

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DISCIPLINAR DE ARTES VISUALES

Arquitecturas que caen: Devenir cuerpos escombros

TRABAJO FINAL DE LA LICENCIATURA DE PINTURA

INÉS ZAMUDIO BUSTOS

Asesora Licenciada JUDITH MORÍ

Córdoba, mayo de 2019

ARQUITECTURAS QUE CAEN: DEVENIR CUERPOS ESCOMBROS

Trabajo Final de Licenciatura en Artes Visuales-Pintura

Inés Zamudio Bustos

Asesora Licenciada Judith Morí

AGRADECIMIENTOS.....	5
INTRODUCCIÓN.....	8
Capítulo 1 LA INTERVENCIÓN: ENCUENTRO EN EL ESPACIO.....	10
RELACIÓN CON LOS ESPACIOS: DIÁLOGO ENTRE EL ADENTRO Y EL AFUERA	
LA INTERVENCIÓN, UN NUEVO INTERROGANTE SOBRE LOS ESPACIOS	
CASA TOMADA, INTERVENCIÓN. APROPIACIÓN DEL ESPACIO	
COMPARTIR LA OBRA	
ENCUENTRO DE MUNDOS: LA INTERVENCIÓN COMO FRONTERA	
LA INTERVENCIÓN. ARQUITECTURAS QUE CAEN O DEVENIR CUERPOS ESCOMBROS	
Planos Generales de la casa.	
Capítulo 2. EL VIDEO-DANZA.....	20
RETRATO DE OTREDADES. CONCEPTO CONSTITUTIVO DE LA OBRA.	
PROCEDIMIENTO METODOLÓGICO DEL VIDEO-DANZA	
DESCOMPOSICIÓN DEL YO Y DESPLAZAMIENTOS	
RELACIÓN CON LOS ESPACIOS-PAISAJES EXTERNOS EN LA PRODUCCIÓN DEL VIDEO DANZA	
Capítulo 3. PENSAR-HACER-ESCRIBIR. PRODUCCIÓN DE UN PENSAMIENTO TEORICO.....	24
DONDE EL MUNDO SE HACE CARNE: EL CUERPO	
HABITAR IMÁGENES DINÁMICAS	
SOMOS EN NUESTRO ESPACIO PARTE MISMA DEL ESPACIO.	
EL PAISAJE SE CREA EN LAS SUBJETIVIDADES	
RELACIÓN CON LAS MÚLTIPLES FORMAS DE IMAGEN Y SU DEVENIR CUERPO- ESPACIO	
Capítulo 4. MOTIVOS Y RAZONES. RECUENTO SOBRE PROCEDIMIENTOS...33	
METODOLOGÍA PARA CONSTRUIR PENSAMIENTO. SOBRE MODOS DE PENSAR-ESCRIBIR	
EL PROCESO COMO OBRA: MIS MANERAS DE TRABAJAR	
EL TRABAJO GRUPAL: CONSTRUCCIÓN DE SUBJETIVIDADES COMUNES	
LA CONSTRUCCIÓN DE UN ARTE COLECTIVO	
LA IMPROVISACIÓN COMO METODOLOGÍA DE TRABAJO Y EL APORTE DE CADA ARTISTA A LA CREACIÓN	
RELACIÓN DEL PROCESO DE PRODUCCIÓN CON LA DANZA BUTOH,	
LA DANZA DE LAS SOMBRAS	
DANZA BUTOH: ORIGEN Y REFERENCIAS	
Capítulo 5: METODOLOGÍAS, PROCESO DE PRODUCCIÓN Y PROCEDIMIENTOS.....	41

OPERACIONES, METODOLOGÍAS Y MATERÍA SUSTANCIAL DE LA OBRA:
“LO EXTIMO”

CONCLUSIONES. ARQUITECTURAS QUE CAEN; DEVENIR CUERPX	
ESCOMBROS.....	43
BIBLIOGRAFÍA.....	47
ARTES VISUALES	
REFERENCIAS PARA VESTUARIO:	
COREOGRAFÍAS	
ENTRENAMIENTOS DANCÍSTICOS	

ANEXO. BITÁCORA DEL PROCESO DE PRODUCCIÓN

ETAPAS DEL PROCESO CREATIVO

ETAPA 1. LA MATRIZ

LAS LECTURAS DE AURAS Y REGISTROS AKASHICOSA).

A) LA MATRIZ: LAS LECTURAS DE AURAS Y REGISTROS AKASHICOS

B) PAISAJES INTERNOS, PAISAJES DE LA SOMBRA. LECTURAS DE IMÁGENES INCONSCIENTES

ETAPA 2. LOS PAISAJES EXTERNOS

2-A)-RELACIÓN DE LA DANZA CON EL OJO DE LA CÁMARA.

2-B) PRIMEROS INTENTOS DE RELACIONARNOS CON PAISAJES EXTERNOS:

INTERVENCIÓN EN LA INSTALACIÓN GALERÍA BLANDA DE MARTA MINUJIN

ETAPA 3: DRAMATURGIA

3-A-CONSTRUCCIÓN DE LA DRAMATURGIA; METODOLOGÍAS, CRUCES,

3-B)-DESCRIPCIÓN DE CADA PERSONAJE:

3-B.1) EL HOMBRE CABALLERO-CABALLO (LUCA).

3-B.2) LA MUJER PÁJARO (ARI).

3-B.3) LA MUJER-NIÑA LOBA (INE).

3-C) BITÁCORA; REGISTRO DE ENSAYO EN LA CONSTRUCCIÓN DE LOS PERSONAJES.

3-D) ELECCIÓN DEL VESTUARIO.

3.E) LA SELECCIÓN DEL MAQUILLAJE.

3.E-1) BODY PAINTING.

3-F) EL AGUA COMO DISOLUCIÓN DEL MAQUILLAJE.

ETAPA 4: GUIÓN DEL VIDEO-DANZA

4-A)- GUIÓN DEL VIDEO-DANZA (ARMADO EN BASE A LAS ESCENAS Y LA DRAMATURGIA)

4-B)- BOCETO GUIÓN DE MONTAJE.

4-C)-DIÁLOGO ENTRE EL ADENTRO Y EL AFUERA-LA BÚSQUEDA DE ESPACIOS PARA RODAR.

ETAPA 5: RODAJE. EDICIÓN Y MONTAJE DEL VIDEO-DANZA

5-A) PROCESO DE RODAJE.

ETAPA 6: CREACIÓN DE PISTAS SONORAS

6-A) PROCESO MUSICAL: CREACIÓN DE PISTAS SONORAS.

6-B) EDICIÓN Y MONTAJE DEL VIDEO-DANZA.

ETAPA 7: RESOLUCIONES TÉCNICAS ESPECÍFICAS

7-C)- RESOLUCIONES TÉCNICAS ESPECÍFICAS PARA CADA
ESPACIO INTERVENIDO EN LA CASA:

POEMARIO

LA CARNE DEL MUNDO

AGRADECIMIENTOS

Arquitecturas que caen: Devenir cuerpo fue posible gracias a la participación activa y comprometida de todos los artistas que formaron parte de esta obra brindándose en un proceso de extraña experimentación y mucho compartir, sin más recursos que la creatividad y el poder de la amistad que nos entreteje en la vida, en las danzas, en los diálogos y los aprendizajes, Gracias a todos ellos y a cada uno por ser parte de mi vida en proceso de ser vida:

A Ariana Andreoli, amiga, directora coreográfica, bailarina, clown, maestra y mujer power total, un especial agradecimiento por abrirse a compartir, abrir su casa cada vez, para crear, creer, crecer.

A Luca Pacella, amigo, hermano de la vida, compañero de la danza, artista, creador, director, maestro, por siempre ir un pasito más allá, por entregarlo todo, por abrazar el proceso y a mí misma en mis fragilidades, por la escucha y el compartir humano entre danza y danza, entre mate y mate, comida y criollos.

A Ivet Kushevatzky por su participación en todo el proceso de la obra; la producción propia del rodaje, edición, proyección y múltiples instancias para salvarnos las papas, con su doble significado; por preparar comidas deliciosas; siempre con una presencia atinada, humilde y dispuesta para abrazar el proceso, potenciándolo, gracias amiga, gracias, una belleza asombrosa conocerte, un regalo compartírnos.

