar aquí la recurrencia de un conjunto de sentimientos definidos por la soledad, la poca vinculación con los pares, la falta de reconocimiento y apoyo por parte de la sociedad en general y del estado en particular, el esfuerzo, cansancio y desgaste por sostener la actividad y la propia vida que se basa en ella. Sentimientos que ponen en escena la precariedad, no sólo en términos materiales o económicos, sino también y fundamentalmente vinculares o afectivos. Esto en tanto la precariedad económica y material, suele aparecer en el hacer independiente como motivadora, incitadora de soluciones creativas, posibilitadora de libertades que una situación cómoda y estable podría coartar. Por el contrario, la precariedad vincular no aparece aquí presentando una contracara que pueda ser así positivamente valorada.

Sensibilidades compartidas

Poner juntos los sentimientos de felicidad y emoción suscitados a partir del “29A” y los sentimientos negativos vinculados al hacer independiente, contribuye a dar cuenta de la complejidad de las identificaciones como “bailarines independientes” y de los conjuntos de sentimientos asocia-

dos a esta definición. Vemos entonces que los sentimientos “felices”, aparecen en vinculación/contraposición con otra serie de sentimientos que aparecen en los discursos en torno al quehacer de la danza contemporánea independiente. Estos otros sentimientos, vinculados a la soledad, al desamparo, a la desprotección, a la subvaloración, a la falta de reconocimiento, se me aparecieron en un primer momento asociados a un contexto particular, en una ciudad y en un país específicos, donde las condiciones laborales no serían las óptimas, y por eso se darían una serie de condiciones de precariedad, frente a las cuales se presenta el Proyecto de Ley Nacional de Danza. Sin embargo, una vez que empecé a profundizar en ellos, fui encontrando algunas trazas comunes que me permitieron también vincularlos a otros discursos sobre la danza, presentes en contextos diversos que permiten situarlos en un contexto más amplio para pensar la sensibilidad-subjetividad del bailarín de un modo situado pero a la vez global.

Entre los relatos compartidos aquí, aparece ya una referencia a palabras de Isadora Duncan, una de las pioneras de la danza contemporánea, vinculando danza, sentimiento, y sufrimiento.

Los análisis de Lepecki (2008), permiten también la reflexión sobre la melancolía y la nostalgia como afectos que han caracterizado la conformación de la danza contemporánea.

También observamos reflexiones al respecto en el trabajo de Pérez Galli (2013), que parte de considerar la construcción socio-histórica del bailarín como un sujeto subalterno.

Por otra parte, algunos trabajos que no son específicos del campo de la danza, sino del campo artístico en general, también podrían contribuir a iluminar algunos de estos aspectos. Pensamos en particular en el trabajo de Bojana Kunst:

“Vassilis Tsianos y Dimitris Papadopoulos señalan vario síntomas neuróticos que cuadran bien con la manera en que hoy en día se entiende y se percibe la subjetividad artística: vulnerabilidad (el sentimiento de flexibilidad dun ninguna forma de seguridad), hiperactividad (el imperativo de mantener una accesibilidad permanente), simultaneidad (la capacidad para mantener los diversos ritmos y velocidades de varias actividades imultáneas), recombinación (circular entre las distintas redes/espacios sociales), post-sexualidad e intimidad fluida (producción corporal de relaciones

sexuales indeterminadas), ansiedad (relacionada con la sobrecarga de comunicación e interacción), astucia (la capacidad para el oportunismo y las trampas) y agotamiento afectivo (explotación emocional). (...)

La autoorganización de la vida y el establecimiento de una economía 'independiente' y 'autónoma' revelan que estos ideales emancipatorios están entrelazados con las nuevas formas de explotación y producción, con la nueva comprensión de la subjetividad comprometida. (...) La producción 'autónoma' y autosuficiente no trasciende las contradicciones sociales, sino que las encarna al máximo y las agrava aún más, con una supuesta libertad que se transforma en dependencia cotidiana de un sinfín de tareas y proyectos." (2015: 163)

Estos trabajos, entre muchos otros, permiten empezar a pensar las articulaciones entre el amor y la pasión por la danza, la precariedad (en su dimensión material y afectiva) y el sufrimiento como característicos de una particular configuración sensible propia de la danza contemporánea como manifestación artística y social y situada en un particular contexto histórico. En esta línea continuaremos profundizando en futuros trabajos.

BIBLIOGRAFÍA

KUNST, B. (2015) “Las dimensiones afectivas del trabajo artístico: La paradoja de la visibilidad”. En: *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo*. PUJOL, Quim; Rozas, Ixiar (coord.) Editorial Polígrafa. Barcelona.

LEPECKI, A. (2008) *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. Universidad de Alcalá.

PÉREZ GALLI, A. (2013). *Sudando el discurso*. In-formales y La Poderosa, Barcelona.

SÁEZ, M. (2016) “Potencia de la contradicción”. En *Revista boba*, número 2. pp 68-72

O CORPO PROPOSITOR – A ENAÇÃO E O DISCURSO PERFORMATIVO

Rosemeri Rocha da Silva

O entendimento do corpo propositor (CP) parte inicialmente das potencialidades que são inerentes a sua anatomia e fisiologia humana. Essa premissa sugere que a partir desse viés biológico, do funcionamento do corpo, dos seus sistemas corporais, das suas habilidades motoras, o corpo move-se, percebe-se, sente-se e formula um modo de entendimento específico de dança. Nesse sentido, o corpo já é uma proposição, porque apresenta, sugere e propõe modos de mover o corpo, a partir das investigações anatomofisiológicas, produzindo uma dança da sua própria natureza biológica da existência humana.

Como organização dessa natureza biológica, esse corpo propositor é agente corporalizado, suas ações são materializadas pelo processo anatômico e fisiológico dentro do seu contexto corporal-biológico-cultural. O biotipo é a própria experiência de vida e transforma-se como organismo não apenas na compreensão dos órgãos, músculo, líquidos, mas também na organização dos tecidos, que seguem a origem embriológica, permitindo pensar em forma como pulsão vital em face da existência humana. O corpo propositor e seus impulsos geradores de movimento potencializam a forma humana, fazendo dela uma proposição de corpo, de ideia, de dança e de vida.

O biotipo está relacionado com a forma humana e a imagem corporal. Segundo o autor Satanley Keleman apud Silva (2008), a forma humana está associada a um princípio de organização da vida, a existência. Um indivíduo segue os impulsos da funcionalidade da sua própria forma e aprende suas regras de organização, construindo sua linguagem única a partir do espaço interno em que se conecta, se move e informa ao mundo suas integrações somáticas. O ser humano é vida e existência através da materialização, e o corpo biológico, que estabelece relação com o mundo através de diferentes linguagens, cria grupos e comunidades com autonomia e estratégias de sobrevivência.

O CP propõe-se a se conhecer via sensório-motor, em que a percepção e ação acontecem junto na relação com as trocas com o ambiente, em que o corpo é um agenciador das informações que transitam entre o dentro

e o fora do corpo. Pode-se dizer que o CP é considerado uma espécie de membrana que possibilita uma maleabilidade e permite que essas trocas sejam constantes com o ambiente, propiciando a transformação desse corpo no mundo. Essa via perceptiva, atualiza o presente e intenciona o futuro por meio de ações mais refinadas.

É possível dizer que todo ser humano tem um corpo propositor pelas suas potencialidades inerentes, pela via biológica de acesso, mas, para que essa proposição aconteça efetivamente, é necessário que o sujeito perceptor proponha-se a se relacionar com outros aspectos do corpo que também são inerentes (o físico, o mental, o emocional e o cultural). E que se permita a novas descobertas que essa experiência sensorial traz, mobilizando seus aspectos inerentes, transgredindo modos de estar e dançar no mundo, a partir da percepção, autoconsciência e propriocepção na relação como próprio organismo e seu entorno.

Esse corpo faz parte de um determinado contexto. Nesse sentido, ele já carrega algumas informações, seja de vida, de dança ou não. No caso da dança, o sujeito perceptor já possui suas experiências, cada um dentro da sua realidade, uns com mais outros com menos conhecimento. Esse fato faz com que a produção de ideias de dança seja diferente de outros contextos. É importante identificar quais as linhas de pensamento, de entendimentos que os contextos apresentam, para ter clareza do tipo de abordagens que mais se conectam com as propostas de dança.

Assim, sob essa perspectiva, o CP conhece a si próprio e produz uma dança situada dentro do contexto em que vive e no tempo em que está localizado. A experiência sensorial que vivencia e que possibilita a construção dessa ideia de corpo é que se dá a partir de algumas abordagens da Educação Somática.

Educação Somática é um termo atual, nasceu na Europa e América do Norte, entre os séculos XIX e XX, surgido para qualificar diversas práticas que trabalham com o soma, nome dado à percepção e consciência que cada pessoa possui acerca de seu próprio corpo-mente. Sua abordagem de educação busca trazer a teoria para a experiência, enfatizando a ‘corporalização’ do conhecimento, ou seja, o processo de tornar o conhecimento uma parte de nosso soma. Para tanto, diversas técnicas e ferramentas de aprendizado são utilizadas, como o movimento somático, o estudo de anatomia e fisiologia, o trabalho com imagens, a visualização, a sonorização e o toque (TAYLOR, 2007, p. 87).

É nessa experiência sensorial que o CP transita entre as várias percepções que vivencia, como as sensações no momento, os pensamentos que aparecem, as vontades, a memória que vem à tona, enfim, não só a percepção dos aspectos anatomofisiológicos, mas também de todos os aspectos que fazem parte desse corpo. São esses nexos de entendimento que vão estabelecendo sentidos e que fazem com que esse CP seja gerador de conhecimento na área da dança, no campo das artes e da ciência. O conhecer-se gera conhecimento, o corpo é ideia/proposição e pensamento em dança.

Essa experiência é um modo de acionar e articular a fisicalidade do criador-intérprete, pois ela possibilita e viabiliza que o indivíduo-artista atualize suas sensorialidades, subjetividades e corporalidades, construindo configurações artísticas diferenciadas.

O CP inventa a sua fala enquanto investiga as possíveis transações que partem da potencialidade do próprio corpo, ou seja, dialoga entre alguns rastros de movimento que já existem com o que o corpo vive no momento da experiência da percepção, trazendo para o momento aquilo que o corpo está produzindo de movimentos e de ideias, no espaço-tempo vivido.

Portanto, esse artigo apresenta o entendimento de corpo propositor, implicado nos processos cognitivos do termo “enação” e discurso performático.

Enação – a mente incorporada

A enação, termo cunhado pelos biólogos chilenos Maturana e Varela (apud VARELA et al., 1993), a partir da expressão espanhola en acción pode então ser entendida a partir de dois pontos: a ação é guiada pela percepção, e a cognição, em suas estruturas, emerge dos sistemas sensoriais motores. O estudo da percepção é o estudo da maneira pela qual o sujeito percebido consegue guiar suas ações numa situação local. Segundo Varela et al.,

Na medida em que estas situações locais se transformam constantemente devido à atividade do sujeito percebido, o ponto de referência necessário para compreender a percepção não é mais um mundo dado anteriormente, independente do sujeito da percepção, mas a estrutura sensorio-motora do sujeito. (VARELA et al., 1993, p. 235).

As estruturas cognitivas emergem dos esquemas sensório-motores recorrentes que permitem à ação ser guiada pela percepção. É a estrutura sensório-motora, “a maneira pela qual o sujeito percebido está inscrito num corpo, [...] que determina como o sujeito pode agir e ser modulado pelos acontecimentos do meio” (VARELA et al., 1993, p. 235).

Como diz Boyer (2008) o conceito de enação (atuação) veio romper, radicalmente, com a noção de representação nas Ciências da Cognição. São vários os pesquisadores que vão contestar a ideia de representação mental, apoiando-se em sua ideia inversa: embodied mind ou mente incorporada, i. e., cognição incorporada. Ou seja, o ponto de vista inverso da representação é o da cognição incorporada, presente nos trabalhos de Maturana e Varela (mais recentemente), que têm suas raízes em diferentes correntes filosóficas e em trabalhos de diferentes pesquisadores, como Johnson (1987); Minsky (1986); Lakoff (1987); Jackendoff (1987); Edelman (1987); Damásio (2003;2004).

A representação mental é a noção do cognitivismo que elabora a hipótese de que a cognição é a manipulação de símbolos como a dos computadores microeletrônicos. Em outras palavras, uma representação mental equivaleria a um reflexo da natureza pela mente, como se esta espelhasse aquela. Sob o ponto de vista representacionista, na visão clássica, a mente funciona manipulando símbolos de modo a espelhar o mundo ou representar suas características. Sob a égide da representação,

[...] acredita-se que a mente opera manipulando símbolos que representam características do mundo, ou representam o mundo como tendo determinada forma. De acordo com essas hipóteses cognitivistas, o estudo da cognição enquanto representação mental estabelece o domínio adequado das ciências cognitivas, um campo considerado independente da neurobiologia, num extremo, e da sociologia e antropologia, no outro. (VARELA et al., 1991; 2003, p. 24-25).

Os autores Varela, Thompson e Rosch (1991), no livro *A Mente Corpórea*, propuseram ultrapassar a geografia lógica de interior versus exterior, estudando a cognição não como uma projeção ou recuperação, mas como uma ação corporalizada. Para os autores, o termo corporalizada dá destaque a dois aspectos principais: a cognição, que depende dos tipos de experiência que surgem do fato de se ter um corpo com várias capacidades sensório-motoras, e o fato de essas capacidades sensório-motoras individuais encontrarem-se, elas próprias, mergulhadas em um contexto biológico, psicológico e cultural muito mais abrangente.

Ao se utilizar do termo ação, destaca-se que os processos sensórios e motores, percepção e ação, são inseparáveis na cognição vivida.

A enação é constituída por dois elementos:

- a) a percepção consiste em uma ação guiada perceptualmente;
- b) as estruturas cognitivas emergem de padrões sensório-motores recorrentes, os quais permitem que a ação seja guiada pela percepção.

O ponto de partida para a abordagem da enação é o estudo de como o sujeito perceptor pode guiar suas ações na sua situação local. A partir desse pressuposto, a situação local (contexto) altera-se como resultado da atividade do próprio. A percepção não se dá por um mundo preestabelecido e independente desse e, sim, pela estrutura sensório-motora dele mesmo, ou seja, pelo modo como o sistema nervoso estabelece ligações entre superfícies sensórias e motoras. Dessa maneira, o sujeito perceptor encontra-se corporalizado e não moldado por um mundo preestabelecido pelos acontecimentos do meio ambiente. Logo, a enação prevê um sujeito perceptor através das ligações do Sistema Nervoso/Sensório Motor.

Já apontava Merleau-Ponty, no seu trabalho inicial sobre a fenomenologia, que

[...] as propriedades do objeto e as intenções do sujeito [...] não estão apenas misturadas; constituem também um novo todo”, salientando, ainda, que “uma vez que todos os movimentos do organismo são sempre condicionados por influências externas, podemos, se quisermos, tratar deste logo o comportamento como um efeito do meio. (MERLEAU-PONTY apud THOMPSON; VARELA; ROSCH, 1991, p. 227).

Uma vez que todos os estímulos os quais o organismo recebe só foram possíveis pelos seus movimentos precedentes que culminaram na exposição do órgão receptor a influências externas, o comportamento é a primeira causa de todas as estimulações.

Os autores mencionados, ainda citando Merleau-Ponty, pontuam que a percepção não apenas se encontra mergulhada e limitada ao mundo que a rodeia, mas também contribui para a atuação desse mundo envolvente. Organismo e ambiente são, assim, ligados por uma especificação e seleção recíprocas.

Na abordagem enativa, a percepção consiste na atividade guiada pelo sistema perceptual que serve para guiar a ação e o sistema motor para

orientar a percepção, que é uma atividade desempenhada por um agente corporalizado e situado, dependendo da organização neurofisiológica e da união de sua ação localizada.

Na abordagem enativa, é fundamental observar que:

- 1) A mente não é uma instância abstrata e separada do cérebro, isto é, ela está corporificada.
- 2) O cérebro faz parte do corpo.
- 3) O corpo faz parte do mundo e nele vive sua história e segue o fluxo de sua existência.

Alva Nöe apud Greiner (2010), esclarece que a percepção não é algo que acontece para nós ou em nós. É algo que fazemos. O que percebemos é determinado pelo que fazemos, pelo que sabemos como fazer ou estamos prontos para fazer. Essas ações são sutilmente diferentes entre si, mas intimamente relacionadas.

A autora pontua que perceber é testar, implicitamente, os efeitos do movimento na estimulação sensória. Greiner (2010) traz a afirmação mais central e importante de Alva Nöe de que existe uma ação enativa que seria a própria habilidade de perceber, sendo que essa não é apenas dependente, mas constituída pelo fato de termos certo tipo de conhecimento sensório-motor. Portanto, apenas criaturas com certas habilidades corporais podem ser perceptores do tipo que somos (GREINER, 2010).

A descoberta de estudar a enação é uma possibilidade de compreender como acontecem as relações perceptuais no criador-intérprete. Partindo do pressuposto de que o estudo do biotipo é o ponto de partida para investigar o corpo propositor que, por sua vez, é o objeto desta pesquisa, são nas relações que acontecem nesse trânsito entre o sensório-motor e o abstrato que se constrói o movimento. As ações são materializadas a partir desse agente corporalizado e situado.

A ideia de enativo, de contínuo, presente da cognição é, então, algo performativo, situado no presente, pois a performatividade, como conceito, é um modo de operar que torna mais maleável a identidade enquanto referencial do passado, por trazer o sujeito para o ambiente presente. No modo de posicionamento no mundo, a cognição está presente fazendo com que as vontades e necessidades de manifestar materializem-se por meio das ações.

O referencial teórico que direcionará esta discussão do corpo em movimento num processo criativo é o conceito de performatividade que, a princípio, para esta pesquisa, foi acessado no livro *O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade* (2008), escrito por Jussara Setenta²³.

Inicialmente, a discussão parte do entendimento dos seguintes termos mencionados pela autora que darão pistas para discussão desse conceito na relação com o corpo propositor, são eles: performativo, performatividade e fazer-dizer, os quais a autora se apropriou para a construção da ideia de performatividade.

O termo performativo provém da teoria dos atos de fala do filósofo J. L. Austin²⁴ que apresenta a linguagem como uma forma de ação, estendendo para fora do domínio do verbal a possibilidade de se tratar a linguagem fora da tirania do entendimento de ela ser um processo de transmissão e veiculação de informações.

Essa teoria trabalhada por Austin (1990) é vista por Setenta (2008) como uma questão compartilhável com a área da dança, por considerar a linguagem uma forma de ação, que é o interesse na dança.

É a

[...] partir de uma abordagem pragmática, a linguagem passa a ser pensada como produtiva e não apenas reprodutiva. Nessa perspectiva, o falar (comunicar) pode deixar de ser entendido somente como uma mera transmissão e veiculação de informação, pois ocorre um outro tipo de atribuição de valor que é comunicado. Manifesta-se, no ato de fala, a intenção de um sujeito em se comunicar com outro sujeito a partir do reconhecimento da intenção do primeiro. (SETENTA, 2008, p.18).

A partir da teoria de Austin, Judith Butler²⁵, filósofa americana, expande o conceito de performativo para o conceito de performatividade. De maneira mais ampliada, vai compreender os atos de fala como atos corpóreos. Seu interesse está nos atos de fala como organizações no corpo, a partir de um entendimento linguístico de que a fala não está só no verbo, mas também no corpo²⁶.

Portanto, é a partir do entendimento dessa fala que se organiza também no corpo, e o conceito de performatividade, apresentado por Butler com alguns princípios da Teoria dos Atos de Fala (Austin) que instigaram Setenta a pensar e considerar “que a dança se diz em seu fazer. É, portanto,

um fazer-dizer. Aquele que não ‘comunica’ apenas uma idéia, mas ‘realiza’ a própria idéia que comunica” (SETENTA, 2010, p. 76)²⁷.

A autora salienta que é por intermédio do modo como essa fala se produz que surge a percepção de que existe, dentre os distintos tipos de fala, um que inventa o modo de dizer-se. Segundo Setenta (2008), essa fala distingue-se exatamente por não ser uma fala sobre algo fora da fala, mas por inventar o modo de dizer, ou seja, inventar a própria fala de acordo com aquilo que está sendo falado. A autora denomina essa modalidade de fala de fazer-dizer.

Logo, pode-se falar que o fazer-dizer é um conceito que emergiu após a expansão dos estudos do corpo, especificamente, na área da dança. É no ato de fazer que “em cada movimento o corpo expõe configurações e reconfigurações que se organizam no espaço-temporalmente e provocam inúmeras percepções” (SETENTA, 2008, p. 11).

Essa fala é iniciada pela abordagem do corpo humano. Segundo a autora, tratar o corpo que dança como um fazer-dizer significa conjugar pensamentos que se distanciam da noção de causa/efeito e da moldura fato/prova. O fazer-dizer do corpo que dança vai, então, sustentar modos de pensar que percorrem caminhos indiretos, imprecisos, circunstanciais e arriscados na maneira de enunciar e implementar ideias no corpo, “parte-se da proposta de que a organização da dança em um corpo pode ser tratada como sendo uma espécie de fala desse corpo” (SETENTA, 2008, p. 17).

O conceito de performatividade, trazido por Setenta (2008), refere-se ao corpo que dança, ao jeito de discutir e problematizar corpos que organizam pensamentos-falas na forma de dança. A performatividade enfatiza que essa fala é construída no fazer no e pelo corpo e refere-se ao jeito de estar no mundo, podendo ser aplicado às relações pessoais, sociais, políticas, culturais e artísticas. Um conceito que não tenta fixar o presente, em vez disso, desloca-o, trazendo para o presente marcas passadas e indica, no mesmo presente, marcas futuras.

²³ Professora do Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia. Pesquisadora do grupo de pesquisa laboratório Co-adaptativo/LabZat.

²⁴ John Langshaw Austin (1911-1960).

²⁵ Judith Butler (24 de fevereiro de 1956, Cleveland, Ohio) é uma filósofa pós-estruturalista estadunidense, que contribuiu para os campos do feminismo, Teoria Queer, filosofia política e ética.

²⁶ Setenta (2010). Anais do III Simpósio e VI Mostra da Dança da FAP.

²⁷ Anais (Mostra da FAP).

Sobretudo, a performatividade se interessa pela presentidade do presente que está em movimento, isto é, a partir do contato com as redes de circulação de ideias, materiais e pessoas; deslocando e descentralizando poderes e crenças. A forma de tratar este conceito na contemporaneidade é instigar e provocar discontinuidades e tentar subverter procedimentos que se fixem. Dessa maneira, os fazeres específicos, que fazem repensar essas instâncias político-estéticas no próprio fazer, no presente fazer pensar a própria dança.

Estes conceitos trazidos pela autora reforçam e materializam ainda mais a formulação do conceito propositor discutido aqui nessa pesquisa. A performatividade do corpo propositor está exatamente no seu modo de se apresentar ao mundo, de expor sua dança a partir das suas potencialidades do corpo humano e seus respectivos aspectos. O CP cria um modo de falar que é construído no tempo presente, traz na sua fala o que foi estudado, pesquisado e investigado durante o processo criativo e, atualiza na cena, apresentando sua fala ao mundo. Uma fala que pretende compartilhar a experiência de vida desse corpo, suas vivências e abordagens em dança entre outras áreas, mas de forma que dialogue com o presente, produzindo uma fala e não reproduzindo o que já foi vivido, atualizando o corpo/momento.

BIBLIOGRAFIA

GREINER, Christine. *O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações*. São Paulo: Annablume, 2010. (Coleção leituras do corpo).

KELLEMAN, S. *Anatomia emocional: a estrutura da experiência*. Tradução Myrthes Suplicy Vieira. São Paulo: Summus, 1992.

KELLEMAN, Stanley. *Corporificando a Experiência*, São Paulo, Summus, 1987/1995. KELEMAN, Stanley. *Mito e Corpo*. São Paulo: Summus, 1999/2001.

MATURAMA, H.R.; VARELLA, F.J. *A árvore do conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana*. Tradução Humberto Mariotti e Lia Diskin. São Paulo: Palas Athena, 2001.

SETENTA, Jussara. *O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade*. Salvador: EDUFBA, 2008.

SETENTA, Jussara. *Do performativo à performatividade e ao fazer-dizer em dança*. Anais do III Simpósio e VI Mostra de Dança da FAP, Curitiba: Faculdade de Artes do Paraná, 2010.

SILVA, Rosemeri R. *SPIN, a velocidade da partícula: procedimentos de criação em dança contemporânea pelo Grupo de Dança da Faculdade de Artes do Paraná*. 2008. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, BA, 2008.

SILVA, Rosemeri R. *UNO, mapa de criação: ações corporalizadas de um corpo propositor num discurso em dança*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, BA, 2013.

TAYLOR, Mark. *Princípios da Percepção*. WORKSHOP CORPO EM MOVIMENTO, 1, 26 a 29 de outubro de 2007. *Anais...* Curitiba, PR. Faculdade de Artes do Paraná (FAP).

THOMPSON, Evan. *The mindful body: embodiment and cognitive science*. Lanham / Boulder/ New York/ London: Rowman & Littlefield, 1996.

VARELA, F.; THOMPSON, E.; ROSH, E. *L'inscription corporelle de l'esprit: Sciences cognitives et expérience humaine*. Paris: Editions du Seuil, 1993.

VARELA, F.; THOMPSON, E.; ROSH, E. *The embodied mind*. Massachusetts: institute of technology, 1991

CORPO, MEMÓRIA E PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO

Neide Marcondes y Nara Martin

O mundo atual e a sociedade contemporânea afiguram-se a uma complicada teia, a de eventos, nos quais conexões de diferentes tipos se alternam, ou se sobrepõem, ou se combinam, determinando assim a textura do todo. A arte contemporânea, nesta atualidade hipermoderna, manifesta-se nos mais variados estilos, procedimentos, formas, atitudes e possibilita o conflito de interpretações. As obras são claramente epocais; o caráter época da obra de arte está na ideia de ser capaz de sempre fundar uma época/tempo/espaço, em torno dos quais se desenrolam, se organizam os acontecimentos e movimentos histórico- artísticos.

Se o artista narra sua história/obra nos vários modos de exibi-la, a proposta de interpretação/leitura é um trabalho ativo de ver o ser-aí-obra; abre-se assim uma sequência ilimitada de leituras o que permite uma descontextualização para uma outra situação.

A obra elege seus próprios heróis, sua própria invenção e inaugura mundos históricos. Se o artista narra sua história/obra nos vários modos de exibi-la, a proposta de interpretação/leitura é um trabalho ativo de ver o ser-aí-obra como em:

Corpo, Memória e Processos de Subjetivação

O corpo pavoneia-se, na ideia de Michel Maffesoli quando o artista se expõe em seu próprio estudo, quando expõe seu corpo. Narcisismo ou despreendimento? Quando o artista pinta, canta, esculpe o objeto anódino, está criada a aura misteriosa que o fascina e ele, artista descreve e traduz pela explosão das imagens, e em conflito: Corpo, Memória e Processos de Subjetivação.

Na teoria da pertença ter um corpo, um corpo orgânico ,cujas partes se modificam, envolvem e evoluem mas não param. Contém suas identidades e alteridades. Assim as demonstrações e exaltações de alguns artistas latino americanos em instalações e performances.

Entre os artistas visuais na contemporaneidade da América Latina é significativo por em destaque, em conflito de interpretação utópico- distópica.

Alfredo Portillos, artista argentino

Portillos nasceu em Buenos Aires em 1928 atualmente reside e trabalha no bairro La Boca, combina experimentos artísticos com preocupações religiosas. Estudou arte na Universidade de Tucumã, na década de 1970 morou em São Paulo, Brasil. Pertenceu ao grupo CAyC na Argentina, tramitou na política e em situações econômicas e sociais, docente no Instituto Universal da Arte declarou na entrevista realizada por Juan Lazara em 2004, muito sutilmente da necessidade do aluno esquecer o aprendizado e caminhar com suas ideias e técnicas. Admite que o diálogo com a tecnologia não é senão um diálogo do homem consigo mesmo. Não há uma origem certa como tampouco um fim. A ciência opera com operações espaciais e com a energia telúrica. O artista, referindo-se a ele próprio, não trabalha com arte social, para isso existem inúmeras corporações sociais. Faz um polo entre a cultura europeia e a indígena, promove uma análise do passado, o futuro é o presente.

Na sua obra Criação Comunitária Vila Arcádia (Fig.1) erigiu o monumento/ escultura, em 2008, entre monumentos Madre de Calcutá, Capela de Lourdes, Centro Cultural e Museu Histórico. Tratou seu passado metafísico de forma contemporânea, trabalhou como as pietás, com devoção e respeito, em rememoração sem nostalgia metafísica, como uma festa da memória (Vattimo, 1991).



*Fig.1. Alfredo Portillos, um artista complexo em suas manifestações e elaborações, 2008.
Fonte: Acervo próprio.*

Entre suas performances, em 2001 retratou uma distopia sutil e silenciosa. Com máscaras realiza uma procissão demonstrando, pelas ruas de Buenos Aires, sua preocupação e enterro do mundo atual, com estandartes em homenagem a terra, água, inspirações de seus trabalhos. Qual seria ou qual foi sua primeira conquista?

Distopias como sátiras, avisos conectados à vida sócio econômica; os alimentos que desaparecem na natureza expostos em bandeja em um altar: mesa, em alerta. Como será a alimentação futura se tudo pode ser destruído (Fig.2).



Fig. 2. São João, o Batista de Alfredo Portillos , 1999. Fonte: Acervo próprio

O artista preocupado com o tempo recebe tatuagens por todo o corpo com desenhos de vários artistas como Noé, Leon Ferrari (Fig. 3). Assim se expressou: estou modificando todo meu corpo, minha estrutura molecular com a energia de outros seres, uma reencarnação no tempo e espaço (Portillos, 2010).



Fig.3. Piel X, Alfredo Portillos, 1997 Fonte: Acervo próprio

Que farei depois da morte, uma reencarnação no tempo e no espaço. Projeto para instalação: Que farei com o medo? Uma utopia metafísica de sua vida (Fig. 4).



Fig.4. Projeto para instalação *Que farei com o medo?*, Alfredo Portillos. Fonte: Acervo próprio

Para o filósofo e teórico Paul Ricoeur (1994) utopia é objeto da imaginação, a esperança que a sustenta pode adoecer pelo exagero imaginativo e converter-se em ilusão.

Claudia Casarino, a artista plástica paraguaia

Nascida em 1974, ainda não muito divulgada e analisada no meio artístico-cultural da América Latina trabalha com instalações, interferências e performances. Cumpre salientar que parte do repertório das obras integrou diversas exposições coletivas, em especial, várias edições da Bienal de Cuenca, a IV Bienal do Mercosul, a VII Bienal de Havana, Bienal Busan na Coreia do Sul e a Bienal de Veneza 2011. Em suas performances e instalações, a artista desliga-se da arte contestadora com forte relato, nessa contemporaneidade demonstra sutilmente com seus clichês fugazes a cultura social da mulher na América Latina trabalhando na estética da iminência (Canclini, 2011) e nos incertos limites da arte contemporânea. Claudia já desligada da arte contestadora com relatos de problemas políticos e sanguinolentos da América que ainda se incrustam na cultura, expressa-se sutilmente sem denotações fixas e comuns de certos procedimentos especialmente ligados à mulher, que merecem significativa interpretação.

Em 1998, a jovem artista apresenta série de fotografias do seu próprio cor-

po desnudo exposto nas ruas iluminadas como um organismo deslocado. A criatividade/inventividade tem como característica ser polissêmica e como consequência, passível de múltiplas interpretações. Na teoria da pertença, ter um corpo, cujas partes se modificam, envolvem, evoluem, mas não se imobilizam. É uma nova identidade. As zonas erógenas e materiais táteis tomam formas. São fetiches. A obra, como criadora de forma/ material, no caso essencialmente feminina e o corpo pavoneia-se (Maffesoli, 2006).

Claudia Casarino em *Performances Entre Casa* (Fig.5) expõe uma situação explorada com o corpo vestido a serviço da limpeza de espaços, o corpo a serviço de outro corpo em rituais de passagem que fazem parte da vida cotidiana. Utiliza-se como *La Muchacha* nos serviços de limpeza doméstica com cunho bem social disfarçada de mulher rainha. A artista contribuiu com cartaz para campanha do ano 2000, que apoiava os direitos das trabalhadoras domésticas no Centro de Documentación y Estudios, *Como no soy tu muchacha* (Casarino, 2013).