A Florencia Giavedoni que estuvo durante el rodaje y edición y se tomó la paciencia de enseñarme sobre el lenguaje del cine y el video.

A Luciana Bazán que con los pantalones arremangados llegó a lugares recónditos para realizar fotografías.

A Franco Muñoz que con un **sí gigante** se sumó a hacer la música entrando como un torpedo en el lenguaje del subconsciente haciéndonos viajar y viajar con su música.

A Darío Farías que supo captar sonidos serranos mientras rodábamos.

A Viviana De Luca realizadora de los vestuarios, traduciendo en formas, telas y colores el delirio que estaba en la imaginación, por su amorosidad, impecabilidad y gran destreza en su arte.

A Marisol Bustamante Carballo por la realización del Body Painting.

Un agradecimiento especial a Leandro Rossi y Gabriela Sánchez, que nos permitieron acceder gratuitamente a rodar en el Hotel Edén en la vorágine del fin de año.

Gracias a Iván Baucia por permitirnos hacer base en su casa para los días de rodaje en el Río Yuspe.

A Emiliana Martina por la ayuda poderosa en la gestión del espacio del Hospital Psiquiátrico de Santa María de Punilla donde proyectamos rodar.

A Marcos Rostagno, por el registro filmico en la intervención en el Museo Caraffa en la Instalación Galería Blanda” de Marta Minujín.

A Luli Chalub y a Florencia Ferreira que posibilitaron la intervención en la Instalación Galería Blanda de Marta Minujín en el Museo Caraffa.

...Y, deseo expresar un especial y hondo agradecimiento a mis queridos familiares que me acompañan y acompañaron en el día a día, en las incertidumbres, en los gastos, en las esperas, en los nudos y promesas, en el ir a los ponchazos abriendo(me) caminos adentro y fuera, sin ellos, esto no sería posible, ni el bienestar que en mí produce haber llevado a cabo este proceso creativo, así que pues: GRACIAS por ser parte visible e invisible al abismarme en un proceso de creación:

Al compañero de vida y crianza Darío Farías por estar en todas, por el soporte en el cuidado de Carmín, para que el espacio y tiempo de mi dedicación a crear no fueran huecos vacíos en la crianza, en la casa, en lo que dejaba inconcluso.

A Carmín Farías, querida hija, espíritu aliado en todas las certezas y no certezas de serme yo misma, incompleta e inconclusa, encontrada y perdida, siempre buscando.

A Javier Zamudio por siempre alentarme a seguir, con la fe incondicional del que derriba los modos y las formas, por brindarme apoyo económico, emocional y afectivo a cada paso, en cada instancia.

A Estela Bustos, La Mama, que con sus maneras siempre esté paso a paso ahí al lado presenciando lo incomprendible.

A Estela Zamudio, incondicional hermana, que siempre me apoya, sin juzgar, ni pedir nada a cambio, aunque ni sepa que es lo que estoy haciendo.

A Soledad Zamudio, hermana querida, por las eternas llamadas telefónicas que a la distancia me permitieron tejer partes fundamentales de este trabajo.

A Ignacio Zamudio, hermano querido.

A Paraguayé, ser que vino para irse y darle nuevos sentidos a los sentidos.

A Romina Navarro, amiga poderosa, que me acompaña en cada vuelta del camino, por las charlas y consejos, por los silencios, por el registro fotográfico en la intervención, el equipo para el rodaje, por el auto prestado, por la sabiduría compartida, por la hermandad construida con tiempo y ganas, gracias.

Me gustaría agradecer también la presencia simple y humana de la Licenciada Judit Morí, mi asesora, que me acompañó en las vueltas sin vueltas.

Agradecer especialmente a Silvia Villegas por el aporte fundamental realizado en la última etapa del trabajo que me permitió releerme y reinterpretar la obra de otros modos.

A mis maestrxs de Lecturas de Auras y Registros Akáshicos por todo lo aprendido.

A lxs maestrxs que se cruzaron en el camino desde la danza, la plástica, la performance, para que hoy esta singularidad que soy tome forma en esta obra, gracias.

“paisajes de las sombras”

... ..

“ paisajes del derrumbe”

una ausencia

rebotando en el tiempo sin nombre

como un derrame de silencio

como el ánima de una voz,

que no sonó y que suena aún

en un inconsciente destello

que me deja ver,

como en un espejo del tiempo

la furia en los ojos

los dientes sin perdón

.....

....

engramados recuerdos

colapsados derruidos, recapturados, vueltos a romper

distorsiones, poco amadas, poco aceptadas

¿qué es lo real de lo no real?

¿qué es lo cierto en el medio de tantas no certezas?

.....

INTRODUCCIÓN

Arquitecturas que caen: Devenir cuerpXs¹ escombros es el resultado de un proceso de investigación en torno al diálogo entre las imágenes, los cuerpos y los espacios. Involucrarme en un proceso creativo siempre ha sido y continúa siéndolo, una instancia de investigación, con la consabida incertidumbre propia de los itinerarios artísticos.

A continuación, describo, sin pretender agotar todos los momentos de la experiencia, metodologías, prácticas y lógicas de construir pensamiento que forman parte de éste itinerario.

La investigación en sí misma, y los dispositivos que autogeneró para observar el pensamiento sobre el pensar-hacer se van transformando y renovándose según las necesidades, estrategias y contextos, evidenciándome, en un proceso de constante cambio, donde el intento por la autoobservación es inacabado.

Esta obra tiene un carácter substancialmente colectivo, en sus diferentes instancias fue atravesado por el trabajo grupal con artistas de distintos lenguajes, es así que al nombrar mi proceder a lo largo del proceso me refiero a *nosotrxs*.

En un principio la investigación estuvo centrada en la construcción de un video-danza, **Paisajes de sombra**. Luego, durante el desarrollo del trabajo surgieron nuevas necesidades que derivaron en la intervención de un espacio específico que hemos titulado: **Arquitecturas que caen: Devenir cuerpXs escombros**, aunando lenguajes propios de la plástica, la danza, el teatro, el cine y la poesía.

Para la indagación sobre el diálogo entre imágenes, cuerpo y espacios nos enfocamos en las imágenes del inconsciente, en una búsqueda de corporalidades precisas al modo y bajo la influencia de la danza butoh. El propósito fue relacionarnos con espacios que nos brindaran “escenarios- paisajes”, que, por su singularidad, nos permitieron investigar la relación entre “los paisajes internos”, provenientes de la subjetividad de cada participante, y “los paisajes externos”, los adecuados como escenarios para realizar el video-danza.

¹ Al escribir este corpus incorporo el lenguaje inclusivo como forma de democratización y de no exclusión a la vez. Para ello y según las posibilidades contemporáneas, hasta que la UNC publique el correspondiente Manual de uso, utilizamos x y/o e para los plurales que abarcan a mujeres y varones y todos los géneros, o singulares enunciados sólo en masculino. La palabra CUERPXS en el Título es una licencia poética, un sutil guiño para manifestar la necesidad de cambios en las dinámicas de relación y comunicación.

El proceso como obra formó parte de nuestra metodología de trabajo, arrojándonos claridades al momento que íbamos desarrollando el itinerario creativo.

El desarrollo creativo de la obra estuvo acompañado de tres modos de escritura con diversos métodos: escritura poética que derivó en la materialización de un poemario con formato de fanzine, *Carne del mundo*; Otro modo es la escritura analítica- conceptual y, un tercero a modo de registro etnográfico, la bitácora donde desarrollamos un tipo de escritura que detalla los procesos de producción. La relación con el material escrito es importante para la comprensión de la obra, de tal modo que incluimos un **Anexo** donde ampliamos información y datos sobre estos modos de escribir-pensar-hacer obra en sus diferentes etapas.

Capítulo 1 LA INTERVENCIÓN: ENCUENTRO EN EL ESPACIO.