Fig.5: Performance Entre casa, Claudia Casarino de 2008. Fonte: Casarino, 2013.

Seduzida pelos tecidos como atividades ligadas à mulher utiliza forte metáfora ligada à situação do gênero. Instalações com vestidos, sem corpos, vestidos tule da cor branca, outras roupas de trabalhadores, em negro. Confecciona tecidos para instalações com conteúdo de temas identitários do cotidiano significativo ligado à mulher.

Em sua obra *Vestidos sem Corpos* (Fig.6) demonstra no título *Pynandi, Ni puta, ni diosa, ni reina* (Casarino, 2013), vestidos com corpos desencarnados de mulheres guerreiras de várias lutas do país. Claudia demonstra junto à sua instalação na Bienal de Veneza 2011, a obra pintura de Juan

Manoel Blanes de 1879 intitulada Paraguaia ou A pátria desolada, representando a mulher do povo, descalça, uma índia que olha para cadáveres de guerra.



Fig.6. *Pynandi, Ni puta, ni diosa, ni reina* de Claudia Casarino, 2013. Fonte: Casarino, 2013

O filósofo Deleuze faz em suas pesquisas a correspondência entre as redobras da matéria e as dobras da alma (Marcondes, 2002). Na teoria da Dobra, a operação da percepção constitui as dobras na alma que se reorganizam em redobras exteriores. Um organismo define-se por dobras endógenas, como as bonecas russas, desdobrando-se e chega à alma/interior do objeto/ser. Deleuze (1988) poetiza seu pensamento especialmente para o estilo Barroco, mas sua filosofia parece se adaptar à interpretação de obras contemporâneas. Uma filosofia transcendental que segundo o filósofo francês Gilles se interessa mais pelo acontecimento do que pelo fenômeno. As curvas são plasticamente limpas, outras sombreadas e outras em texturas e dobras que se recurvam no espaço.

Claudia Casarino expressa-se como obra que se tece na pele do seu criador. A instalação Vestidos sem corpos foram pensados como um aglutinador de ideias e questões sobre o próprio corpo que se manifestam esteticamente. Os Vestidos sem corpos estão questionando os sistemas de situações morais, políticas, religiosas e sociais que norteiam o mundo e as instituições. Preocupa-se com o fantasma da autenticidade. Há a preocupação intelectual de procurar a chamada verdade do além do que se vê. Existe a ideia do trajeto antropológico da aparência/forma e vice-versa. Há um esteticismo erótico como que no prazer do nu, o corpo se epifaniza (Néret, 2005).

Neste jogo lúdico das vestimentas sem corpos, é corpo/forma que se dobra e se desdobra ao infinito (Marcondes, 2002). Corpo e vestido sem

órgãos, sem corpos, mas existe o corpo, uma zona de expressão clara e distinta. O que se passa na alma, é o que se faz nos órgãos/corpos, diria em objetos vazios sem corpos. São vestidos desvestidos só com sombras incertas dos próprios objetos em *Transtornos del Suenos* (Fig.7).



Fig 7. Instalação Transtornos del Suenos, Claudia Casarino, 2010. Fonte: Casarino, 2013

Sobre instalações da artista paraguaia Claudia Casarino, Mariza Bertoli (2011, p.119) escreveu que “a artista soube recorrer ao tempo mítico porque a arte não está na pele da obra, embora ela trabalhe os vestidos como peles”.

Em muitos momentos foram trabalhadas a cor local, a glocalidade e a interferência das alteridades como demonstram e permitem estas instalações interpretadas das obras de Claudia Casarino, da América Latina para o mundo contemporâneo. Ela emprega a estética da roupa, concebida não como design, não álibi ou subterfúgio, talvez como um escudo noturno imaculado, sanguinolento, áureo ou transparente, capaz de refletir ou recuperar o momento do corpo perdido.

O jovem artista brasileiro, Thiago Martins de Melo

Thiago Martins de Melo de São Luís do Maranhão, nascido em 1981, é vencedor de prêmios e suas obras foram expostas na última Bienal de São Paulo, Brasil, 2015. Mestre e doutor pela Universidade Federal de Pernambuco, não se inquieta com o mercado da arte.

Thiago instala objetos pictóricos parecendo usar a situação do espelho. Há um mundo especular local de identidade e alteridades. “O estádio do espelho como formador da função do eu” (Lacan, 1998, p. 96). Diante da

obra do artista o espectador percebe a desordem do mundo/natureza/sincretismo. Elabora e labora suas obras em orgasmo dionisiaco. Trabalha sistematicamente e desenvolve suas pesquisas pictóricas em suas obras que ultrapassam o Estado do Maranhão, Brasil, e consegue os rumos de uma mundialização. Sua vivência foi em um casarão colonial entre bibliotecas e conhecimentos artísticos que proporcionaram desenhar precocemente. Adentrou-se em assuntos da filosofia, economia e história. Declara que seu trabalho é um mergulho no tempo, na sua região e na sua gente.

“O prazer de pensar não é só sentimento de poder, senão o prazer de criar (inventar), pois toda atividade impressa em nossa consciência, é a consciência de uma obra” (Nietzsche, s.d, p. 59)

Os títulos que nomeiam suas obras indicam o caminho para a interpretação. Thiago afeito em estudos da psicologia trabalha o exorcizar culpas e medos tal como na obra *Artemisia-gentileschi violentada-ou ogum toma o poder das mulheres* de 2010 (Fig.8).



Fig.8 Artemisia-gentileschi violentada-ou ogum toma o poder das mulheres de 2010 Fonte: Pipa, 2015

Nesta obra a culpa de Ogum como representação de São Jorge na religião católica é uma imagética soberba do sangue, em obra de óleo sobre tela de 2010 em tons de cinzas, azuis e em vermelho o próprio artista participa como personagem da tela. Na tela *Cama de Ulisses* ou herança de Iroco, a culpa do Ogum o artista também espelha-se nas figuras dos orixás, divindades das religiões afro-étnicas, trabalha as margens, as bordas, as fronteiras que demonstram a vida. Relaciona-se com o prazer de assumir a morte e a situação da obra grega da volta de Ulisses a sua terra. Em

obra apocalíptica simbólica o artista se coloca heroicizado por seu ato de resistência, trabalha em perspectiva geométrica simbólica, elabora o centro e as bordas com imagens que demonstram a vida, o sacrifício e o simbolismo dos santos. São os mesmos azuis, cinzas, tons de branco e o vermelho que envolve a figura principal. No topo a imagem figura taurina anunciando a composição imaginal.

Se Jacques Derrida (1980) tece em palavras, textos já redigidos, Thiago desconstrói o figural produzindo outras imagens. O artista executa em suas obras um novo figurativismo. Em êxtase coloca seus experimentos e experiências de vida de seu tempo e do seu povo.

Viabiliza suas produções em dípticos, trípticos e polípticos, revelação da chamada arte emergente do seu país. Pensa em (des) velar uma situação distópica. Seus trabalhos não se enquadram em caixas estereotipadas do pensamento anglo eurocêntrico (Fig.9). Sua pictoriedade expressionista expressa o sincretismo cultural e religioso latino-americano.



Fig 9. Martírio, 31ª Bienal Internacional de São Paulo, Brasil, 2014. Fonte: Acervo próprio

Suas instalações expõem o convívio com os contrários em narrativa neo-barroca. Neste mundo atual são vários os modos de interpretar a arte e muitos artistas narram e exibem seus produtos permitindo perceber a terra na obra e o desvelar do seu mundo.

Em sua última instalação na 31ª Bienal Internacional de Artes de São Paulo de 2014, Thiago quer demonstrar a escultura/ objeto e suas obras pictóricas. A obra Martírio, de Thiago Martins de Melo, é composta por esculturas de caboclos do vodum – religião africana com adeptos em São Luís do Maranhão, terra natal do artista. Entende-se por vodum como cultos trazidos para o Brasil e para as Américas pelos escravos, que se

originaram a partir da herança cultural afro, onde surgiram variantes religiosas: candomblé e umbanda. A instalação presta uma homenagem as centenas de Martírios Amazônicos, trabalhadores e líderes comunitários que morreram anonimamente em luta pela defesa da terra. Martírio ocupou um espaço no andar do nobre Pavilhão da Bienal Internacional de São Paulo.

A instalação do artista não é uma imagem como representação de balcão de objetos, mas uma multiplicidade de mundos possíveis. A instalação como arquitetura espacial, espaço/temporal promove interpretações múltiplas (Eco, 1992). A obra não é resultado acabado de uma prática e sim uma obra-procissão. Figuras indígenas, totens de materiais reciclados modelados são pictoricamente trabalhados. O olhar passa destas figuras e se direcionam às paredes onde estão fixadas, que denotam e conotam o homem, a natureza, o trabalho e suas condições no mundo amazônico. A obra pictórica não é uma imagem, não representa objetos, nem um conjunto ordenado de objetos do mundo, mas possibilita o reconhecimento destes que passam por um filtro conceitual e recompõem uma inter-relação com diferentes pontos de vista.

A instalação erige e causa abertura na qual se instala (Marcondes, 2002). Heidegger (1962) propõe a busca na essência da obra: a obra, naquilo que é por si próprio. Mundo e obra, abertura e fundo dançam colocados um no outro como que em um abraço mortal (Cauquelin, 2011).

A imagem, a transfiguração, o retorno, o labirinto, o desenrolar dos nós, o desenraizar oferecem a percepção do desdobramento das identidades e alteridades na diversidade atual que permite novas vias de expressão nesta mundialização, neste século XXI. O homem/artista é o portador de ideias, o local e o global se mesclam e surgem as universalidades, diversidade de materiais, procedimentos, especialmente em instalações, interferências e performances neste mundo líquido.

No estudo da cultura contemporânea, no caos paradoxal e na desordem organizada estão as incertezas próprias de uma hipermodernidade na qual vivemos, refletindo as situações regionais, a glocalidade da vivência (Martins, 2011). A realidade/corpo é invadida pela atividade poética que a transforma em ficção e portadora de expressivas tipologias; tais representações longe de serem claras são obscuras, desconstruídas. Assim é o caráter fundante da obra que nasce não para uma necessária futura fruição estética, mas como apelo que pretende refundar a sistemática das coisas e tentar levar o homem a outra posição neste mundo possível.

BIBLIOGRAFIA

BERTOLI, Mariza (2011). A Presença do Paraguai na Bienal de Veneza. O Pavilhão Latino Americano. *Arte e Cultura da América latina*. O Paraguai que Nós Vemos, v.26, n.2, p. 114 a 119, ago/dez, 2011. ISSN 010-385-08

CANCLINI, Nestor (2012) *A sociedade sem relato. Antropologia e estética da iminência*. São Paulo: Edusp. ISBN: 978-85-314-1369-8

CASARINO, Claudia (2013). *Claudia Casarino* [Online] Disponível em: <http://www.claudiacasarino.com/inicio.php> . Acesso 24 Jan. 2013. Catálogo (2014). 31ª Bienal Internacional de São Paulo.

CAUQUELIN, Anne (2011). *No ângulo dos mundo possíveis*. São Paulo: Martins Fontes, ISBN 978-858063-031-2

DELEUZE, Gilles (1986). *Foucault*. Paris: Editions de Minuit. ISBN: 9782707310866

DERRIDA, Jacques (1980) *La carte postale*. Paris: Flammarion, ISBN 2082125165.

ECO, Umberto (1992) *Les limites de l'interprétations*. Paris: Grasset,

HEIDEGGER, Martin (1978) *A origem da obra de arte*. São Paulo: Perspectiva

LACAN, Jacques (1998) *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar

MARCONDES, Neide (2002) *(DES) velar a arte*. São Paulo: Editora Arte e Cultura

MARTINS, Nara Sílvia M. (2011) "Arte e design: projeto poético na contemporaneidade". *Revista Estúdio 3*. ISSN: 1647-6158 ISSN: 1647-6158 e ISSN 1647-7318. Vol. 2: p 356-363. Disponível em URL: <http://issuu.com/fbaul/docs/estudio3/8>.

NÉRET, Gilles (2005) *Arte erótica*. Lisboa: Taschen.

NIETZSCHE, Friedrich (s.d) *Estética y teoría de las artes*. Madrid, Paidós

Pipa (2015). *Thiago Martins de Melo*. [Online] Disponível em: <http://www.pipaprize.com/pag/artists/thiago-martins-mello/0-artemisia-gentileschi-violentada-ou-ogum-toma-o-poder-das-mulheres_2010/> Acesso: Jan. 2015

PORTILLOS, Alfredo. *Para ser artista hay que busca el lugar sagrado*. 2010. [Online] Entrevista concedida Juan Lázara. Disponível < https://www.youtube.com/watch?v=Gt6p_6lU5iw> Acesso em Jan. 2015

VATTIMO, Gianni (1991) *Ética de la interpretación*. Barcelona: Paidós.

CONSIDERACIONES SOBRE EL ARTE DEL PERFORMANCE

Respuesta a Avelina Lesper,
Ursula Ochoa y Carlos Monroy²⁸

Maria Beatriz de Medeiros

El arte está hecho más o menos de membranas más o menos dispersas, patchworks y costuras. Corpos Informáticos²⁹ se (in)disponen en el tránsito de fluidos que escapan por los puntos no suturados de los procesos de deformación irreparables y esto en movimientos aleatorios generados por fuerzas intermoleculares, a veces insignificantes, infidelidad.

*La infidredimensionableidad de la Santísima Virgen.*³⁰ (Medeiros)

¿Qué es “el arte de la estética del arte”? ¿“Una” Estética o “la” estética del arte? La estética habla de lo que toca los sentidos, incluyendo en estos los once sentidos (audición, equilibrio, gusto, propiocepción, olfato, tacto, deseo sexual, visión y otros que -nos- hacen sentir -vivos) y el sentido: a-prehensión, com-prehensión, sur-prehensión. No consideramos toda acción (to act) performance (to perform).

Lo que llamamos performance es el arte en acción arte en acto (arte-acción), es decir, acto voluntario (hi-ato) que tiene como objetivo revelar otro mundo y, al hacerlo, crear chispas de inteligibilidad. La inteligibilidad siempre entendida como chispa: piezas perdidas de entendimiento redimensionable. La sensación perdura. El performance no quiere ser activismo, no quiere ser ciencia. El enfrenta la realidad y está completa.

²⁸ Este texto fue publicado en versión resumida en español en: <http://esferapublica.org/nfblog/consideraciones-sobre-el-arte-del-performance/>. El mismo presenta una traducción incorrecta. Fue publicado en portugués, revisado y ampliado, en la Revista VIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte. Vol. 13, n. 2. Brasília, 2014. Disponible en: <http://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/16231>. Acceso en octubre de 2015. Agradecemos el apoyo de Tzitzí Barrantes, Maria Eugênia Matriardi e Mariana Saez por la traducción.

²⁹ Maria Beatriz de Medeiros es la coordinadora del Grupo de Investigación Corpos Informáticos desde 1992. www.corpos.org; www.corpos.blogspot.com; <http://vimeo.com/corpos>.

³⁰ Referencia al tract dadaísta que afirma: “la Santísima Virgen ya fue DADAÍSTA”. Folleto DADA SOULÈ-VE TOUT. Paris, 12 de enero de 1921. 27,5 X 21 cm, verso. In MEDEIROS, Maria Beatriz. Arte, performance e rua. Universidade Federal de Ouro Preto: Revista Arte Filosofia, número 12, julio de 2012. P. 73 a 84. Disponible en http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_12/%287%29Medeiros.pdf. Acceso en jan. 2015.

El presente texto busca responder, charlar, con-versar (con versar, hacer versos) con los siguientes textos y autores: Contra el performance de Ave-lina Lesper (22/08/2013)³¹; El gesto real vs la teatralización en la perfor-mance (04/07/2014)³² y; La incesante repetición del gesto (los 10 gestos y elementos formales más utilizados en el arte de acción (08/09/2014)³³ de Ursula Ochoa; y (Sobre La mala leche: de lo light al re-formance (13/10/2014)³⁴ de Carlos Monroy. En el primero, se lee: “la performance se disfraza con argumentos para ocultar su vacío”.

No conozco y no pude encontrar en internet el catálogo Performagia al que se refirió Lesper. Sin embargo, en los numerosos textos sobre la per-formance o escritos de artistas de la performance a los que tuve acceso, no encontré el sesgo referido por Lesper: “Hay un esfuerzo descomunal por justificar y explicar la existencia del performance”.³⁵

Más bien, veo un esfuerzo para no cerrar el significado de la performance y huir, evitar explicaciones que darían una visión única de las acciones que buscan, en general, que buscan, múltiples significados, o incluso as-significâncias, dejando a los espectadores (que Corpos Informáticos lla-man “iteradores”: ex-espectadores, ahora participantes activos de la crea-ción artística)³⁶ libreslibrados a sensaciones y asociaciones de las lo más diversas.

Cada vez que de ella (de la performance) se apodera de un nuevo uso periférico, nuevas luces y entendimientos son posibles. Esta parece una razón muy más que suficiente para dejar que el privile-gio de la incertidumbre siga siendo una de las riquezas de la perfor-mance. (AGRA, 2001, p. 16)

³¹ <http://esferapublica.org/nfblog/contra-el-performance> y <http://elmalpensante.com/articulo/2854/contraelperformance>

³² <http://bitacoradetextos.blogspot.com.br>

³³ <http://esferapublica.org/nfblog/la-incesante-repeticion-del-gesto-los-10-gestos-y-elementos-formales-mas-utilizados-en-el-arte-de-accion>

³⁴ <http://esferapublica.org/nfblog/sobre-la-mala-leche-de-lo-light-al-re-formance>

³⁵ Algunos autores a los cuales me refiero: Adriana Varella, Ayrson Heráclito, Daniela Félix, Daniela Labra, Danilo Barata, Fernando Villar, Larissa Ferreira, Lucio Agra, Maicyra Leão, Zémario (José Mário Peixoto), entre otros.

³⁶ “La iteración llama ael transeúnte, ael errante para componer con la acción. Esta cambia en su forma, en su tiempo y en sus sentidos, por haber sido expuestos expuesta en las calles, vulnerable. Nada impide a los iteradores descaracterizar la acción. En la iteración, el iterator-propositor puede ver su “obra” transmutada por el iterator-espectador”.

ALBUQUERQUE, Natasha e MEDEIROS, M.B. Composição Urbana: surpresa e fulagem. Disponível em <http://grafiasdebiamedeiros.blogspot.com.br/2014/05/composicao-urbana-surpreensao-e.html>

Las declaraciones de Lesper, en ese texto, son no por lo menos absurdas y sin un mínimo de rigor crítico y científico.

El performance no cambió la concepción del cuerpo; si algo ha desmitificado nuestra naturaleza son la ciencia y la filosofía. El marqués de Sade ha aportado más a la racionalización del cuerpo que toda la historia del performance junta; por eso las religiones han entorpecido al máximo la investigación científica y han censurado a Sade.

La performance no pretende “cambiar el concepto del cuerpo” ni desmitificarlo. Esta tarea sería petrificarlo. A través de los siglos, el concepto de cuerpo, así como los conceptos de mundo, de tiempo, de espacio y tantos, y tal vez de todos los conceptos existentes han transitado por rutas por las que han sido (de) lapidados.

“Los conceptos son sistemas de singularidades tomadas en el flujo del pensamiento. Un filósofo es alguien que fabrica conceptos” (Deleuze, 1980). A cada filósofo un concepto, conceptos y pensamientos sobre el cuerpo. Lo mismo puede decirse de la ciencia: a cada paso, desplazamientos, otros puntos de vista, otras visiones, re-visiones.

Sade (1740-1814) hizo un repertorio de las posibilidades del erotismo y, de hecho, esto tuvo como consecuencia, incluso la creación del psicoanálisis freudiano que pretende curar muchas de estas posibilidades y la sociedad con sus religiones, pudo, siguiendo a Sade, mejor condenar la diversidad de sexualidades.

“Han entorpecido al máximo la investigación científica” sería dar demasiado poder a las religiones y olvidar el poder de las industrias del cuerpo: médicos, farmacias, cirugías... Y la investigación científica es mucho más amplia: agronomía, astronomía, botánica, ingeniería, física, geografía, geología, química, entre otros y la política.

El performance, cuyos inicios puede datar depodemos datar en principios del siglo XX, sin ser llamado así, o en la década de 1960, llamado “body art”, “arte corporal”, “arte de acción”, no pretende “racionalizar el cuerpo.” Lo que se busca, a menudo, es mostrar la complejidad del cuerpo, sus múltiples facetas, sus posibilidades, su invisible.

“No hay novedades ni aportes”, continúa Lesper. A Este tema responde muy bien contesta Ricardo Arcos-Palma, en el 23 de agosto de 2013, en la página de Esfera Pública de ese texto.

Hay una queja de ella (Lesper) sobre la repetición, y sobre siempre lo mismo, ignorando por completo que esto es parte de la estrategia de lo contemporáneo: lo nuevo, lo original, ya no es una preocupación en el arte desde hace casi un siglo.³⁷

El performance no busca lo nuevo ni la novedad. Esta eficacia la busca la sociedad capitalista consumista y sus complejos dispositivos de seducción por la propaganda y la publicidad. Carlos Monroy pregunta “¿La novedad mantiene el arte-acción vivo o, por el contrario, escuda y patrocina las embestidas del capital?” Él pregunta, nosotros aseguramos que la novedad ya no es lo que busca el arte contemporáneo y que algo nuevo se toma inmediatamente por el capital, por el sistema consumista y consumidor hiperindustrial (Bernard Stiegler).

Orlan y Michael Jackson

Su desfasada noción llega al extremo de citar las patológicas acciones de Orlan, que padece la enfermedad clínicamente llamada trastorno dismórfico corporal, o sea la adicción a cambiar la apariencia física entrando al quirófano tantas veces como la tarjeta de crédito lo permita. El vicio de Michael Jackson en Orlan es arte. Si de verdad quieren experimentar imiten la terrible experiencia, nada artística, de los mutilados de guerra y amputense las piernas. (Lesper)

Yo no soy un fan de Orlan, mucho menos de Michael Jackson, que tienen todo el derecho de metamorfosearse, pero reconozco las experiencias estéticas vividas por Orlan, y que todos experimentamos, como arte, como crítica, como política.

Orlan (2008) cita Christine Buci-Glucksmann: “Trabajar con el cuerpo y con su propio cuerpo significa unirse lo íntimo y lo social. Las luchas feministas conducirán condujeron al corazón de los problemas históricos la evidencia de que el cuerpo es político”. Le pido permiso para citar un largo tramo de Buci-Glucksmann (2001) sobre Orlan y también acerca de Michael Jackson (que no está traducido en portugués ni en español).

Christine Buci-Glucksmann: “Creo que vivimos una revolución con respecto al cuerpo. En primer lugar, desde el punto de vista artístico (que ya

³⁷ ARCOS-PALMA, Ricardo. 24 Opiniones sobre Contra el performance. <http://esferapublica.org/nfblog/contras-el-performance>

tiene toda una historia en el arte carnal de Orlan etc.), pero sino también del punto de vista real del cuerpo – de un cuerpo extendido con prótesis, transformaciones etc. Podemos cambiar el color del pelo, los ojos, la piel, podemos construir un cuerpo. Esta sexualización erotización de un cuerpo virtual y de un cuerpo tecnológico que está en la polaridad entre un “macho-cyborg” del cuerpo (como Robocop, Terminator) que se encuentra cuestionado por la violencia que devuelve el real (ataques de 11 de septiembre de 2001) y un tipo de “femenino-andrógino cyborg”, la exploración de un cuerpo mutante que no es necesariamente un cuerpo fálico (que era un modelo dominante). El libro³⁸ que acabo de hacer con Orlan habla de algo que nos es muy querido por el pliegue barroco, a una obra replegada (duplissé) por la transformación de su propio cuerpo en arte del cuerpo cuerpo del arte. Lo que Orlan explora es el “entre” de ella misma y de los modelos de belleza que son anti-modelos para nosotros o que son otros modelos culturales. Creo que vamos de un cuerpo uno a una arte de la multiplicidad- lo que quería Gilles Deleuze- y este arte será, sin duda, un cuerpo mutante, un cuerpo ampliado que puede partir de ahora puede ser transformado en fotos (Catalina IKAM, Aziz + coucher, Miguel Chevalier), se puede ser el cuerpo arquitectónico o cuerpo urbano. Creo que es necesario ampliar este concepto de cuerpo: se trata de un cuerpo en un ambiente. Este cuerpo ambiental, pos-efímero – en este sentido en que se deshace de todas las combinaciones de la tecnología y de lo efímero – es un pliegue en lo virtual, como operación segura y como una transformación de lo real y no simplemente como otro mundo.

Estoy totalmente de acuerdo con Buci-Glucksmann. En cuanto a Lesper, creo que la experiencia estética de Orlan se refiere a los mutilados de guerra con respecto a la crítica de la belleza, la belleza estereotipada, forjada por el capitalismo actual, la sociedad hiperindustrial. Cuando conocí personalmente a Orlan comprendí claramente cuánto buscó lo bello, y cuánto su intención había logrado un alcanzado el éxito. En cuanto a la sugerencia de Lesper de amputarse las piernas, puedo decir que, como crítica de arte, su propuesta de performance puede llegar a ser muy interesante en función dependiendo de la forma/modo/manera en que sea contextualizada.

Buci-Glucksmann se refiere al libro Orlan. O triunfo do barroco. Paris: Image En Manoeuvres, 2000.

Orlan también cita a Michel Serres:

¿Qué podemos mostrar ahora bajo la piel del monstruo actual, tatuado, ambidiestro, hermafroditas y mestizo? Sí, la sangre y la carne. La ciencia habla de órganos, funciones, células y moléculas, para acabar confesando que no se habla mucho de vidva en los laboratorios; pero la ciencia no habla nunca de la carne, que significa precisamente la mezcla de músculos y sangre, de piel y de pelo, de huesos, de nervios y de las diversas funciones que se mezclan lo que el saber analiza. (SERRES apud Orlan, 2008)

La performance, en varias ocasiones, habla de “músculos y sangre, de piel y de pelo, de huesos, de nervios”, pero, sobre todo, habla del todo mezclado que es el cuerpo vivo, muy vivo, casi nada.

Arte y ONGs

Otro punto en que Lesper insistió es un intento de poner de lado a lado el arte y las ONGs. Para que algo sea arte se requiere que aquél que lo produce sea artista, aunque Lesper no recuerdedisienta. Dice peyorativamente: “Lo que sí se tiene clarísimo es que quienes hacen esto son artistas y que cualquier acción realizada por el artista, desde masticar y escupir comida hasta llenar un vaso con tierra o pintar sus glúteos de colores, se transforma en arte”. La frase es frívola y superficial: cuando yo juego ráquetboacquetball (frescobol) o me enamoro no estoy haciendo arte: estoy jugando ráquetbol o me enamorándome, obvio. Marcel Duchamp hizo esta realidad posible firmando y designando objetos encontrados como arte.

Para ser arte debe haber intención de hacer arte, es necesario preguntas, afectos y perceptos (Deleuze), (re)flexión acerca de paradigmas actuales o no. Necesariamente, la metodología del arte difiere radicalmente de la de una obraun trabajo social. Arte que va a la calle, distraído y camina como errante. No tiene ninguna ruta ni guión. Si tiene lo pierde. La performance de calle escribe, inscribe, drena en el cuerpo de la ciudad para dejar su cicatriz allí: señal nomadizante, en oposición a las señales normatizantes de la sociedad de control, que hace posible una dimensión poética. Censura, ruptura, debate. Aquí los límites no están enrarecidos³⁹.

³⁹ Referencia al texto “Bordas rarefeitas da linguagem artística performance, suas possibilidades em meios tecnológicos”. MEDEIROS, M.B. Disponible en <http://grafiasdebiamedeiros.blogspot.com.br/2014/04/bordas-rarefeitas-da-linguagem.html>. Aseso en jan. 2015.

Ursula Ochoa, en *El gesto real...*, también destaca este intento de Lesper de hacer coincidir arte y trabajo efectuado por ONGs.

También destaca este intento de Lesper para que coincida con el arte y el trabajo realizado por las ONG:

Una performance también debería ser evaluada desde una serie de criterios formales, pues analizarla desde su finalidad y rotularla de manera radical como un acto puramente vacío y escenificado, cargado más que de realidad de falsedades, suele convertirse en un error apresurado de la crítica actual, tanto como es un error esperar a que el arte sea una actividad redentora y que su principal finalidad sea el auxilio social.

Y Carlos Monroy pregunta: “¿Lo que se espera del performance en términos de impacto social, creativo o político es viable o son metas absurdas [...]?” El impacto de una performance puede ser creativo y/o político, pero no se hace política de partidos, política de Estado, no participa de la máquina de Estado. Lo que se busca es la máquina de guerra (Deleuze y Guattari, 1995), o más bien, la máquina de afecto: la guerra es para Deleuze y Guattari que, son hombres, aunque tengan insinuado el devenir-mujer.

La performance, y el arte en general, no es máquina de guerra, es cariño, tacto suave en la piel haciendo metamorfosis en la piel- el órgano más profundo (Deleuze y Guattari, ídem) – efímera, a menudo con grupo o con iteradores: intersubjetividad.

Ella se (in)venta a cada acción relacionándose con el lugar específico donde sucede. Improvisación. Ella es lenguaje sin gramática ni léxico. No funda conceptos, prueba, experimenta. Tiene lugar y nada concluye. Deja al iterador abandonado a su percepción desestabilizada.

Con la caída y quiebra de los grandes discursos (Lyotard, 1979), el Estado ya no tiene dogmas ni tratados que le muestren para mostrarle las posibilidades de ruta. Así se lanza violentamente en los ensayos. Fracturado se rompe por los medios de comunicación que todo atraviesan y lo dejan des-soberano. Estos medios son sin rumbo y tienen como objetivo el consumo de la industria de productos de consumo, productos descubiertos que son inútiles, pero necesitan ser vendidos. Gargantas debajo empujón en los consumidores de deseos falsificados.

No voy a seguir tejiendo haciendo tejeduría sobre los detalles de este texto de Lesper que tiene tantas declaraciones generalizadoras y cerradas y, al mismo tiempo, sin carácter crítico o científico: “Las primeras acciones que abordaron el sexo fueron las bacanales griegas y las orgías romanas”; “Pareciera que entrar en los límites de lo ilícito atemoriza u ofende a los performanceros”; “Ninguna de estas manifestaciones demuestra talento, técnica, lenguaje o capacidad creadora.” Sin embargo, destaco algunos términos peyorativos: “clichés”; “arrogancia”; “Sin provocación”; “Argumentos débiles”; “cuestionamientos fáciles”; “Inspiración burguesa”.

En su serie de preguntas Monroy, en referencia a los “clichés” sugiere “espacios pedagógicos, divertidos, necesarios y ante todo singulares.” Esta es la única vez en los cuatro textos que se sugiere algo divertido. Corpus Informáticos practica la “fuleragem” (lo trucho, la joda) y le encanta divertirse. Otros performadores también se divierten: Shima (Márcio Shimabukoro), São Paulo/Minas Gerais; Zmário (José Mário Peixoto), Salvador, Bahia; Ignacio Perez-Perez, Venezuela; Ary Nunes e Luisa Gunther, Brasília; Edgar Oliva, Salvador, Bahia; Tuti Minervino, Salvador, Bahia, entre otros.⁴⁰

Categorías y elementos

Recuerdo las categorías esbozadas por Avelina Lesper para introducir más específicamente en el texto de Ursula Ochoa.

Todas tienen una intención moral o una reflexión que justifica su resultado, y se dividen entre las que creen que el arte es una ong ONG o es terapia de grupo, las que tratan de martirizar el cuerpo, las que imitan los programas de concurso o reality-shows, las de sexo decente y las de tareas cotidianas mínimas.⁴¹

En resumen: 1- intención moral; 2- reflexión que justifica resultado; 3- ONG; 4- terapia de grupo; 5- martirio; 6- imitación de programas de televisión; 7- sexo decente; 8- tareas cotidianas. Corpus Informáticos organizó cuatro eventos importantes de performance con cerca de 15 artistas participantes artistas cada uno (<http://performancecorpopolitica.net/>)

⁴⁰ Ver <http://performancecorpopolitica.net/>.