RELACIÓN CON LOS ESPACIOS: DIÁLOGO ENTRE EL ADENTRO Y EL AFUERA

*El cuerpo como un territorio donde se entabla
la relación entre espacio interno y espacio externo.
El cuerpo como terreno de diálogo con el espacio externo,
existiendo como continuidad de ese espacio interno y subjetivo que de algún modo lo inventa,
lo percibe, y por ende lo compone,
Abriéndonos a una posible configuración,
donde las relaciones del cuerpo en el espacio y los espacios internos del cuerpo
Pueden conformar un mismo paisaje;
Donde adentro y afuera se funden y con-funden
tornándose un territorio subjetivo, singular, concreto, visible, experimentable.*

Si pienso el cuerpo como un territorio, como un espacio, la percepción de lo que en él ocurre, y de lo que fuera del él ocurre, se configuran como un adentro y un afuera.

El cuerpo está en continuo diálogo con su entorno, como territorio dentro de territorios, espacio dentro de espacios, y el entorno como *el medio*, donde se desenvuelve ese diálogo.

Esta percepción de cuerpo como espacio, cuerpo como territorio, nos permite tener múltiples configuraciones de lo que podría ser el primer entendimiento del "adentro y el afuera". comprendiendo el adentro, a su vez, como "múltiples adentros", donde el primer adentro lo encontramos en nuestro espacio del inconsciente; y el primer afuera se configura desde la piel hacia el mundo.

Estas ideas están presentes a lo largo de todo el trabajo, posibilitando diversas lecturas de las relaciones que se establecen entre "los espacios-paisajes internos" y los "espacios-paisajes externos".

Es así que a través de las múltiples relaciones que trazamos entre los espacios internos-externos, tanto en cuerpo, en la naturaleza, en espacios arquitectónicos, como en la intervención de la casa, nos propusimos realizar distintas acciones y asociaciones que nos posibilitaran trazar caminos de ida y de vuelta, observando los vínculos que se establecen y sus afectaciones en las variadas partes del proceso.

LA INTERVENCIÓN, UN NUEVO INTERROGANTE SOBRE LOS ESPACIOS

Este proceso deviene obra en tanto se compone de diversas piezas, etapas, materialidades y procesos con focos, perspectivas y necesidades diferentes. Es así que, hasta que no existió una necesidad concreta de imaginar unx espectadorx, esta obra se conformaba por el proceso que llevábamos a cabo para la realización de un video- danza. Al existir el deseo real de comunicarnos con otrxs, la obra y sus necesidades tomaron otro camino; allí abrimos un nuevo diálogo con los espacios, como necesidad inminente.

Pensar el montaje nos condujo a intervenir un espacio específico, a la sazón, una casa familiar, la de mi abuela paterna, proporcionándonos un ámbito de convergencia y cruce de distintos lenguajes. Allí, se conjugaron a lo largo del proceso, concediéndonos “un espacio dentro del espacio” que nos permitió desplazarnos por los bordes de los lenguajes ampliando sus fronteras y habilitando la oportunidad de descubrir una obra de carácter heterogéneo.

CASA TOMADA, INTERVENCIÓN. APROPIACIÓN DEL ESPACIO

La intervención se operó en la casa de mi abuela Elena, entonces en venta, en Barrio Alta Córdoba, calle Trafalgar, en Córdoba Capital, pronto se convirtió en: “*la trafilgar*” con su carga emotiva y simbólica ya que ahí se funden y con-funden varios momentos de mi vida y de la vida de familiar.

*¿Cómo transmitir sensaciones?
¿Intervenir o ser intervenida?
Tomar los espacios,
Permitir que los espacios nos tomen.
Seguir una pista tras otra, tras otra,
Como si las paredes hablaran,
y todos los fantasmas del tiempo salieran a visitarnos de una vez y a la vez
en un choque de tiempos.
El pasado y el futuro se condensan en este extrañado presente
que nos encuentra,
a los presentes y los ausentes,
A los que una vez fuimos allí,
los que somos y lo/los quizás seríamos...*

*Entrar y abrir un espacio de la intimidad de mis sombras,
Una invitación a mirar el vacío que quedó en un espacio,
La humedad de una pared
Un remoto olor
El eco de la voz retumbando por los rincones que ya nada dicen.
Invitar a lo inasible,
A lo no atrapable,
Antes que caiga, antes del derrumbe,
antes que ya no sea nuestro.
Lo que nos queda, de lo que fue, de lo que es.*

*Invitar a deambular por los espacios vacíos
y su estela de sombras en la intimidad de la casa que nos fue.*

COMPARTIR LA OBRA

¿Por qué intervenir y tomar la casa? Fueron algunas de las reflexiones que surgieron a partir de pensar en lxs espectadorxs y la intervención. Asimismo, pensar en el compartir la obra, pensar en otrx como espectador/a, me llevo a precisar cómo transmitir sensaciones. En este sentido, la necesidad de volver al cuerpo, indefectiblemente me condujo otra vez a la reflexión sobre la toma de los espacios.

Mostrar la realización del video, que resultó de las primeras inquietudes de producción, no era suficiente para transmitir sensaciones de lo inasible que es el encuentro con el espacio inconsciente, con las sombras, con lo múltiple, con lo íntimo/subjetivo y lo común/ajeno. De esta manera, para compartir el material producido en el proceso de obra, fue necesario imaginar la intervención como un “espacio” donde pudieran converger estos múltiples lenguajes generando una experiencia de inmersión en les espectadores que, según lo experimentado en el recorrido y el recorte que cada uno hiciera del mismo, generara una multiplicidad de recepciones de la obra, armadas con los retazos que pudieran captar en el recorrido y su vivencia.

Intervenir la casa, tomarla, retomarla, y con ello, permitir que el espacio nos intervenga; es una manera de invitar a otros/as “ingresar” a mi imaginario subconsciente desplegado por los espacios, con aquello que es trasmisible y con aquello que se nos escapa en el instante mismo que lo hacemos consciente; paseando por los espacios vacíos y llenos de una carga que no es posible definir; escuchando diferentes sonoridades, sintiendo aromas, sahumos, leyendo frases en diferentes partes de la arquitectura, transitando, acostándonos en la cama para ver el video-danza nos requieren sentir la obra desde un “introducimos” en la obra misma desde una inmersión de los sentidos.

ENCUENTRO DE MUNDOS: LA INTERVENCIÓN COMO FRONTERA

*“(...) Cada uno se elevará en su propia soledad:
entonces ya no habrá individuos, sino mundos”
(Cioran, 199:130)”*

Y encuentro que completa la frase el filósofo butoh (Martineau,2013: 13) “*Pero más allá de él, tampoco habrá soledades sino nosotros.*” Tomando lo que Jonathan Martineta analiza en sus múltiples textos de buthosofía (nombre en el que él mismo encuadra sus textos) “*sin imagen no hay cuerpo, pero sin cuerpo no hay mundo*”, arribé a un lugar en mi proceso creativo donde las posibilidades artísticas y los lenguajes se entremezclaron en una fusión y con-fusión que “reclamaron” el cuerpo en múltiples formatos: como soporte en la obra, como vivencia, como el lugar de encuentro, el cuerpo en el espacio, como obra en el encuentro con “la cosa- experiencia”. El cuerpo como el lugar real donde la afectación sucede, revelándome que inmanentemente a la hora de crear estoy creando desde el cuerpo y hacia el cuerpo de lxs otrxs.

Cuando me refiero al cuerpo, me permito entenderlo (al mío o de otrxs) como territorio, como espacio. Hay un cuerpo que crea obra desde sí y hacia otros, y en ese contacto entre cuerpos (como espacios, como territorio), tiene lugar a su vez, una relación con el espacio que los contiene en una comunicación a través de la experiencia de la obra. Así, el espacio *como medio* (donde estos/estas cuerpos se encuentran), permite comprenderlo como un cuerpo mayor que los asocia en una posible experiencia *de conjunto*.

La intervención se torna como *un medio* posible, una excusa, entre [un] tú y [un] yo, en un intento de diálogo que deviene obra. Una obra capaz de crear una experiencia que tienda puentes entre este territorio-cuerpo que soy [yo], y otro territorio-cuerpo que eres [tú], [y/o aquellos, los otros], permitiendo una apertura de fronteras, un camino de ida y de vuelta, para desterritorializarnos, afectarnos tal vez, y crear, quizás, que nos comunicamos.