⁴¹ <http://esferapublica.org/nfblog/contra-el-performance>

procedentes de las distintas regiones de Brasil y no veo en estas obras y en los trabajos de otros eventos en los que he participado o visto (Muestra Latinoamericana de Performances Urbanas – MOLA 1, 2 e 3⁴²; Perfor 1-4; BodeArte⁴³; Promptus etc.) evidencia de estos aspectos.

En el trabajo del Grupo Empresa (Goiânia) y en determinadas actuaciones duracionales puede haber martirio en algunas performances hay una fuerte intención (i) moral. *Corpos Informáticos* se puede entender como terapia de grupo, ya que, en general, en general, nos divertimos mucho y divertirse es muy recomendable para la salud. Algunas performances realizan acciones cotidianas, pero, en general, (des)contextualizadas. He visto un montón de *fuleragem*, mucha diversión, juegos vanos y, por esto, tan encantadoras. Son performances que cuestionan el consumismo, la velocidad de las grandes ciudades; la publicidad; el “erotismo” del capital, etc.



Performance Capital Thrashion Week. Propuesta de Annarkista de Cristo. Evento Performance, corpo, política, Brasília, 2013. Fotos: Luis Felipe Barcelos.

⁴² <http://coletivosso.blogspot.com.br/>, <http://coletivosso.blogspot.com.br/2013/02/ii-mola-mostra-os-so-latino-americana-de.html>, <https://molaosso3.wordpress.com/>

⁴³ <http://circuitobodearte.blogspot.com.br/>

Ursula Ochoa, en *El verdadero gesto de El...* dice creer que la performance es lenguaje y habla incluso en leer una obra de arte. Dice, incluso, en una obra de arte “jugar un papel serio.”

Agamben (2004, p. 108) opone el Estado de Derecho y el Estado de Excepción y, en medio de varios ejemplos de estados de excepción incluye el carnaval, la fiesta y el charivari (cencerrada)⁴⁴.

Hace mucho tiempo, folcloristas y antropólogos están familiarizados con esas fiestas periódicas- como las Antestérias y las Saturnales del mundo clásico y el charivari (la cencerrada) y el carnaval del mundo medieval y moderno - que se caracteriza por la permisividad desenfrenada y la suspensión y ruptura e pela suspensión de las jerarquías sociales y legales.

Recueordemos el significado de la palabra “Charivari”, disponible en portugués y por muchos olvidado:

Charivari, subst. Masculino.

A. Envejecido. Concierto donde se mezclan sonidos ruidosos y discordantes de utensilios que se baten, de porras, de gritos y silbido, que era común organizar para mostrar una cierta desaprobación ante un matrimonio desigual o una conducta escandalosa de una persona. [...]

B.- P. ext.

1. Gran ruido, tumultoconfusión de desaprobación. [...] En partic. Desaprobación marcada por el público ante una obra de teatro, concierto, considerados malos.

2. El ruido excesivo y discordante. [...] ⁴⁵

Charivarisar, verbo a) Trans. Hacer un charivari (a alguien). Fig, Criticar violentamente a alguien o a alguna cosa volviéndolos ridículos.

La performance y el charivari “Inauguran [...] un período de anomia que interrumpe y, temporalmente, subvierte el orden social” (Agamben, 2004, p. 108). Es un momento en que los juegos establecidos son puestos en

⁴⁴ La palabra charivari se ha incorporado a la lengua española en época bastante moderna y en el dominio de la crítica y de la literatura satírica. [...] Los diccionarios de la lengua española y las enciclopedias, cuando registran la palabra, la dan como de origen francés y alguna enciclopedia (2) indica, de modo categórico, que es equivalente a la castellana cencerrada. BAROJA, Julio Caro en <http://www.vallenajerilla.com/berceo/carobaroja/cencerrada.htm>. Acceso en set. 2015.

⁴⁵ Disponible en <www.cnrtl.fr/definition/charivari>. Acceso en 17 de julio de 2013.

cuestión cuestionados: existe desorganización, hay silencio o griterío oaría, existe parálisis o sacudimiento, el trasero (a bunda) se muestra en la burla, la risa estalla y rasga explosiones de risa y el ritmo frenético de la vida cotidiana anestesiada es rasgada.

¿Se establece ello real? [...] Este indecible que el arte grita, sin construir la construcción de un sentido capaz de descubrimiento a través del los logos es lo real. El arte de la performance no busca la representación. Ella es presentación, vida desnuda, cruda, dura, diría Michel Serres (2005). Duro es la vida-puro-cuerpo, el no lenguaje, el real, la bofetada en la cara, la pieza de madera en fuego el palo encendido lanzado contra policías armados hasta los dientes.⁴⁶

La performance no es lenguaje, no tiene gramática ni vocabulario, no tiene orden alfabético ni reglas. Puede ser seria y puede in(ve)stigiar, siendo alejada alejándose de las metodologías científicas. En *Corpos Informáticos*, se busca, por el fuleragem, por la poca vergüenza, por la ironía otro que no es teatro nio hay dolor, no hay ni trauma, ni fama, ni prestigio, ni disciplina. Tal vez feria y mixurrasco⁴⁷. La performance no es el lenguaje y no busca “comunicar” (Ochoa), no tiene jamás los mismos elementos formales ni técnicos, no contiene charladiscurso, aunque a veces haga uso del texto.

En cuanto a los “elementos en el arte de acción” que Ochoa describe:

1- La desnudez.

En primer lugar, hay una diferencia clara entre el desnudo femenino, el desnudo masculino, el grupo desnudodesnudo grupal, el grupo femenino desnudodesnudo grupal femenino y el desnudo grupal masculino. Cada uno puede tener impactos muy diferentes. El desnudo en una performance en galerías de Nueva York tendrá un impacto diferente en las calles de Nueva York. Nueva York es un mundo: en cada barrio, cada calle el desnudo puede generar recepciones diferentes. Así también en París, en Río de Janeiro, en Túnez, en Puerto Príncipe, en Ho Chi Minh City.

46 Este tramo pertenece al texto *Performance, charivari e política*. MEDEIROS, M.B. In *Revista Brasileira de Estudos da presença*. v. 4, n. 1, 2014. Disponible en <http://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/41695>. Acceso en jan. 2015.

47 Referencia a la práctica de *Corpos Informáticos* de hacer churrasco (barbacoa) vegetariana mixuruca en sus aberturas de exposiciones: churrasco mixuruca, es decir, mixurrasco.

Cada uno de ellos es una ciudad del mundo estas ciudades es un mundo. Las preguntas formuladas por Carlos Monroy están bien alineadas con las cuestiones que tenemos. Es necesario, siempre, tener en cuenta los detalles de cada acción. No podemos poner todo en una misma canasta y hacer generalizaciones sobre performances ni sobre arte.

No es toda performance desnuda que “pretende ocultar a través del escándalo el tremendo vacío conceptual y formal”. “se disfraza con argumentos para ocultar su vacío.”

Ochoa sabe de esto y incluye, antes de esta declaración, “por regla general”. Puedo mencionar aquí performances desnudas que no son vacías conceptual ni formalmente: María Eugenia Matricardi ; Mariana Brites y Alexandra Martins; Victor de La Rocque⁴⁸.





*Performance Pelos pelos. Por Mariana Brites y Alexandra Martins.
Encuentro Performance, corpo, política. Brasília, 2013.
Fotos: Pâmela Guimarães y Cedric Aveline.*

Relata Informa Marianas Brites en un texto posterior a la performance:

Intentamos encaravisar a esas personas que nos siguieron, crear una comunicación y afecto por la mirada, pero nos dimos cuenta de que esto era poco probable que suceda. Durante la caminata, repetimos la escena del escaparate: Nosotros nos vemos, nos desnudamos y así que nos quedamos por un tiempo. El ritual de complicidad de nuestra red afectiva se repitió otras veces. La exposición del cuerpo en bruto, desnudo, sin bagatela, ni laca para el cabello. ¡Nuestro cuerpo, de la forma que es! Y como pueden parecer estúpidos algunos comentarios que fueran escuchados y leídos más tarde en el internet. Pero al mismo tiempo, el estado de performance, el conocimiento mismo de mi cuerpo, me hizo más fuerte, resistiendo en la calle. Porque soy de la calle, también, ocupó este espacio. (BRITES citó BRITES y Medeiros, 2014, 3389)

Brites se refiere a los cientos de personas que las siguieron por las calles: el corazón roto, sorprendido, incrédulo. Esta performance generó una reacción en cadena en la Internet. Muchos Innumerables fueron los comentarios preconcebidos combatidos por otros comentarios críticas.

Por supuesto que no se trataba de un trabajo social ni de organizaciones no gubernamentales (ONGs), pero sin duda las controversias llevaron a

⁴⁸ www.performancecorporpolitica.net

reflexiones por aveces nunca antes hechas: ¿A qué pelos las mujeres tienen derecho? ¿Qué cuerpos se ajustan a mujeres? A qué aséptica debe someter se las mujeres? ¿Qué es el buen gusto? ¿Y el mal gusto? ¿Sería una protesta? ¿Algunos transeúntes pidieron cortadora de césped! Charivari. Absolutamente no era cliché ni tenía como objetivo principal el espectáculo.

La performance no era leve ni inmediata aunque tenía su lado de fuleragem. Sus objetivos eran claros, pero generaron muchos otros no pensados por las artistas. Aquí el nudismo era parte de la propuesta artística que no podría existir sin ella.



*Performance Gallus sapiens 2. Por Victor de La Rocque.
Encuentro Performance, corpo, política e tecnologia. Brasília, 2010. Foto: Felipe Olalquiaga.*

Los elementos 2, 3, 4 y 5 de Ochoa parecen confundirse: “El uso de traje rojo (mi culpa)”; “El uso de la carne cruda”; “El uso de la sangre o de pintura roja en referencia a esto (mi culpa)”; “Hacer ‘pintura vaginal’ (sic). Todos esos elementos tienden alen rojo, un color que se utiliza ampliamente por su impacto visual generando interés: muchas flores y frutos son de color rojo y esto tiene unha significado: principalmente, atraer animales para facilitar y / o completar la germinación de la planta, la plantación de las semillas.

Rojo son la cereza, la pitaya, la fresa, la granada, la remolacha, el tomate, el rábano, los pimientos, la pimienta. Rojo son los labios, la vagina, el glande, el coche, el teléfono, el zapato. Rojo son las guacamayas, los ca-

narios, los peces, las serpientes coral, los cangrejos. Rojo es la mariquita, el escarabajo, la araña, las estrellas de mar, el lagarto, el sapo, la langosta. Rojose son el tulipán, la primavera, bBougainville, la dalia, la alegría del hogar (maria-sem-vergonha). El deseo puede ser de color rojo, pero también azul, verde, negro.

Ochoa, a pesar de incluir después de sus elementos 2 y 4, entre paréntesis, “(mi culpa)” luego cita Louise Bourgeois que establece: “El rojo es sangre, dolor, violencia, peligro, venganza, celos, resentimiento, culpa. Son los sentimientos de todos los días”. Bourgeois no tiene miedo o (mi) culpa, “son elementos cotidianos.”

Carlos Monroy escribe: “A través de la mea culpa, la autora (Ochoa) pretende exorcizar su preocupación por cometer lo que cree un error y en el proceso reduce a migajas el tiempo vital que los creadores invirtieron aplanando maliciosamente la singularidad de cada uno.”⁴⁹

Muchas actuaciones usanvisten rojo, otras sangre, otras menstruación. No hay culpa en esto: son elementos cotidianos. Muchas performances visten usan blanco, otras carbón. Muchas performances visten negro, algunos se visten de traje y corbata.⁵⁰

En cuanto a los elementos 6 y 7: “Embadurnarse con pintura, alimentos o fluidos sobre el cuerpo” ey “Envolverse lanas, cabellos, cordones, sogas, cintas o alambres a la cabeza” puedo decir que he visto a muchos artistas, principiantes o no, hacer estas experiencias. Tales experimentos son deliciosos y todo el mundo losse merece. Es como el hundimiento de un pie en el estiércol de vaca fresca y caliente: todo el mundo lo ha hecho, todo el mundo debería hacerlo. Quién no lo ha hecho debe salir corriendo para un pasto: el caliente y húmedo entre los dedos de los pies, el olor de la mierda de vaca subiendopara arriba, las vacas mirándote a ti, los demás sorprendidos y el deleite. Carlos Monroy interroga ael texto de Ochoa preguntando si todo artista no debe pasar por el proceso de construcción y aprendizaje.

Recordemosuerde Ricardo Arcos- Palma, cuando comenta el 23 de agosto de 2013, en la página en la que estáes donde el texto publicado el texto de

⁴⁹ <http://esferapublica.org/nfblog/sobre-la-mala-leche-de-lo-light-al-re-formance/>

⁵⁰ Referencia al Grupo Empreza, grupo de performance, radicado en Goiânia. <http://www.grupoempreza.com/>

Lesper, pero lo mismo se podríamos decir de Ochoa: “Hay una queja de ella sobre la repetición, y sobre siempre lo mismo, ignorando por completo que esto es parte de la estrategia de lo contemporáneo: lo nuevo, lo original, ya no es una preocupación en el arte desde hace casi un siglo.”

En cuanto al elemento 8- “Escribirse en el cuerpo o permitir que escriban sobre el”.

¿Y la palabra, ¿cabe? La palabra, en la performance o arte acción, puede ser cuchillo de un solo filo, y esto, en nuestra opinión, no importa. Ella es un cuchillo de un solo filo cuando se dirige la lectura de la acción hacia por un sentido finito, unívoco. El rendimientoLa performance no debe gritar: “¡Abajo el Estado!” como quería Jean Duvignaud (ad tempura). La performance debe ser un cuchillo de muchos filosafilado. ¿Cuál es la palabra de la performance arte? La palabra tiene peso, muchas veces definea menudo se pone, fijase arregla, con su peso se sobrepone aannula la acción. El cuerpo no está separado del cuerpo-pensamiento. La palabra no estáse separada del cuerpo. Cruces Atravesamientos de la palabra y del cuerpo, los estados del tal vez. Pensamiento como acción corporal. Estado interrogativo, donde no hay una línea recta, hay espiral. La performance no es trance, es buceo. Buceo en el lanzamiento, en el grupo y en el lugar donde se asienta.

La palabra puede hacer dañoherir (ferir) en el sentido de interferir (inter-ferir, inter-herir) en la riqueza de las posibles lecturas de una arte-acción que busca abrir sentidos inesperados, poco improbables, inusitadosouales: elementos dispares se vuelven a conectarson reconectados en caminos no tejidos del sentido, los once sentidos y el sentido assignificante.



Performance Terra en ti erro. Propuesta de Diana Daf, participación de Sara Panamby. Evento II Mostra Osso Latino Americana de Performances. Arraial d´Ajuda, Brasil, 2013. Fotos: Pâmela Guimarães.

En cuanto al elemento 9: “El uso de hielo.” No entiendo porque aquí estaba incluido el hielo. Numerosas performances trabajan con el fuego: Ronald Duarte; Corpos Informáticos; Grupo Empreza; Yves Klein. Otros trabajan con tierra: Celeida Tostes; Ana Mendieta; João Paulo Avelar; Herman Vinogradov, Grupo Empreza. Con arena: Maicyra Leão; Francis Alys. Con agua: Luana Aguiar e Pedro Moreira Lima; Andaime Cia de Teatro; Maria Eugênia Matricardi, Láís Guedes; Rodrigo Braga; Oriana Duarte. Otros trabajan con aire (Corpos informáticos, Ana Lana Gastelois), con oro (Joseph Beuys), piedras, pelotas (Márcio Shimabukuro), balas, pendientes, carbón (Larissa Ferreira, Grupo Empreza), verdaderas o falsas joyas (Rose Boaretto), letras (José Mário Peixoto -Zmário), pollos (Victor de la Rocque) etc.

En cuanto al elemento 10: “Hacer ‘action painting’”. Creo que la pintura en acción no debe incluirse aquí, ya que es pintura. En muchos casos puede haber, en la performance, más o menos compleja, la creación de objetos y/o pinturas, dibujos. Hay que es para evaluar tanto la performance cuanto y el objeto creado.

Performances interesantes pueden crear residuos, sus elementos se restan quedan. Ellos son parte de la acción si pensamos en performance. Si se hace trabajo tornan obra en en sí mismos ya no son performances tales como las fotografías de performances, son las fotografías y no son performance.