La elaboración de la obra como una excusa, me lleva al abismo de entender que, al fin y al cabo, recorrí toda la experiencia, para estar llena de elementos que me permitan contemplar los procesos que se conjugan en el hacer creativo; pero, allí donde empiezo a pensar en otro/a, todo eso elaborado, pasa a un segundo plano, para ganar una importancia mayor que son el *otro/a* y su posible percepción y recepción de la obra.

De esta manera el espacio donde voy a encontrarme con ese *otro/a* gana toda la importancia como “cosa en sí” que nos contendrá en una experiencia. Es así que, una habitación vacía, como una invitación al espacio íntimo de mi propia historia personal, un vestido colgado, una canción, un texto en un rincón, quizás aproxime al otro a algo de mí, o a algo del *sí mismo* de cada quien.

*El arte no es nada,
el arte no es más que una excusa,
en un juego incomprensible de sensibilidades en medio de esta realidad atroz,
que me permito jugar,
que me permito conjugar para nada y para nadie;
y cuando comienzan a existir el/la otro/a
que quizás atravesen los puentes de lo que soy,
aquello que sería “una obra de arte”
cobra otros sentidos más que su materialidad,
para que otras instancias, más sutiles, inasibles, inabarcables,
transformen los del encuentro entre tú y yo en el convivir,
¿Porque al final, si la obra, o toda esta excusa que es el arte,
no nos sirvió para intentar crear un puente
entre el universo que soy yo y que eres tú, el otro/otra,
para qué es que le damos existencia?*

LA INTERVENCIÓN. ARQUITECTURAS QUE CAEN, DEVENIR CUERPXS ESCOMBROS

*Los bordes,
los finos bordes de nuestro territorio donde nos sentimos seguros
empiezan a achicharrarse como si fueran quemados desde las puntas
se achican las fronteras
se distinguen los bordes que nos contienen y someten
que nos determinan en estos **territorios**
espacio- casa-cuerpx
pero su configuración empieza a ser desfigurada
alterada
estrangulada
cambiada al fin
desde las puntas hasta su centro
desde sus márgenes hasta su interior*

*territorio
casa
cuerpx*

*¿Cuántas razones?
¿Cuántas proezas?
¿Cuántas pobrezaas?
podrán salvarnos
de este derrumbe
.....de tanto derrumbe...*

***no, no hay manera de ocultar lo desbastado
ni lo roto
ni lo ajeno
no, no hay manera de hacernos partícipes de este
P O R S O B R E T O D O
que atraviesa tanto***

En este espacio de intervención convive la pieza de video danza junto a otras “piezas” desprendidas del proceso de realización del video “paisaje de sombras”, el poemario “carne del mundo” así como objetos íntimos de personas que vivieron en la casa.

Estas “piezas” se encuentran montadas en diferentes espacios de la casa, conformando “composiciones escenográficas” para cada espacio. De esta manera, nos encontramos en la planta alta con dos habitaciones donde están montados dos de los vestuarios utilizados en el video (el del hombre y el de la mujer) teniendo para cada espacio una construcción compositiva particular donde se mezclan objetos personales de familiares que habitaron la casa junto con una sonoridad específica ejecutada en formatos viejos (un toca disco, una casetera). En una tercera habitación está la proyección del video “**paisaje de sombras**” de continuo.

En la planta baja, en el living, encontraremos proyecciones en modo “mapping” (Técnica consistente en proyectar imágenes sobre superficies reales, generalmente inanimadas, para conseguir efectos de movimiento o 3D) archivos no utilizados del material del video danza, que será ejecutado con música en vivo realizada por Franco Muñoz (quien realizó la música de la pieza del video danza).

En el patio de árboles está montado un vestuario de la pieza video danza y en el patio de cemento se proyectan diapositivas de carácter íntimo y familiar de los que habitaron la casa. Por otro lado, esta intervenida en diferentes lados la arquitectura de la casa con textos poéticos provenientes del poemario **Carne del mundo** y se podrá encontrar el fanzine del poemario para que el/la espectador/a se lleve. También se encontrará disponible el programa que contiene la ficha técnica, fotos y texto del poemario.

El objetivo es subrayar desprendimientos de “la narrativa compuesta” para la pieza de video-danza creando una suerte de “insistencia” en la reutilización de los recursos, objetos y poética que al reubicarlos en el espacio de intervención generan nuevos elementos poéticos y discursivos. Para esto, tomamos lo que el espacio trae, más la posibilidad de agregar objetos específicos de las personas que vivieron en la casa, generando cruces entre pasado y presente que permiten alcanzar una “narrativa de múltiples capas”.

Estos cruces y nuevas ubicaciones de los elementos usados en la pieza de video danza pretenden transmitir sensaciones a los espectadorxs más que una narrativa cerrada y acabada. Esa afectación de múltiples estímulos, pretende provocar una actitud activa capaz de unir las distintas capas, piezas y estímulos que darán una noción de la unidad de la obra. De esta

manera, no es simplemente observar cada pieza del conjunto de la intervención, sino, que se requiere de una actitud activa por parte de los espectadores para que en el trabajo de unir y asociar alcancen los sentidos profundos de la obra.

Es por ello que en estos cruces se da a un lugar de re-escritura y re-ubicación tanto de los hechos vividos en el ámbito familiar, como de la narrativa alcanzada para la pieza de video generando una obra de “mil hojas” *, y una constante actividad de asociación y casi de “composición” por parte de quien la recorra.

La unidad de la obra se ve revalorizada en lo heterogéneo de cada pieza que la compone, entendiendo cada pieza como un conjunto que puede ser aislado, pero que en la composición total y en diálogo con las otras piezas genera el sentido profundo de la obra. Es así que influenciada por la definición que Florencia Garramuño refiere a la obra de Nuno Ramos, nombrándola “*espacio habitado por heterogeneidades*”², se puede observar que cada uno de los “espacios” donde se colocan las distintas piezas devienen distintas “escenas” que entran en diálogo unas con otras. Allí donde la presencia de quien portó el vestido nos indica una ausencia es donde nos situamos al momento de componer cada montaje. De ese modo recreamos un imaginario de presencia-ausencia a través del rastro de ese ropaje y los objetos personales de distintos personajes que habitaron la casa sumándole “pinceladas”.

Componiendo así la intimidad de esas presencias/ausencias del espacio poniendo de relieve una exposición del ámbito íntimo y privado a lo público y escénico.

Estas nuevas vinculaciones y asociaciones, las dadas entre objeto-vestuario, espacio de la casa y objetos de las personas que vivieron en la casa, nos permiten abrir sentidos que nos devuelven otra manera de observar a los personajes, transponiéndolos primero del relato personal y biográfico donde se originaron, a la narrativa alcanzada en el video-danza.

Luego, a un vínculo con el espacio de la casa y con aquellas experiencias las personas que vivieron en dicha casa, que al ser visitado por los espectadores, posiblemente haga surgir memorias y narrativas múltiples, personales y transpersonales vinculadas a la experiencia singular de cada una.

Esta misma operación es llevada a cabo en un nuevo cruce, el originado en los espacios de la arquitectura a través de recortes de las piezas poéticas del poemario *Carne del mundo*. Allí, la referencia biográfica y autorreferencial se diluye en la nueva conjugación con el espacio

² GARRAMUÑO, Florencia. (2015) *Mundos en común*. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte. Buenos Aires. Colección Tierra Firme: FCE.

arquitectónico, destituyéndolo de su carácter referencial, otorgándole una aparente despersonificación.

ITINERARIO DE LA INTERVENCIÓN

La intervención tendrá planteado un recorrido marcado por dos momentos que se revelaran a través de la intensidad de los sonidos y las luces insinuando al espectador/a un tiempo específico en los diferentes trayectos a recorrer.

En el primer momento haremos foco en los montajes de la planta alta, si bien el/la espectador/a apenas entra a la casa hace contacto con el living donde está prevista la proyección de mapping, ésta estará de modo pasivo con una imagen quieta y una pista sonora muy sutil y baja. En contra punto, arriba estarán sonando, en más volumen, los tres montajes de las respectivas habitaciones/escenas y su correlato lumínico. El tiempo previsto y aproximado para completar éste trayecto es de 25 minutos.

Con eventos lumínicos se invita al tránsito por los diferentes espacios.

La habitación de servicio, tanto como la cocina son espacios de transición, de traslado, de circulación, con la diferencia de que en la cocina nos encontraremos con el montaje propio de un espacio de concina. La habitación de servicio permanece vacía para permitir el pasaje hacia el espacio externo.

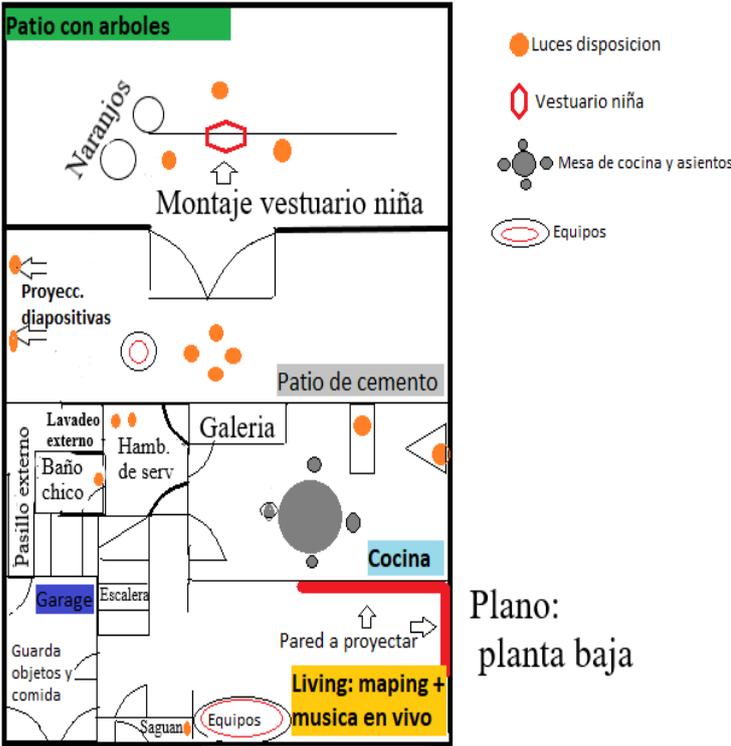
En el espacio externo se encuentra, primeramente, el patio de cemento donde se proyectan unas imágenes de diapositivas de carácter íntimo y familiar, y más alejado, en el patio de árboles, está montado el tercer vestuario.

Este espacio externo le permite al espectador/a detenerse, tomar aire, intercambiar ideas e incluso reciclar su energía después de lo experimentado en el recorrido. Duración aproximada: 20 minutos.

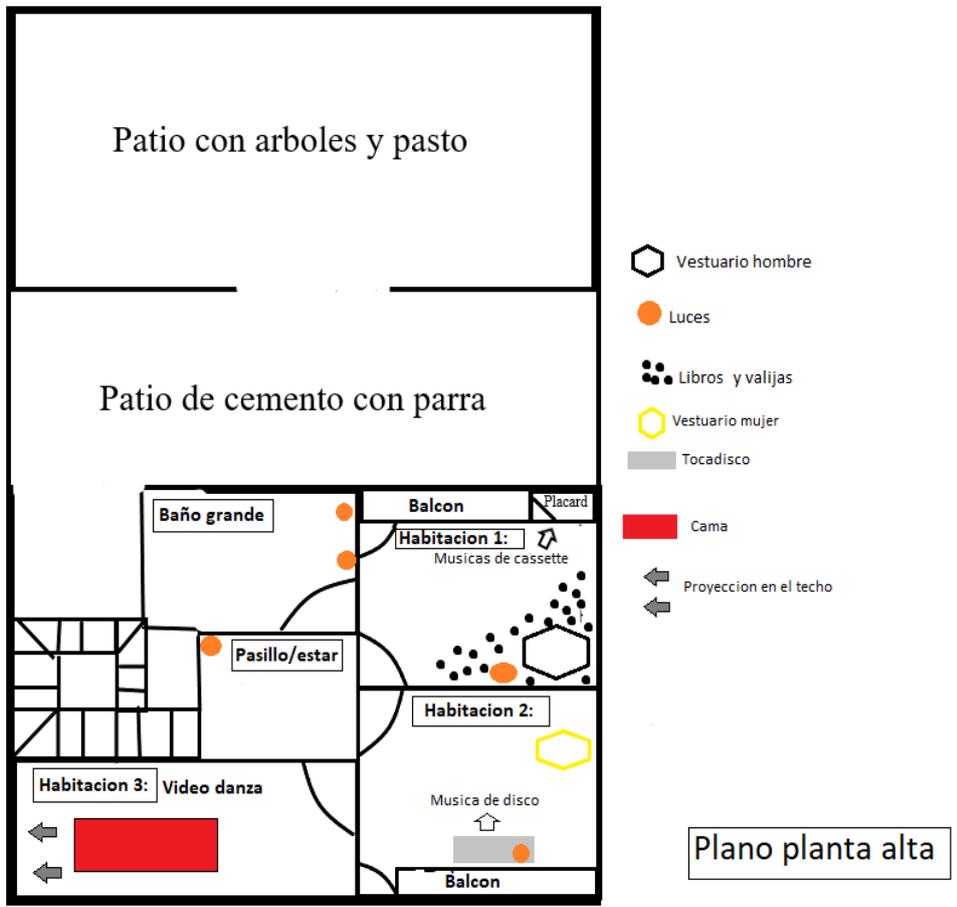
En la segunda parte de la intervención sucederá la sesión de proyección en modo mapping junto con la música en vivo de Franco Muñoz. El comienzo de este momento estará marcado por el sonido de la música que ira componiéndose poco a poco de a capas y empezando desde algo tranquilo que llame al espectador/a juntarse en el espacio y subiendo la intensidad para ponerse en dialogo con las imágenes una vez que lxs espectadores hallan llegado al espacio. Duración aproximada: 25 a 30 minutos y tendrá un cierre muy claro donde se cortará la música tanto como la imagen determinando la finalización del recorrido/experiencia propuesto por la intervención. Luego hay libertad de movimientos a libre elección.

Los fanzines estarán dispuestos en diferentes espacios de la casa.
[Información detallada en Anexo, Etapa 7, Pág. 93 a 105]

Planos Generales de la casa:



Plano:
planta baja



RETRATO DE OTREDADES. CONCEPTO CONSTITUTIVO DE LA OBRA.

PROCEDIMIENTO METODOLÓGICO DEL VIDEO-DANZA

El propósito de trabajar con el lenguaje de video-danza nace de la necesidad de experimentar con una herramienta artística que me permitiera confluir, mezclar y explorar el lenguaje plástico en relación a la danza, la improvisación y la performance. Se trata de una experiencia que he desarrollado los últimos años y cuyo carácter efímero reto con un formato perdurable en el tiempo.

Para la creación del video-danza, punto de partida fue la indagación de manera grupal de las imágenes del inconsciente subjetivo de cada performer a través de las herramientas de “las lecturas de aura” y “apertura de registros akashico” que nos permitieron generar una *base matriz* de informaciones de carácter autobiográfico, referencial y subjetivo.

En una siguiente etapa, llevamos a cabo un trabajo de síntesis, reelaboración y re significación de esas informaciones a partir de la cual creamos personajes, relatos, cruces de historias, con carácter despersonalizado. Es así que la construcción narrativa y el guión del video-danza, quedaron conformados por la historia de "un hombre", "una mujer" y "una niña", perdiendo su carácter autorreferencial, y tornándose (como nombra José Luis Brea) "retratos de otredad".

Esto se produce en el pasaje de capturar un "*relato-retrato personal*" a recrear un "retrato de otredad" (Brea, 2004), donde los sujetos se muestran proyectados como "historias universales", asumiendo que "*no hay territorio de la autobiografía fuera del entorno de lo colectivo, de la comunidad*" (Brea, 2004) y poniendo en evidencia que "*la vida propia se gesta en efecto de los cruces con el otro*" (Brea, 2004).

En este procedimiento, la imagen del “otro” en su territorio privado, nos entrega su relato o su hacer sobre el relato, en este sentido, se retrata, y es ese espacio del "autorretrato" el que genera un espacio de la "otredad", es decir, un proceso de constitución del "yo" a partir de un "sujeto multitud".