Monroy escribdestaca: “(Ochoa) en La incesante repetición... asume que el registro fotográfico es un documento veraz que refleja toda la acción.”

Fotografías de Mappelhorpe y Cindy Sherman serían de la orden de la “lógica de los sensación”⁵¹, actuando sobre la carne, por pulsación “en la intersección entre el mundo de la naturaleza y el mundo asfixiante de la cultura contemporánea.” Pero las fotografías no se pueden considerar performances, por fuerte y atractivas que sean, siempre serán los registros, recortes de acciones tomados de sus contextos, arrancadas de sus sonidos y olores, serán registros, fragmentos de momentos desterritorializados. El elemento estético imprescindible de la performance es el tiempo de ejecución. Aquí el tiempo está desintegrado. (Medeiros, 2001)

51 Laymert Garcia dos Santos, “Sensação da contemplação”, in Folha de São Paulo, Caderno “Mais!”, 23 de noviembre de 1997, p. 6.

Y acá es aquí necesario el recuerdo querecordar, como muy bien hizo Carlos Monroy, que Ursula Ochoa inserta en su texto La repetición incesante... imágenes formadas por collage de varias imágenes, sin identificación. Estas imágenes no “reflejan toda la acción” (MONROY), pero sobre todo no son necesariamente fotos de performances.

Esto es visible al hacer una consulta rápida y constatar que las imágenes de los seductores collages que acompañan el texto no solo corresponden a obras de arte acción, sino también a memes; registros de esculturas, danza contemporánea y piezas teatro; fotografías de catálogos de productos comerciales y de moda; entre otros infiltrados.

Es muy interesante y digna de mención la extensa lista de sitios, portales, blogs que ofrece Monroy al final de su texto. ¡El informa la localización de la foto, el origen de la foto, la fecha, etc. ¡Hay 12 páginas de sitios!

Conclusión

A pesar de las consideraciones anteriores, cuando leí por primera vez, el texto de Ursula Ochoa sobre los gestos que se repiten tuve una sensación interesante de que mi fatiga cansancio por de ciertas ver acciones de performance, que ya vi muchas veces estenía a contemplado. Volví a leerlo y me quedé pensando estaba incubando cuánto estos textos de internet pueden influir en los estudiantes que tienden a repetir los, de ahí la necesidad de responder a los textos citados.

De todos modos creo que la reflexión sirve para dar pasos y tomar medidas y, pensamientos al viento, también sirven para encender llamas. Así que agradezco a los autores la oportunidad de hablar (conversar), con-versar, versos.

El arte de la performance no inventa, no hace política de puertas cadena (sin ética) ni de diputados, senadores. Ella avienta (hace viento). Los grupos y colectivos de arte no son ONGs, no son Greenpeace. Son las pandillas grupos, cuadrillas, montones mancomunados ambadas, quitando velos, avientando otros gestos. Mucho más de seis (Lesper) o diez (Ochoa), los gestos de la performance son infinitos, inefables y muchos están aún por venir, n. No es nuevos, es el otros. Somos manadas Estamos sembrando rebaños agrofloreas simbólicas en las sociedades ciegas y sordas por el consumo producido, por la basura que se ingeridae.

Ojos ocre no pueden permitirse el placer de la autobiografía ridícula que no pasa en la televisión por para ser fuleragem (trucha). La televisión no es entretenimiento analfabeto o telebasura, algo tosco, grosero, pequeño, poco elegante, zafiedad, como se ha dicho Lesper. La televisión está altamente programada, se trata de involucra una gran cantidad de dinero de la máquina de la publicidad, la máquina de estado, la máquina de guerra del capitalismo hiperindustrial (Deleuze & Guattari y Stiegler).

Los cuerpos pueden ser objetos (Lesper), nuestros huesos están tallados promiscuamente de subjetividad promiscua (grupo, manada, montón). No es “usarnos el cuerpo” (Lesper), hacemos de él el lugar de la nosotros se hacen frutas chupadamamadas con más que placer, con hambre de vida.

Es imposible “examinar la historia humana” (Lesper). La performance la visitará, pero debe permanecer en su infancia gateando, sale iendo para la fiesta y fuleirando.

Cada joven artista tiene el derecho a experimentar lo que Lesper y Ochoa están cansadas de ver. Cada ciudad del interior tiene el derecho a participar de performances sin precedentes en estos lugares. ¿Lo que puede ser? ¿Qué es repetición? ¿para unos (una performance a menudo se reconfigura por ser site specific, por lo que, muy raramente así muy raro, de hecho, se repite) puede ser desconocido para otros los demás. ¡Que los cansados descansen!

BIBLIOGRAFIA

AGRA, Lucio. Porque a performance deve resistir às definições (na indefinição do contemporâneo 2.0). In revista VIS, 2011. Brasília: Programa de Pós-graduação em Arte, volume 10, número 1, p. 11 a 17, janeiro/julho 2011. Disponível em http://webartes.dominiotemporario.com/performancecorpopolitica/textes%20pdf/revista_do_programa_de_p%C3%B3s-gradua%C3%A7%C3%A3o_em_arte_da_unb_v10_n1_janeiro_junho_2011_bras%C3%ADlia_issn%E2%80%93931518-5494.pdf. Acesso em jan. 2015.

ALBUQUERQUE, Natasha e MEDEIROS, M.B. Composição Urbana: surpresa e fuleragem. Disponível em <http://grafiasdebiamedeiros.blogspot.com.br/2014/05/composicao-urbana-surpreensao-e.html>

BRITES, M. e MEDEIROS, M.B. Escrita poética como escrita para a arte e possibilidades do registro em performance. In *Anais do 23º Encontro Nacional da ANPAP*. Belo Horizonte: ANPAP, 2014, p. 3386 a 3398. Disponível em <http://www.anpap.org.br/anais/2014/ANAIS/simposios/simposio10/Mariana%20Brites;%20Maria%20Beatriz%20de%20Medeiros.pdf>. Acesso em jan. 2015.

BUCI-GLUCKSMANN, Christine. Des objets aux flux. Entrevista com Christine Buci-Glucksmann por Emanuele Quinz. In M. Aktypi, S. Lotz, E. Quinz (dir.), *Interfaces*, anomalie n° 3, Paris, anomos / Orléans Editions Hyx, 2001. Disponível em https://www.academia.edu/4237979/Des_objets_aux_flux._Entretien_avec_Christine_Buci-Glucksmann. Acesso em janeiro 2015.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Qu'est ce que la philosophie?* Paris: Minuit, 1991.

----- . *Mil Platôs- Capitalismo e Esquizofrenia*, vol.1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles. Cours de Vincennes: Leibniz, 15 de abril de 1980. Disponível em <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=48&groupe=Leibniz&langue=1>. Acesso em jan. 2015.

FERREIRA, Larissa e MEDEIROS, Maria Beatriz de. PERFORMANCE: UMA AULA. Anais do 22º Encontro nacional da ANPAP. Belém: ANPAP, 2013.

P. 1624 a 1634. Disponible en <http://www.anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/comites/pa/Maria%20Beatriz%20de%20Medeiros%20e%20Larissa%20Ferreira.pdf>. Acceso en jan. 2015.

LESPER, Avelina. *Contra el performance*. Disponible en <http://esferapublica.org/nfblog/contra-el-performance/>. Acceso en jan. 2015.

----- *Video Performagia*. Publicado em 6 de outubro de 2012. Disponible en <http://www.avelinalesper.com/2012/10/video-performagia.html>. Acceso en jan. 2015.

----- *Performagia 6*. Catálogo de performance. Publicado en 12 de setiembre de 2011. Disponible en <http://www.avelinalesper.com/2011/09/performagia-6-catalogo-de-performance.html>. Acceso en jan. 2015.

LYOTARD, Jean-François. *La condition postmoderne*. Paris: Minuit, 1979.

MEDEIROS. M.B. Bordas rarefeitas da linguagem artística performance, suas possibilidades em meios tecnológicos. Disponible en <http://www.corpos.org/papers/bordas.html>. Acceso en jan. 2015.

MEDEIROS, Maria Beatriz. Arte, performance e rua. Revista Arte Filosofia, Ouro Preto: Universidade Federal de Ouro Preto, número 12, p. 73 a 84, julio de 2012. Disponible en http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_12/%287%29Medeiros.pdf. Acceso en jan. 2015.

----- Performance artística e espaços de fogo cruzado. In Espaço e performance. Medeiros, M.B. e Monteiro, M.F.M. (org.). Brasília: Programa de Pós-graduação em Arte, 2007. Disponible en webartes.dominotemporario.com/performancecorpopolitica/textosespacoperformance/maria%20beatriz%20de%20medeiros.pdf

----- Performance, charivari e política. In Revista Brasileira de Estudos da presença. Volume 4, número 1, p. 46 a 59, janeiro/abril 2014. Disponible en <http://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/41695>. Acceso en jan. 2015.

----- (org. e tradução) Bernard Stiegler. Reflexões (não) contemporâneas. Argos: Chapecó (SC), 2007.

MONROY, Carlos. *Sobre la mala leche: de lo light al re-formance*.

Disponible en <http://esferapublica.org/nfblog/sobre-la-mala-leche-de-lo-light-al-re-formance/>

OCHOA, Ursula. *La incesante repetición del gesto los 10 gestos y elementos formales mas utilizados en el arte de acción*. Disponible en <http://esferapublica.org/nfblog/la-incesante-repeticion-del-gesto-los-10-gestos-y-elementos-formales-mas-utilizados-en-el-arte-de-accion/>. E en <http://bitacoradetextos.blogspot.com.br/2014/07/tensiones-complejas.html>. Acceso en jan. 2015.

----- *El gesto real vs la teatralización en la performance*. Disponible en <http://bitacoradetextos.blogspot.com.br>. Acceso en jan. 2015.

Orlan. O manto de Arlequim. In *Performance, presente, futuro*. LABRA, Daniela (org.). Rio de Janeiro: Contra Capa/Automática, 2008. P. 43 a 51.

SERRES, Michel. *Le tiers instruit*. Paris: Gallimard, 1992.

ESTÉTICAS DEL VESTIR EN MANIZALES⁵²

Fabian Herrera Morales

Introducción

La presente ponencia pretende brindar un acercamiento sobre los significados de la estética corporal de los manizaleños, especialmente en la apreciación y el significado del vestir, a través del consumo de indumentaria. Esto sugiere transitar, inicialmente, por un periodo histórico que sirva de antecedente para reflejar cómo la transformación espacial y física de una ciudad incidió en los cambios corporales y en las formas de habitar; creando así una necesidad significativa sobre el “buen vestir”⁵³.

Manizales y el Buen Vestir

Antes de la primera mitad del siglo XX, el proyecto de modernización en Colombia apuntaba no solo a aspectos técnicos y burocráticos sino también a la construcción de una identidad nacional a través de la educación de orientación burguesa y católica en instituciones como la familia y la escuela. Esta tendencia, sugería que el trabajo pedagógico no era otro que el de la educación del cuerpo, los modales y las actitudes.

⁵² Esta ponencia hace parte del avance de investigación “Reconstrucción social e Identidad de la Ciudad Manizales 1927-1932”

⁵³ Manizales es la ciudad en donde se observa mayor gasto per cápita de indumentaria y representa el 2.1% del total de las compras en el país en 2012. [CITATION Ine13 \l 9226]

De acuerdo con el estudio del Instituto para la Exportación y la Moda (Inexmoda) - Raddar, en enero de 2013 el gasto de vestuario por persona de los hogares de Manizales alcanzó los \$79 mil 757, lo que equivalió a un incremento del 12,48% frente al mismo mes del 2012. El informe resalta que el consumo en la ciudad solo fue seguido por Pasto y Montería, que destinaron un consumo promedio de \$78 mil 997 y \$51 mil 124 respectivamente. Para Inexmoda, el reporte es mejor, si se tiene en cuenta que el gasto per cápita promedio en Colombia en enero pasado fue de \$24 mil 254, un descenso del 8,71% frente a diciembre pasado.[CITATION Lay14 \l 9226]

Las compras de vestuario realizadas por los hogares del país durante el mes de enero de 2014, corresponden a un valor de \$1.15 billones. Manizales, Pasto y Montería son las ciudades con mayor nivel de gasto per cápita con \$79.756, \$78.997 y \$51.124 respectivamente. [CITATION Lay14 \l 9226]

Manizales volvió a ser líder en el consumo de vestuario en el ranking nacional. La llegada de nuevos centros comerciales, lo que se traduce en mayor oferta, el interés de estar siempre bien vestidos y hasta el arraigo cultural volvieron a pesar para que la capital caldense ocupe de nuevo el primer puesto, entre 12 ciudades que más recursos destinan para la compra de ropa.[CITATION Lay14 \l 9226]

De acuerdo con Pedraza (2011) la experiencia social del cuerpo y su interpretación estaba, en aquel entonces, influida constantemente por códigos discursivos producidos en los hogares. Además, el consumo de “cultura” a través de folletos, revistas, cartillas, libros, prensa y radio divulgaban un conocimiento sobre la urbanidad, la higiene, la asepsia y la puericultura. Todo esto, impregnada de moralidad y mesura al cuerpo donde “la colonización de las subjetividades se introdujo como regulador en actividades particularmente sensibles como la educación, el uso de la lengua, la división sexual del trabajo y la catequización” [CITATION Ped11 \p 122 \l 9226]

Para los años 20's, Manizales aún era una joven ciudad que, pese a su carácter rural y recatado, sostenía un juego con ciertos avances modernos propios de una capital⁵⁴. No obstante, a partir de los albores de los años 30's la ciudad se transformaría, por los devastadores incendios⁵⁵, en una nueva ciudad que gracias al auge de la economía cafetera, su sistema bancario y a los fondos del Estado, tendría una nueva configuración espacial. Esto dio como resultado una reinvencción de lo cotidiano y una urgencia de nuevas configuraciones corporales.

Después de los incendios que socavaron la ciudad, se vislumbra un nuevo plan de organización urbana que en tiempo record llevó a la ciudad a entrar en la trama paradójica de los proyectos urbanos de migrantes europeos y compañías norteamericanas. Según Sennett (1994), la base para el diseño y la construcción de ciudad es el cuerpo, en el sentido que “producir espacio es también producir corporeidad y lo mismo vale para la relación inversa” [CITATION Ang13 \p 7 \l 9226]

La ciudad entonces cambió el diseño urbanístico y sus estructuras arquitectónicas para dar paso a la estilización corporal colectiva. Así, nuevos habitantes manizaleños identificados con lo urbanizado surgieron paulatinamente. Con esto, Manizales innovó en medios de comunicación y

⁵⁴ A mediados de los años 20's Manizales tenía aproximadamente 50.000 habitantes DANE, 1973: 35 . En la ciudad circulaban cinco diarios “la voz de Caldas”, “Gaceta de Occidente”, “El Universal”, “El Liberal” y “La Patria” (Salazar, 1990: 61) e incluso ya existía un cinema como iniciador de los teatros principales que determinaría ese ambiente urbano a partir de los años treinta el “Gran Olimpia” y el “Teatro Manizales”.

⁵⁵ Para 1925 y ocho meses después en 1926 la ciudad fue epicentro de un incendio que arrasó en total 26 manzanas. “las centrales, las más ricas, las de los almacenes y mansiones, de la gobernación y la diócesis, todas quedaron consumidas. La tercera parte del casco urbano, las imprentas, los tres diarios, los despachos oficiales y la catedral construida en cedro” (Salazar, 1991: 51). Aún a los peligros expuestos sobre su dirigencia departamental, los manizaleños emprendieron la labor de reconstrucción en los términos de una nueva ciudad, incluso a la poste de una nueva fundación.

en la construcción con el uso de ferroconcreto, algo que no solo fue novedoso para el país en los años 30's sino una experiencia espacial que conllevó a la apropiación de nuevas formas del vestir: "Manizales nace como ciudad: si una condición es la posesión (traspaso, colonización) de la aristocracia campesina a la ciudad (ya hecha, ya fundada) aquí se dio que la tal aristocracia campesina se vino del campo a fundar ciudades para llenar ese vacío inaceptable para la modernidad" [CITATION Agu02 \p 2 \l 9226]

Estos cimientos, permitieron la construcción identitaria del manizaleño en los años 30's y la reincorporación de factores elementales que no distancian ni discrepan sino que hayan un equilibrio entre el costumbrismo y los estilos modernos. En este estilo de vida se instituyeron alternativas que fueron complementarias con la constante obsesión manizaleña por lo novedoso y lo vanguardista.

Las nuevas estructuras físicas⁵⁶ surgirían inscritas en estilos del renacimiento francés o italiano, barroco y republicano de tendencia moderna con la mezcla de estilos "art nouveau" y "art deco" dándole un semblante cosmopolita a la ciudad (Salazar, 1990, Pág. 55); semblante que se reproducía en casas de estilo inglés en barrios residenciales como Chipre, Versalles, Milán, La Francia, La Suiza. Asimismo, comenzó a sugerir un nuevo habitar y con ello nuevas formas de portar y administrar el cuerpo, pues las márgenes de la ciudad imprimían un aroma propio con preferencia más urbana o un urbanismo particular que no se media por cantidad de habitantes sino por la forma de habitar y por ende, la forma de vestirse y de estilizarse. "No habitamos porque hemos construido, sino que construimos y hemos construido en la medida en que habitamos, es decir, en cuanto que somos los que habitan" (Heidegger, 1994, Pág. 3).

La alta significación en la forma de habitar conllevó al auge de estilos y tendencias, ahora típicas de las clases altas y medias. Con esto, se entrelazaban paisajes en las lógicas del capitalismo y el consumo de suntuosidades con disposiciones corporales adheridas a ritmos de teatralidad legitimada: "En el país existen otras ciudades con mayor número de habitantes, con mayor riqueza y poderío industrial, pero ninguna presenta en conjunto el aspecto seductoramente estético que tiene la capital de Caldas." (Salazar, 1990, pág. 51)

⁵⁶ "Lo que si sería de desear es que todos construyeran en materiales incombustibles, para que dentro de dos o tres años tuviéramos la más bella de las ciudades levantada para la permanencia de los siglos y no el campamento de beduinos hecho de guadua y otras substancias malolientes, madera propicia para el fuego, la broma y la humedad". Periódico La Voz de Caldas (Manizales), Diciembre 8, 1926. Pág.1

Pero no solo las formas arquitectónicas fueron las que reconstruyeron el habitar y la administración de los cuerpos con el paso de lo rural a lo urbano, sino que también el clima Manizaleño llevó a que precisamente esas formas de conducir el cuerpo se presentaran de determinada manera ante el escenario citadino y natural. La apropiación de espacios⁵⁷, ceñida a la apropiación del ambiente, insertó sentido, pues el gusto a los días fríos correspondía a portarse corporalmente de cierta forma y también a vestirse de cierta forma. De acuerdo con Merleau Ponty (1994) la percepción deviene de una interpretación de los signos (climas y espacios) que sensibilizadores se proporcionan en conformidad con los estímulos corporales.

Así pues, una ciudad en cemento, de edificios y algunas residencias consideradas bajo la estética de lo bello, recrearía el panorama perfecto para que determinados estilos y tendencias empezaran a exigirse en las cotidianidades y en el habitar manizaleño. Tal establecimiento social suscribía formas de presentación donde el cuerpo reflejaba las maneras de asumir los encuentros sociales en público y privado, pues “moverse en la frontera del yo y los demás es la interface entre el individuo y el mundo social, el punto de encuentro entre lo privado y lo público” [CITATION Ent02 \p 12 \l 9226]. Este encuentro entre la experiencia íntima del cuerpo y el ámbito público, mediante la experiencia de la moda y el vestir. Sugiere que:

“CAFÉ PARIS. El único café aristocrático de Manizales”. La Gaceta de Occidente (Manizales), Marzo 3, 1928, pág. 8

“¿Qué es la moda? Me vería en apuros para definirla. Una de dos: o tenéis el sentido o carecéis de él (...) pues bien: la moda, según mi opinión, es el único procedimiento que hayamos encontrado los pobres mortales para engañarnos sobre la monotonía de vivir. Es necesario comer ¿verdad? ¿Pero qué sería de nosotros si se nos condenase a alimentarnos con la misma comida? Tratamos de variar nuestros menús a fin de agregar el placer de la sorpresa a esta antigua labor fisiológica”. La Gaceta de Occidente (Manizales), Julio 8, 1929, pág. 5

“Lo más cómodo, lo más elegante, lo más higiénico: Edredones de plumas “El Guante Nuevo” –La Gaceta de Occidente (Manizales), Marzo 3, 1928, pág. 8

⁵⁷ Hoy tenemos sobre el tapete, el morrito que hace poco se construyó en la plaza de Bolívar, el cual es el mayor atentado cometido en contra de la estética (...) aunque la mayor parte de los manizaleños no seamos ni ingenieros, ni arquitectos, si tenemos el gusto estético suficientemente educado para distinguir lo artístico de lo que no lo es(...)”La Gaceta de Occidente (Manizales), Marzo 3,1928, pág. 5

Uno de los aspectos que vale la pena mencionar de las clases altas manizaleñas es el conocimiento del ritmo de vida en ciudades como Nueva York, Londres, Paris.... Dicha conciencia permitió la importación de ideas y gustos, pero también de formas de vestir y portar el cuerpo en la ciudad. Además, los manizaleños de forma bastante original hicieron copia en la arquitectura y en las maneras de vestir y comportarse. Sin embargo, debe señalarse que no todos tenían acceso a la educación: “La apariencia corporal responde a una escenificación del actor, relacionada con la manera de presentarse y representarse. Implica la vestimenta, la manera de peinarse y de preparar la cara, de cuidar el cuerpo, es decir, un modo cotidiano de ponerse en juego socialmente, según las circunstancias, a través de un modo de mostrarse y de un estilo. [CITATION Leb02 \p 80 \l 9226]”

La moda fue para la ciudad, como al igual que para otras ciudades, un dispositivo que conducía a prácticas de sí desde la homogeneidad, un dispositivo exclusivo y excluyente que dominaba la corporeidad a su libre invención y creatividad, pues las formas de vestir y del vestir bien no solo obedecían a cierta pedagogía de clase oligárquica sino a la industria capitalista de la moda. En otras palabras, la moda o las formas de vestir terminaron por entrar en el consumo.

Hacia una mirada contemporánea y contextual en las prácticas del vestir

Si se observan las formas de vestir en la segunda mitad del siglo XX en ciudades frías como Londres o Nueva York, las prendas de colores son sustituidas por tonalidades oscuras, tal como se puede apreciar en las películas de época. Dicha uniformidad de cuerpos a través de la moda, amplió su influencia a partir de los años 60's, años en el que la influencia del color, el look, el rock 'n roll, movimientos juveniles y nuevas tendencias cambiarían para siempre los gestos, formas de vestir, caminar y de peinarse de hombres y mujeres.

Este fenómeno de “occidentalización” trastocó a las sociedades latinoamericanas y a las ciudades colombianas, en este caso Manizales, en el sentido que las nuevas generaciones empezaron a dinamizar sus andares, sus gestos y todo un trabajo corporal a través de la vestimenta. Esto es evidente si se advierte, como señala Saulquin (2014), que el vestir dicta significados, estilos y modos de vida

Así las cosas, se puede resaltar que tres influjos llaman la atención. Primero, la manera en como la transformación de los espacios físicos transforman los espacios sociales planteando nuevas maneras de habitar y de representar. Segundo, cómo la moda llega a ser instrumento de control social pero también cómo ésta llega a ser eje de la identidad de una ciudad expresada en “el buen vestir”. Y tercero, cómo a través de los cambios generacionales, los jóvenes controvierten las formas recatadas, finas y elegantes del vestir para portar el cuerpo invirtiendo tonos heterogéneos y diversos que atados a las lógicas consumistas enmarca dos problemas. Por un lado, la referencia hacia una estética del vestir bien. Por el otro, el lugar de la identidad de ciudad a través de las estéticas corporales.

Estas tendencias, han dado como resultado que hoy la libertad se reduzca a consumir formas de vestir y administrar el cuerpo. Además, cuando el cambio climático ha otorgado cambios escenográficos se sigue imprimiendo un factor de identidad de ciudad en el sentido que la identidad es aquí entendida, en términos de Susana Saulquin (2014), como un proceso de construcción que dura toda la vida y que consiste en el hecho de situarse en quién se es a través de los otros y donde la ropa y las apariencias configuran una estrecha relación política. Tal apreciación lleva a un dialogo contemporáneo en el que se encuentran respuestas a los interrogantes ¿Por qué los manizaleños encabezan el consumo de indumentaria a nivel nacional? ¿Para quién se visten los manizaleños? ¿Para ir a qué lugares? O ¿A qué responde la urgencia de la buena presentación cotidiana del cuerpo en una ciudad como Manizales?

La respuesta a los anteriores interrogantes puede reflejarse en la reflexividad, que imprimen los manizaleños al vestir, entendida como presentación práctica y cuidado de sí, donde la indumentaria enuncia continuamente la intuición de dónde se está situado, de donde se habita, así, el trabajo hermenéutico popular decodifica las dimensiones sociales, económicas, y emocionales. La inversión en indumentaria es proporcional a la dedicación, trabajo e inversión de sí mismo, enmarcado más que en el consumismo mecánico en la estratagema que corresponde el saberse en la orientación hacia contextos construidos con los otros, bien en la vida privada como en la vida pública. En la capacidad de dar cuenta de si, el vestir se hace contextual, se hace performativa, coreografía de ciudad,

El vestir entonces no corresponde únicamente a la moda que obedece el cuerpo, ya que el vestir es multiforme en su significado, es una técnica que imprime escenarios ya no solo físicos sino también fotográficos y virtuales que reflejan identidades propias y compartidas (hábitos, creen-

cias) y un sentido de identidad de ciudad. Por eso, con el vestir se tiene en sumo grado la posibilidad de “ser sí mismo” en la más íntima particularidad y también al hecho de pertenecer a un gusto colectivo, el cual puede inferirse a partir de las prácticas más constitutivas del manizaleño

Conclusiones

La administración del cuerpo corresponde a la administración de una preocupación estética propia y de ciudad. En otras palabras, es una experiencia intersubjetiva donde el vestir proporciona un objeto de conciencia y de sentidos, pues existe quien lleva la indumentaria inapropiada o apropiada.

El vestir como experiencia social incluye aprendizajes generados en diversos espacios institucionales y virtuales, ya que configuran aspectos relevantes a la hora de la presentación en la vida cotidiana. Todo esto, surge de la necesidad de aceptación social que se espera.

En el caso manizaleño, cabe recalcar el juego de estrategias y tácticas que se utilizan al momento de consumir, pues, la preferencia masiva hacia ciertas prendas e indumentarias no recae solo en tiendas de cadena o almacenes de lujo, sino, también, en el papel que juega el mercado informal y al crédito.

Es menester, entonces, apreciar cómo los cambios escenográficos en el espacio y en los ambientes urbanos devienen transformaciones corporales donde las formas de vestir proyectan acciones con sentido, identidad y formas de apropiación espacial y de interacción social.

BIBLIOGRAFÍA

(8 de Diciembre de 1926). *La Voz de Caldas. Manizales.*

(16 de Noviembre de 1928). *La Voz de Caldas - Manizales*, pág. 2.

(3 de Marzo de 1928). *La Gaceta de Occidente.*

(8 de Julio de 1929). *La Gaceta de Occidente.*

Inexmoda, Instituto para la Exportación y la Moda. (2013). Recuperado el Abril de 2015, de <http://www.inexmoda.org.co/prensa/ELGAS-TOPERC%C3%81PITAPROMEDIOANIVELNACIONAL/tabid/6380/Default.aspx>

Manizales vuelve a ser líder en consumo de ropa. *La Patria.* (25 de Febrero de 2014). *La Patria. Periodico de Noticias de Manizales, Caldas, Colombia y el Mundo.*

AGUDELO, D. A. (26 de Mayo de 2002). Apertivo para la Cena, Manizales Parroquialidad o Citanidad. *La Patria - Papel Salmon*, pág. 4.

AGUILAR, M. A. (2013). *Cuerpo, Espacio y Emociones.* Mexico DF: Universidad Autonoma Metropolitana Unidad Iztapalapa.

ANGEL, M. S. (2013). *Cuerpos, Espacios y Emociones: Aproximaciones desde las Ciencias Sociales.* Mexico DF: Universidad Autonoma Metropolitana Unidad Iztapalapa.

BARTHES, R. (2003). *El Sistema de la Moda.* Buenos Aires: Editorial Paidós.

ENTWINSTLE, J. (2002). *El Cuerpo y la Moda: Una Visión Sociológica.* Barcelona: Editorial Paidós.

HEIDEGGER, M. (1994). Construir, Habitar, Pensar. En *Conferencias y Artículos* (E. Barjau, Trad.). Barcelona: Serbal.

LEBRETON, D. (2002). *La Sociología del Cuerpo.* Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

MERLEAU-PONTY, M. (1994). *Fenomenología de la Percepción.* Barcelona: Planeta De-Agostini.

PEDRAZA, Z. (2011). La Educación del Cuerpo y la Vida Privada. En J. R. Borja, *Historia de la Vida Privada en Colombia: Los Signos de la Intimidad en el largo Siglo XX. Tomo II* (pág. 365). Bogotá: Taurus.

SALAZAR, P. H. (1990). *Manizales Bajo el Volcán. Síntesis Histórica de su Desarrollo Social y Humano*. Manizales: Fundación Caldas Ayer y Hoy.

SAULQUIN, S. (26 de Agosto de 2014). Seminario Gestión de Moda: Política de las Apariencias, del Parecer al Ser. Buenos Aires, Argentina

PERFORMANCES

CONTRACTURA

Aldemar Muñoz Ñustes

Mi trabajo indaga sobre el “yo” subjetivo a través de la construcción de imágenes poéticas que surgen desde lugares que no son claros y toman forma en un espacio teatral.

Parto de las ideas que dan forma a mi vida y se entrecruzan con mis intereses, gustos y oportunidades; que se desarrollan de maneras diferentes en mi cotidianidad.

Todos estos lineamientos de construcción atraviesan mi cuerpo y se manifiestan desde objetos de consumo, acciones, imaginarios y metáforas. Esto me obliga a buscar y encontrar de forma más productiva y transformarme en algo que desconozco y que está permeado por la supervivencia.

La productividad construye mi presente y me desdibuja hasta convertir mi cuerpo en un lugar nuevo y caótico diariamente. Ese estado de constante metamorfosis se acumula como una memoria en el cuerpo y lo empieza a modificar, a veces de forma placentera o dolorosa; el deseo de liberar a mi cuerpo de esas memorias me obliga a construir relatos de mis emociones, expandiéndome por el escenario a través de objetos y formas que hablan de órganos y piel. Así vuelvo a tomar el control de mí mismo y de mi entorno.

El deseo de unificar, encajar, conseguir y ser, me sumerge en un producir sin sentido y me limita a ser un producto multifuncional que está allí solo para reproducirse a través de interpretaciones de lo que se entiende por “deber ser”.

Esos planteamientos que dictaminan lo que somos y que hacemos y para que lo hacemos, inscriben maracas en mi cuerpo, que se convierten en relatos, y surgen como líneas narrativas de este presente multidimensional.

Con el performance busco comprender ese tipo de experiencias a través de la exposición de mi “yo” con procesos creativos donde las sensaciones se convierten en acciones y las acciones formas de transformación de la materia.

Colaboración



*Actor: Jorge Boyce
Fotografía y video: Ernesto Monsalve*

INTERVENCIÓN: VERDAD ILUSIÓN, ¿VEMOS LO QUE SENTIMOS O SENTIMOS LO QUE VEMOS?

INVESTIGACIÓN: DRAMATURGIA DEL ENCUENTRO, ENTRE CUERPOS Y LA POÉTICA.

Melissa Panzutti

Sinopsis

La payasa, D. Gema, hace una conferencia de neurociencia y física cuántica, cuestiona la platea acerca de sus pensamientos y acciones con las bolsitas de crear realidad. Entrevistando al público y proponiendo un viaje imaginario a través de la relación corporal, invita al espectador a llevarse imagéticamente a otros rincones y elige la propia realidad. La estética sucede en la integración de los estudios de la educación somática y en la literatura. El texto es compuesto por artículos de la física cuántica y poemas de Clarice Lispector y Manuel de Barros. Hace parte de la investigación del maestrazgo “Dramaturgia do encontro: entre corpos e a poética” vinculado al Núcleo Interdisciplinar de Pesquisa Teatral LUME, orientada por la Maestra Doctora Ana Cristina Colla. Investiga el cuerpo relacional para creación de una dramaturgia.