A su vez, es esta misma lógica, la que opera al momento de exponer el video-danza montado en un espacio de intervención en *La Trafalgar*, ya que es emplazado en un territorio privado en el que a la vez, se entran los múltiples relatos que formaron la trama de esta obra. Así, bordeo por momentos el espacio biográfico, con la posibilidad de generar desprendimientos de ese relato personal y abrimos paso a una subjetividad común. El territorio “*casa de abuela*” permite hacer contacto con referencias de un entorno familiar y dar curso a un proceso de des-familiarización, de extrañamiento y alegoría capaz de unir y mezclar las percepciones conscientes e inconscientes o al menos ponerlas en juego.

Esta obra, compuesta por varias obras, dialoga con el género de la autobiografía en tanto que como composición en sus diferentes etapas y haceres conjuga informaciones inconscientes en conjunción con “memoria, metáfora y lenguaje” o lo que sería su suma analógica “Auto, Bio, Grafe” (Paul de Man); donde el interés está puesto en el “pasado vinculado por micronarrativas”, si la entendemos como subgénero de la biografía*1-(Guasch, A. 2009)

Es por esto, que no estamos frente a una obra hecha de biografías en términos tradicionales. ya que no estamos en frente a un relato en clave histórica, ni un relato que reconstruya un pasado propio presentado como una mera narrativa de carácter anecdótico individual, ya que no hay una imagen o personalidad fija a la que se le pudiera adjudicar la biografía, No se trata de un relato de sí y para sí, sino de múltiples discursos autobiográficos entendidos como una re-escritura del yo, que nos permite producir un sujeto/personaje y una subjetividad determinada.

Desde esta perspectiva me permito pensar en el sujeto no como una individualidad, sino como un sujeto multitud, producto de una "*dispersión del yo*" (Brea, 2004) de tal forma que nos permite pensar el sujeto no como individuo, sino como colectivo, como comunidad.

DESCOMPOSICIÓN DEL YO Y DESPLAZAMIENTOS

Los materiales autobiográficos que integran diferentes momentos del proceso fueron expropiados de tal carácter para ser transformados en “relato de otredades” (Brea, 2004), permitiéndonos una descomposición del yo y un desplazamiento donde “cada uno se vea a sí mismo como cualquier otro”, colocándose, como afirma J. Lacan, “*frente al otro como reflejo*”

de sí mismo”.³ Como Florencia Garramuño explica, en referencia a la obra de Kamenszain, de la siguiente manera:

“En el simultaneo gesto de singularizar en el yo la experiencia más íntima – de exhibirla, de ofrecerla – y arrojlarla al dominio de lo común, los libros operan un desplazamiento de lo individual a lo colectivo en el cual ni experiencia ni yo pertenecen a un individuo en particular, logrando de esta manera singularizar la experiencia sin amarrarle noción alguna de pertenencia o especificidad.” (Garramuño:2015).

Esto permite hablar de una intimidad expuesta que abandona toda individualidad y se apronta a un decir común, o mejor, una “singularidad sin pertenencia”, una “relación constitutiva con el otro y con otros.” (ídem anterior)

RELACIÓN CON LOS ESPACIOS-PAISAJES EXTERNOS EN LA PRODUCCIÓN DEL VIDEO DANZA

Para definir las locaciones del video danza, rastreamos lugares que nos permitieran el acceso a “*ciertos medios*” indispensables para la dramaturgia. Así, se definieron espacios exteriores en la naturaleza en los que encontramos estos diferentes “medios”: *la superficie*, aquello que está por arriba de la tierra, y *la profundidad*, lo que está bajo el agua o bajo la tierra.

Además, para las locaciones interiores, de corte escenográficos, definimos arquitecturas en estado de ruina, afectadas por el paso del tiempo y por la naturaleza del entorno que avanza sobre los escombros, como metáfora de las historias subjetivas y personales que expresaran “un interior” en estado de derrumbe, crisis, cambio, transformación.

Por último, y siguiendo la lógica de la construcción de la narrativa, la elección de ocupar la casa de mi abuela paterna (de hecho, casi derruida) para la puesta en escena/intervención,

³ Ana María Guasch en Autobiografías visuales. Del archivo al índice hace referencia al texto de Jacques Lacan, Estadio del Espejo como Formador de la Función del Yo (Escritos I, Buenos Aires, Siglo XXI 1985), donde aborda el reconocimiento del individuo asumiendo que la percepción que cada ser humano tiene de sí es congruente con la noción de su ego y que su imagen de sí sólo se logra a temprana edad viéndose reflejado en un semejante. A este momento lo llama Estadio del Espejo.

reforzó este simbolismo de *espacios que se caen, en situación de derrumbe*, como una fase de transformación de la materia.

[Más información en Anexo]

Capítulo 3. PENSAR-HACER-ESCRIBIR.

PRODUCCIÓN DE UN PENSAMIENTO TEÓRICO

En este punto resulta ineludible preguntarnos ¿cómo la relación íntima y singular de cada sujeto con las imágenes [inconscientes] y el cúmulo de informaciones que se despliegan a partir de las imágenes [externas] crean territorios? ¿cómo es que esos territorios-espacios crean cuerpos?; cuerpos singulares, cuerpos territorios, cuerpos intersubjetivos.

DONDE EL MUNDO SE HACE CARNE: EL CUERPO

Merleau-Ponty (1945) dirá que *"El cuerpo es el instrumento general de la comprensión del mundo"*, y por tanto se es siempre un cuerpo situado en el espacio y el tiempo, inscripto en la historia, y como tal, se es siempre inacabado y contingente. Afirmamos en clave con David Le Breton que el cuerpo se ancla en el mundo y nuestro comportamiento corporal nos permite observar la interrelación entre el cuerpo y la consciencia, y esa consciencia constituye un esquema corporal que nos permite entender nuestra posición en el medio que nos rodea. *"La condición humana es corporal"*, afirma el autor, siendo la piel que circunscribe al cuerpo el límite donde se establecen las fronteras entre el adentro y el afuera, de manera porosa y viva, abriéndonos al mundo como una memoria viva de él mismo. Así, la piel del cuerpo envuelve y encarna a la persona, diferenciándola o vinculándola a los otros y a su medio:

"El cuerpo es la fuente identitaria del hombre; es el lugar y el tiempo en el que el mundo se hace carne" ...

Y de ese modo

"toda relación del hombre con el mundo implica la mediación del cuerpo. Hay una corporeidad del pensamiento como hay una inteligencia del cuerpo" (Le Breton. 17, 18:2010).

Es así como siguiendo esta concepción del cuerpo podemos observar que el cuerpo es, también, una construcción simbólica que adquiere formas y funciones diferentes a lo largo del

tiempo, siendo así, las necesidades, la concepción y la experiencia propia de un sujeto donde se ubica esta noción de cuerpo, permitiéndonos entenderlo no como una frontera, sino como un conjunto simbólico en donde la vida y la muerte dialogan como elementos complementarios y más acertadamente aún: “No se tiene un cuerpo, se es un cuerpo” (Deleuze & Guettari I, 1995)

En otro sentido, existe una noción social del cuerpo que se va reconstruyendo constantemente, donde la sociedad va arrojando nuevos y cambiantes parámetros que se incorporan a la subjetividad y permite poéticamente afirmar que:

“Este cuerpo que es mío. Este cuerpo que no es mío. Este cuerpo que, sin embargo, es mío. Este cuerpo extraño. Mi única patria. Mi habitación. Este cuerpo a reconquistar” (Hyvrard, 1977)⁴

HABITAR IMÁGENES DINÁMICAS

Desde la perspectiva de Gastón Bachelar, la imaginación precede a la materia, no como un añadido o un suplemento a una organización material, sino como una instancia sin cual la materia no podría existir, evidenciándonos que, no podemos encontrar materia sin imaginarla previamente. Siguiendo esta línea de pensamiento, podemos afirmar que, no hay cuerpo sin imaginarlo.

“Según Pascal Quignar la palabra imagen viene del latín imago. Significaba en su origen una máscara de cera que se le sacaba a los moribundos o a los muertos aún calientes para conservar los volúmenes de su rostro. El imago era esa máscara que conservaba los rasgos del muerto...” (Martineau, 5: 2016)⁵

Resulta imposible moverse sin crear imágenes, afirma Martineau, y para ello:

⁴ J. Hyvrard, Jeanne, La meurtritude, París, Éditions de Minuit, 1977 citado por D. Le Breton, Antropología del cuerpo y la modernidad, Buenos Aires, Nueva Visión, 1998. p. 15.