Objetivo

Cuestionar el comportamiento cotidiano de nuestros cuerpos de manera humorística. Se pretende explicitar conceptos de la neuroplasticidad⁵⁸; revelar conceptos del holograma y inteligencia emocional de manera sencilla y práctica. Invita al espectador a reflejar acerca del espacio tiempo del ahora y percibir las cualidades corporales de la relación.

⁵⁸ “La neuroplasticidad refiere se a la capacidad del sistema nervioso en alterar algunas de las propiedades morfológicas y funcionales en respuesta a la alteración del ambiente, y la adaptación y reorganización de la dinámica del sistema nervioso frente a las alteraciones”. In <http://www.apadev.org.br/pages/workshop/neuroplasticidade.pdf>

La investigación

El guión de la intervención fue creado en el estudio del movimiento corporal desde la ideokinesis, siendo éste un enfoque para el movimiento del cuerpo, en que la imagen visual y táctil-cenestésica guía el movimiento, es una disciplina que emplea la utilización de imágenes, como un medio de mejorar patrones del movimiento. La coordinación motora, esta firmada en los estudios del movimiento desde el alineamiento óseo y las cadenas musculares, fundamentados por las Fisioterapeutas Mme Béziers y Suzanne Piret.

A través del cuerpo relacional la dramaturgia de la intervención fue compuesta en la relación del cuerpo con los textos de autores brasileños, sumando los conceptos acerca del universo holográfico y de la física cuántica. Fueran construidas bolsitas con objetos cenestésicos basados en el estudio de la artista Lygia Clark⁵⁹, para componer el espacio imaginario en que el espectador será invitado a interactuar.

La invitación a la participación de la platea es delicada y receptiva, no invasiva tampoco obligatoria. La payasa, Dona Gema, con su valija muestra las invenciones dentro de las bolsitas, revela como los hace y explica los conceptos involucrados en la elección de los ingredientes y objetos que dan apoyo a lo imaginario.

Histórico de la intervención

La intervención sucedió en la ciudad de São Paulo en 2006, en la programación de la exposición Ilusão de Verdade creada por el escenógrafo Oswaldo Gabrieli en conjunto con el Laboratório de Sistema Integráveis e Tecnológicos da USP⁶⁰ en el Sesc Pompéia. Estuve en el VI Encontro Corpo Arte Cultura 3 Bios⁶¹ en 2011. Y participó del XI Encontro de Antropologia e Performance no Mac USP⁶². Además de circular por São Paulo.

⁵⁹ Artista brasileña innovó la relación: objeto de arte y público, propone la desmitificación del arte, del artista y desalienación del espectador. Comparte sus creaciones con el público y amplía la posibilidad de percepción sensorial con sus trabajos involucrando cuerpo y arte <http://www.lygiaclark.org.br/biografiaPT.asp>

⁶⁰ <http://www.lsi.usp.br/interativos/nrv/ilusao/html/creditos.html>

⁶¹ <http://www.3bios.com.br/outro-evento-programacao>

⁶² <http://www.revistaescarlate.com/4/post/2010/03/nada-mais-aristotlico-do-que-uma-palhaa.html>

Actualmente la investigadora y payasa proponente de esta intervención hace posgrado de maestrazgo en la UNICAMP y investiga la creación de la dramaturgia del payaso desde el estudio del cuerpo relacional. ¿Cual manera el cuerpo del payaso crea el encuentro con el espectador y provoca una dramaturgia del ahora estableciendo una creación conjunta en este espacio tiempo? Para el desenvolvimiento de esta investigación se hace necesaria una fricción entre la práctica (intervención) y de la teoría (investigación conceptual) para enriquecer y fortalecer el vínculo entre el cuerpo y los conceptos discutidos. La investigación prima por la experimentación del trabajo en distintas culturas, visto que en el campo de la investigación estudiado, eran otras intervenciones de la payasa en el contexto de la Francia y de la India en 2008.

NATURALEZAS PERFECTAS

Diana Vazquez

El cuerpo es la habitación en la cual depositamos todo tipo de vivencias y cargas sociales, pasamos a ser productos olvidando los aspectos esenciales que nos nutren y nos hacen crecer como personas, tener una vida auténtica y valores que nos permitan comunicarnos con otros seres, vivimos en la era de la tecnología, y cada vez somos más como individuos autómatas.

Naturalezas Perfectas (mudando el cuerpo) busca encontrar la raíz de su propio ser, lo que hay más allá de todas esas etiquetas predispuestas, confrontarse y ser el espejo del público desde los movimientos de la danza del cuerpo. El individuo en este performance busca mudar a su verdadero yo a través de una conciencia que emane desde los deseos más reales y emociones profundas para encontrarse como una naturaleza perfecta desde la propia imperfección. Un trabajo que va de la mano de la catarsis para encontrar lo que menos esperamos.

Este performance usa como herramientas técnicas que se trabajan en la danza butoh. La puesta escénica está diseñada para adaptarse a cualquier espacio, de preferencia lugares públicos, los elementos a utilizar son utensilios básicos como agua, barro (tierra), tan básicos como la existencia misma del performer para lograr ese acercamiento de la raíz de su naturaleza real con el público.

TALLERES

POÉTICAS DE LA CULTURA: UNA APERTURA VISCERAL EN EL PROCESO DE CONSTRUCCIÓN DEL CONOCIMIENTO ETNOGRÁFICO. APORTES DESDE EL MOVIMIENTO, LA PALABRA Y LA SONORIDAD

*María Luz Roa, Juan Manuel López Manfré,
Mariana Brusse, Violeta Zuvialde*

Sabés, ciertas cosas hay que mirarlas con los ojos desnudos. No es que me oponga a la ciencia, pero pienso que sólo una visión poética puede abarcar el sentido de las figuras que escriben y conciertan los ángeles. (Cortázar, 2011, p. 41)

Con motivo del presente encuentro, se reúnen una actriz, una bailarina, un músico y una socióloga y directora teatral para experimentar sobre una búsqueda en común: la apertura del proceso creativo etnográfico y la construcción de poéticas que den cuenta de un conocimiento sobre las sensibilidades, corporalidades, emocionalidades y prácticas de los sujetos en el mundo cultural. Poéticas que exceden los límites del campo artístico y académico en miras de expresar, comunicar y sentir un conocimiento encarnado en la visceralidad del investigador/a.

Mariana, Violeta y Luz son parte del Grupo de Experimentaciones Etnográfico-Teatrales que entre 2012 y 2014 dio vida a la obra de teatro documental *Carne oscura y triste*. ¿Qué hay en ti? En ella, el hecho escénico da cuenta de la investigación doctoral en Ciencias Sociales de Luz sobre las subjetividades de los cosecheros de yerba mate de la provincia de Misiones (noreste de Argentina). Un año después del estreno de la obra, las realizadoras comenzaron a reflexionar sobre el modo de construcción de la obra, el cual comenzó en los trabajos de campo, se objetivó artísticamente y tomó forma como etnografía desde el teatro, siendo posteriormente insumo de los análisis volcados en la tesis doctoral. A estas reflexiones se incorporó Juan Manuel, músico solista y del grupo de rock *Superfluo* y miembro del Equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance, quien se encontraba en la misma búsqueda –Juan había realizado composiciones en las que se intersectaban cuestiones antropológicas desde la musicalidad, colaboraciones en performance del Equipo de Antropología del

Cuerpo y la Performance de UBA, y performances con grupos teatrales-. El encuentro fue un emergente de ideas y sensaciones sobre procesos de creatividad artístico-científicos (resultó difícil encontrar diferencias entre los campos), y que casualmente venían realizando de manera práctica hace más de 3 años. Así, surgió la pregunta por los modos de apertura del proceso creativo; y por las formas de objetivar un conocimiento etnográfico que excede las notas de campo y desgravaciones de entrevistas, que se encuentra en el cuerpo del propio investigador y hace re-pensar los modos de traducción cultural antropológicos. ¿Cómo hacerlo? ¿Qué respuesta dar desde una postura crítica que no quede meramente en palabras? ¿Cómo transmitir un estilo de investigación tan experimental que aún no tiene método? ¿Hace falta inventar un método? ¿Cómo constituirse como investigadores desde esta búsqueda?

El taller Poéticas de la cultura: una apertura visceral en el proceso de construcción del conocimiento etnográfico. Aportes desde el movimiento, la palabra y la sonoridad se propone habilitar, destrabar, desbloquear, abrir el proceso creativo de los investigadores/estudiantes/performers desde herramientas artísticas provenientes del teatro, la danza y la música. Inspirados en la noción de bricoleur de Claude Levi-Strauss y de poética de la cultura de Claude Robert Desjerlais, los talleristas darán ejercicios de disociación a partir de los cuales los alumnos objetiven de manera poética emergentes de sus trabajos de campo. En los mismos se promoverá la intuición, sensibilidad y práctica de los investigadores, el “estar presente” del ámbito escénico o el estar-en-el-mundo preobjetivo del que nos habla la tradición fenomenológica, en miras de generar bricolajes de imágenes, palabras, sonidos, estados y movimientos desde los cuales 1) comprender visceralmente a los sujetos de estudio de las investigaciones, 2) expresar esas comprensiones utilizando el poder metafórico de la poética artística-etnográfica, 3) apelar a la sensibilidad del lector-espectador en la transmisión del conocimiento.

Descripción del Taller

1. Fundamentos, metas, objetivos y metodología: el investigador como poeta bricoleur

“Las consideraciones anteriores, en varias ocasiones, han rozado el problema del arte, y quizás podríamos indicar brevemente cómo, en esta perspectiva, el arte se inserta, a mitad de camino, entre el conocimiento científico y el pensamiento mítico o mágico; pues todo el mundo sabe que el artista, a la vez, tiene algo del sabio y del bricoleur: con medios artesanales, confecciona un objeto material que es al mismo tiempo objeto de conocimiento.”

El presente taller se pregunta por los modos de apertura del proceso creativo; y por las formas de objetivar un conocimiento etnográfico que excede las notas de campo y desgravaciones de entrevistas, que se encuentra en el cuerpo del investigador y hace re-pensar los modos de traducción cultural antropológicos. La poética de la cultura del antropólogo estadounidense Robert Desjerlais (2011) resultó iluminadora para estas problematizaciones. En ella “Las metáforas locales, los modismos y la poética embellecen la narración para darle sentimiento a la realidad cultural en cuestión. (Desjerlais, 2011:27)”. De esta manera, la poética permite acceder a aquella inconmensurabilidad de la experiencia a la que no se llega desde el concepto en la ciencia occidental y que resulta el objeto de estudio de campos como el de la Antropología de la Subjetividad, del Cuerpo, de la Performance y de las Emociones.

Dadas las disciplinas de donde provienen Mariana, Violeta, Juan y Luz, el taller tiene como objetivo utilizar hecho escénico como medio, canal de búsqueda y proceso, escritura poética. Es así que propone a los investigadores/estudiantes/performers habilitar, destrabar, desbloquear, abrir el proceso creativo desde herramientas artísticas provenientes del teatro, la danza y la música. Estos ejercicios mostrarán modos de construcción del dato etnográfico desde una corporalidad sensible y práctica (contraria a la racionalidad de los cuerpos en los escritorios), y formas de objetivación y comunicación de este dato y reflexiones que abarcan un bricolaje de movimientos, sonidos, imágenes, olores y palabras.

De esta manera los alumnos se posicionarán como bricoleurs en su canal creativo, desarrollando recorridos en los que partirán de referencias tomadas o vividas en campo (relatos, sensaciones, observaciones, objetos, imágenes) para perderse en el proceso creativo y desde allí abrir camino al descubrimiento etnográfico. Y como dice Claude Levi-Strauss, en este camino

El bricoleur es capaz de ejecutar un buen número de tareas diversificadas; pero, a diferencia del ingeniero, no subordina ninguna de ellas a la obtención de materias primas ni instrumentos... su regla de juego es la de arreglárselas siempre con “lo que uno tenga” [...] un conjunto de materiales heteróclitos [...] que no están en relación con el proyecto del momento [...] residuos de construcciones y destrucciones anteriores. El conjunto de los medios del bricoleur no se puede definir, por tanto, por un proyecto [...] se definiría por su instrumentalidad... los elementos se recogen o conservan en razón del principio “de algo habrán de servir”. (Levi-Strauss, 1998: 36)

La meta del taller es justamente la del bricoleur: “hacer lo que se puede con lo que se tiene”. Con ejercicios de disociación poética, se promoverá la intuición, sensibilidad y práctica de los investigadores, el “estar presente” del ámbito escénico o el estar-en-el-mundo preobjetivo del que nos habla la tradición fenomenológica, para desde allí generar bricolajes de imágenes, palabras, sonidos, estados y movimientos desde los cuales 1) comprender visceralmente a los sujetos de estudio de las investigaciones, 2) expresar esas comprensiones utilizando el poder metafórico de la poética artística, 3) apelar a la sensibilidad del lector-espectador en la transmisión del conocimiento.

2. Procedimientos y fases del desarrollo

Dados los límites temporarios del encuentro, el taller (de duración de 2 horas) se divide en 6 momentos estructurados por ejercicios de técnicas de danza contemporánea, clown-máscara neutra (escuela de Lecoq) y búsqueda sonora.

1° Momento:

- Objetivo: habilitar la corporalidad sensible del investigador desde el nexo movimiento-sonido-palabra.
- Procedimiento: Ejercicio de ronda (Coordina Violeta y Juan)
 - A. Precalentamiento de articulaciones/ bajadas vértebra por vértebra y elongación.
 - B. Trabajo sobre el eje/enraizamiento del cuerpo en el espacio.
 - C. Vibración corporal/se habilita el sonido/se habilita la palabra

2° Momento

- Objetivo: selección de materiales etnográficos para trabajar.
- Procedimiento (Coordina Luz):

Los alumnos se distribuyen en el espacio con papel y lápiz. Se les pide que elijan un tema/tópico sobre sus investigaciones o intereses a investigar. Se les pide que escriban palabras o pequeñas frases vinculadas a esa problemática.

3° Momento

- Objetivo: trabajo sobre el impulso/proyección/palabra/sonido
- Acompañamiento rítmico: Juan.
- Procedimiento (Coordinan Mariana y Luz)
 - A. Corrida/stop: en diagonal
 - B. Corrida/stop/palabra elegida
 - C. Corrida/ estado (alegría, tristeza, hip hop, etc.)/stop
 - D. Corrida/ estado/ stop/ palabra
 - E. Los alumnos eligen 3 movimientos/estados/sonidos y los repiten hasta corporizar una secuencia.

4° Momento: Trabajo en grupos

- Objetivo: trabajo de mimesis grupal/interpretación de una secuencia de movimientos
- Procedimiento (Coordina Violeta y Juan):
Los alumnos se dividen en grupos. Cada grupo crea una secuencia de movimientos a partir de las secuencias individuales. A esa secuencia se le incorpora la sonoridad.

5° Momento:

- Objetivo: montaje poético
- Procedimiento (Coordinan Violeta, Juan, Mariana y Luz):
A. De desarmar los grupos. Cada alumno realiza la secuencia de movimiento y sonido y le superpone la palabra o frase que eligió al comienzo de la clase.
B. Se muestran las secuencias y se superpone acompañamiento musical.

6° Momento:

- Objetivo: objetivizar el trabajo poético
- Procedimiento:
A. Cada alumno vuelve a pensar en el tópico de interés seleccionado al comienzo de la clase. Escribe una reflexión sobre el mismo.
B. Compara lo que escribió al comienzo y al final de la clase.
C. Reflexiones finales del taller: opiniones de los alumnos y talleristas.

Organiza:
 Facultad de Artes ASAB
 de la Universidad Distrital
 Francisco José de Caldas

Invitan:

- La Red de Antropología de y desde los cuerpos
- La Red Colombiana de Investigadores/as sobre “El Cuerpo”



/FacultadArtesAsab



@ArtesAsab



/user26785115

comunicartes@udistrital.edu.co • cuerposcorporalidadesculturas@gmail.com

www.corporalidades.net • fasab.udistrital.edu.co