⁵ Quignard, Pascal (2005), “Les maîtres des ténèbres” en Écrits de l'éphémère, Paris, Galilée, pp. 283-291 en: Jonathan Martineau, “Contra el realismo anatómico- El papel de la imagen en el movimiento”, Pág. 7, Charla pronunciada en La Ventana, organizada por Descalzinha danza en Espacio en Blanco, junio 2016, y publicado en la Revista virtual de Buthosofia.

“Estamos constantemente representándonos el espacio y nuestro cuerpo para navegar en el mundo” (...). Utilizamos imágenes del cuerpo y del espacio para desplazarnos” (idem anterior).

Es así como en nuestro cuerpo encontramos un cúmulo infinito de imágenes forjadas a lo largo de nuestra vida, desde la vida fetal, e incluso más allá, desde generaciones y generaciones a través de nuestra herencias ancestrales y sociales. Comer, desplazarse en el espacio, ir al baño, todo supone el uso de imágenes corporales especiales y precisas; bailar, es entonces, habitar imágenes dinámicas.

“El cuerpo, como escribió Didi-Huberman, es la oscuridad no explicitada. En palabras de Nietzsche: cada uno es para sí mismo lo más lejano. El cuerpo es el subconsciente, el subconsciente es el mundo. El cuerpo en la filosofía de Merleau-Ponty se dice la carne del mundo. Pensar desde el cuerpo es pensar sumergido en el mundo, como pez en el agua- el pez se orienta en el océano sin ordenarlo.”⁶

Esto nos lleva a relacionarnos con el universo de las imágenes, comprendiendo que hay múltiples capas de imágenes que dialogan con la construcción corporal.

La imagen riega al cuerpo, el cuerpo es tomado e impregnado por la imagen, y esta experiencia de corporizar la imagen pone en movimiento ese bagaje de informaciones que van del inconsciente al consciente exteriorizando estas informaciones visuales que traen una comprensión profunda, personal, subjetiva, impersonal y social sobre el mundo.

SOMOS EN NUESTRO ESPACIO PARTE MISMA DEL ESPACIO.

Lacan creó el concepto de extimo para señalar que en nuestros adentros está el mundo que habitamos. *“En lo más íntimo encontraréis el exterior. Y vice-versa” “Nos-otros. La alteridad en nosotros, nuestra intimidad como alteración.* (Lacan. 90:1997)

La separación espacio/ individuo es ficticia. Así nos asegura Jonathan Martineau cuando dice: *“No existimos fuera del espacio donde surgimos, sea un entorno fetal atmosférico o bien, nuestro entorno ambiente”* (Martineau.34:2015). Hay espaciamiento y nosotros formamos

⁶ Jonathan Martineau, “Contra el realismo anatómico- El papel de la imagen en el movimiento”, Pág. 6, Charla pronunciada en La Ventana, organizada por Descalzinha danza en Espacio en Blanco, junio 2016, y publicado en la Revista virtual de Buthosofia.

parte de su surgimiento, así como el pez en el agua, nosotros somos en nuestro espacio parte misma del espacio. O lo que nos conduce a la afirmación de Jean Luc Nancy cuando dice, en sus 58 Indicios sobre el cuerpo: *“Incluso el vacío es una especie muy sutil del cuerpo”* (Nancy.13:2017).

Habitar el espacio es rememorarse, allí en lo más profundo del cerebro y de nuestra especie humana, es ubicarse, recordarse, no sólo en datos específicos de movimientos, sino en impulsos, intuiciones, creaciones: nacimientos. Cada movimiento del cuerpo implica una representación espacial, moverse es pensar-habitando-siendo el espacio.

EL PAISAJE SE CREA EN LAS SUBJETIVIDADES

A la hora de referir al espacio resulta ineludible hacer referencia al tan visitado concepto en el ámbito de la pintura de paisaje, esperando con ello, ampliar las nociones de aquello que se estima sobre “el paisaje” que según su definición más básica es el nombre del dibujo de lugares que el estudio de la historia del arte da al género pictórico que representa escenas de la naturaleza, tales como montañas, valles, árboles, ríos y bosques.

De esta manera, ampliando los alcances del concepto de “paisaje”, éste es utilizado para nombrar tanto los espacios específicos donde se desarrollan las exploraciones, tanto en el rodaje del video como en la intervención, así como los “territorios” recreados en el poemario, como también los “espacios” del cuerpo y de su universo interior: el inconsciente.

Así, “espacio” y “territorio” son considerados bajo esta condición de “paisaje”, reconociendo estas distintas apreciaciones y posibilidades dadas por la singularidad de cada uno.

En esta nueva conceptualización intentamos ampliar la noción de “paisaje”, también es fundamental considerar aquello que ponemos de relieve, y ya no se trata de una categoría genérica que simplemente describe un “tipo” de pintura, sino que se trata de una construcción subjetiva del sujeto que observa. En este sentido, el paisaje ya no está en *lo* mirado sino en *quien* lo mira. De esta manera, nos situamos plenamente en el concepto de “extimación”.

El concepto de “extimidad” se construye sobre “intimidad”. No es su contrario, porque lo “éxtimo” es precisamente lo íntimo, incluso lo más íntimo. Esta palabra indica, sin embargo, que lo más íntimo está en el exterior, como un cuerpo extraño donde dentro y fuera se funden y confunden siendo apreciaciones que se disuelven en el mundo de las subjetividades. Le Breton lo explica de la siguiente manera:

"Nadie ve de manera similar un objeto cualquiera, pues lo captamos cada vez a través de un prisma de significaciones y valores" (pág. 39) (...)

y agrega:

"Visualmente, toda percepción es una moral o, en otros términos, una visión del mundo. El paisaje está en el hombre antes que el hombre esté en él, pues el paisaje hace sentido solamente a través de lo que ve. Los ojos no son solamente receptores de luz y de las cosas del mundo, son sus creadores, en tanto la vista no es el calco de un afuera, sino la proyección fuera de sí de una visión del mundo" (LE BRETON: 2010)

Es así como estas distintas nociones, nos llevan a concebir el cuerpo como “espacio” que contiene un “paisaje interno” (subjetivo consiente e inconsciente) que constantemente va creando y dialogando con “el paisaje externo” en el que se sitúa.

Otro punto que consideramos relevante de Le Breton, tiene que ver con la reflexión sobre la “responsabilidad de creación” que el individuo tiene sobre el “paisaje que contempla” y que “completa”:

"Las fronteras de lo visible no son comprensibles sino en función de aquello que los hombres esperan ver: no de una realidad objetiva que precisamente nadie verá jamás, ya que no existe.

Frente a su entorno, el hombre no es nunca un ojo, una oreja, una mano, una boca o una nariz, sino una mirada, una escucha, un tacto, un gusto o un olfato; es decir, una actividad, una postura de desciframiento. A cada instante transforma el mundo sensorial en el que está inmerso en un mundo con sentido y valor. La percepción no es la huella de un objeto sobre un órgano sensorial, sino un camino de conocimiento diluido en la evidencia o fruto de una reflexión, un pensamiento a través de los cuerpos sobre el flujo sensorial que baña al individuo en permanencia. La percepción no es coincidencia con las cosas, sino interpretación. Lo que los hombres perciben no es lo real, sino, desde ya, un mundo de significaciones. cada hombre camina un universo sensorial relacionado con lo que su historia personal hace de su educación". (Le Breton, D.2010: 50).

Además de estas nociones que nos han permitido expandir el concepto de “paisaje” e indagando en hasta dónde resiste la plasticidad del término, nos interesa ampliarlo aún más para ponerlo en relación al “conjunto que los individuos componen socialmente”. Somos los seres humanos quienes creamos el paisaje, y es la sociedad y más precisamente la cultura, lo que crea el entendimiento del paisaje que crea las personas humanas.

De esta manera, “humano”, “paisaje”, y “cultura”, tienen una relación estrecha permitiendo usar el término “paisaje” con tal elasticidad que nos permite nombrar “construcciones sociales” o bien, “comportamientos sociales”. Le Breton nos lo explica de la siguiente manera:

"Las percepciones sensoriales, la experiencia afectiva y la expresión de las emociones parecen emanar de la intimidad más secreta del sujeto, pero no dejan de ser social y culturalmente modeladas, incluso si traducen siempre una apropiación personal. Los gestos que alimentan la relación con el mundo y tienen la presencia no remiten ni a una pura y simple fisiología, ni solo a la psicología: la una y la otra se entrelazan en una simbólica corporal que les da sentido, se nutren de una cultura afectiva que el sujeto vive a su manera" (Le Breton:2010: 21)

Inspirada por los aportes que estas reflexiones en torno al concepto de paisaje, nociones habituales del campo de la pintura, comprendo cómo el sujeto y su universo íntimo y subjetivo construyen el paisaje que contemplan y completan y, como a su vez, este entendimiento es construido por el conjunto social que forma parte de nuestro sistema de comprensión con el que traducimos el mundo. Esta manera de pensar el paisaje, nos permite pensar que hay territorios “paisajes” que más que tener que ver con un lugar geográfico específico, está vinculado con comportamientos sociales que determinan un suelo de relación, una modalidad de vínculos, una dinámica social que nos constituye a la vez que lo creamos.

"Cada sociedad elabora así una economía de los sentidos, una jerarquía, con límites de desarrollo que le son propios; una cultura sensorial particularizada, por supuesto, por las pertenencias de clase, de grupo, de generación, de género, y sobre todo de la historia personal de cada individuo y su sensibilidad particular. Venir al mundo es adquirir una sensibilidad, un estilo de visión, de tacto, de oído, de gusto, una sensibilidad singular frente a la comunidad de pertenencia. Los hombres habitan universos sensoriales diferentes, las percepciones sensoriales son relaciones simbólicas con el mundo". (Le Breton 2010: 61, 62)

Entonces, siguiendo estas ideas, y retomando el concepto de “extimo”, según el cual se vuelve borrosa la frontera entre el “yo” y el “tú”, entre el adentro y el afuera, entre lo mirado y el sujeto que mira (crea) el paisaje, cabe preguntarnos en este punto, con la intención de

concluir con una pregunta que mantenga vivo el problema, si acaso aquello que consideramos como la parte más profunda de nosotros mismos, como algo que nos compone, que constituye nuestra intimidad (la de los suburbios, la de nuestras sombras), es acaso “nuestra”, y si aquello, que se me determina y configura como “el/lo otro” ¿acaso existe más allá de lo que “yo misma” invento?

RELACIÓN CON LAS MÚLTIPLES FORMAS DE IMÁGEN Y SU DEVENIR CUERPX- ESPACIO

*cuando me nutro de las imágenes del paisaje externo.
cuando me nutro de la imagen a lo cual mis ojos pueden acceder,
soy toda espacio, soy toda paisaje,
soy montaña, soy cielo, soy río, soy arena,
tanto es el paisaje que veo
como tanto es el cuerpo que lo compone;
paisaje y yo misma como cuerpo
conformando una sola “cosa” en continuo dialogo.*

*cuando mi cuerpo toma el paisaje,
despliega imágenes internas
y una y otra vez
construye y reconstruye mi corporalidad.*

*cuando piso una roca con mis pies
la sensación de esta piedra,
su temperatura, su rugosidad,
despliega el cumulo de imágenes reservadas para definir roca,
y genero un registro a partir de esa sensación física;
ese registro vuelve a dar una nueva imagen;
yo sé que es piedra, recuerdo que es piedra, y a su vez vuelvo a componer una piedra
nueva.*

*yo no altero a la piedra,
la piedra me altera a mí.
soy paisaje y el paisaje me altera a mí.*

*probablemente yo altere a la piedra,
altere al paisaje
y este estar sea una experiencia de afectación mutua”*

Percibo que hay distintos tipos de imágenes que nutren la construcción de la percepción de la realidad y de nuestro cuerpo físico, que luego se develan en los movimientos de una corporalidad específica.

Estas imágenes que nos riegan, son múltiples y vienen desde distintas partes de la percepción: están las imágenes que vienen desde lo externo a través del sentido de la vista, las imágenes que se nos despliegan desde otros sentidos, como podría ser el tacto, el gusto, el sonido: imágenes sensoriales. También nos podemos encontrar con las imágenes del imaginario, que ya no son aquellas imágenes que vienen a través de los sentidos, sino imágenes que son construidas desde el bagaje personal de cada uno desde su subjetividad, y también están las imágenes inconscientes, que a veces se nos revelan en sueños, o en estados alterados de la percepción.

Esto, nos lleva a relacionarnos con el universo de la imagen percibiendo que hay múltiples capas de imágenes que dialogan con la construcción corporal.

"Los estímulos provienen del medio exterior (o incluso interior) sobrepasan infinitamente las capacidades de observación o la conciencia del individuo. imposible captarlo todo, solo una parte infinitesimal alcanza a la lucidez o transforma la experiencia. Pero esa es justamente la suerte del individuo: no agota nunca su experiencia, sino que permanece siempre en disposición de aprender y descubrir, a menos que caiga en una rutina de la acción y el pensamiento. Siempre hay demasiado que ver, escuchar, sentir, degustar o tocar; más aún, lo real no es para el individuo otra cosa que un teatro de proyección de significaciones que él no sólo percibe, sino que, en primer lugar, concibe; es decir, modela en esquemas visuales, olfativos, gustativos, táctiles, auditivos. Todavía más allá de eso, una concepción del mundo, transportada por una cultura y fragmentada en cada uno de sus miembros, no cesa de diseñar una frontera entre lo visible y lo invisible, lo olfativo y lo inodoro, lo sabroso y lo insípido, lo audible y lo inaudible, lo táctil y lo intangible" (Le Breton. 46: 2010)

Capítulo 4. MOTIVOS Y RAZONES. RECUENTO SOBRE PROCEDIMIENTOS

METODOLOGÍA PARA CONSTRUIR PENSAMIENTO. SOBRE MODOS DE PENSAR-ESCRIBIR

Al inicio del proceso escribí una serie de *textos poéticos* con las resonancias del *hacer-pensar* que la obra iba produciendo a modo de huella del eco, un lugar donde consiente/inconsciente se entretrejan para dar rienda suelta a la relación de lo inasible que el proceso de obra provoca al momento de pensarla-vivirla-hacerla. De esta escritura surge el poemario “*Carne del mundo*”, que toma la forma de fanzine.

Implementé, además, como metodología para *pensar-escribir-hacer* grabaciones de conversaciones con los artistas que trabajaron en la obra y, de forma similar, autograbaciones, donde refería a los procesos. Esta modalidad me permitió escucharme y observar de qué manera reflexiono sobre aquello que estoy haciendo, posibilitándome crear “un pasaje” entre lo que hago- lo que pienso- lo que escribo y de qué manera poner en diálogo los diferentes universos que comprenden a la obra.

En forma paralela creció una **bitácora** que reúne de manera formal e informal datos, informaciones, ideas, preguntas sobre el proceso de producción que luego me permitieron revisar las decisiones tomadas en diferentes instancias.

En simultáneo, como experiencia siempre concurrída, estuvieron las *lecturas*. Autores y autoras procedentes de diferentes ámbitos colaboraron en darme palabras, ideas, reflexiones y marco a mis observaciones y preguntas. Me encontré con textos de la danza, de la filosofía, la antropología, las artes plásticas y de ámbitos informales con los cuales me nutrí y generé cruces para pensar/haciendo obra.

EL PROCESO COMO OBRA: MIS MANERAS DE TRABAJAR

La obra es a menudo, “tan indescifrable para el propio autor, al que se le presenta también como un enigma; igual que los sueños, una presencia inquietante e incierta del mundo interior oscuro”

(Godoy & Rosales. 41,43: 2009)

Esta obra me permitió observar y descubrir los dispositivos que pongo a operar en el momento de pensar-hacer obra. En ese sentido observo y reafirmo que mi modo de trabajar se apoya y sustenta **en el proceso que arroja la obra**, siendo el proceso mismo el motor de descubrimiento y la fuente donde sumergirse para dar respuestas dentro de las propias lógicas que se van armando en el trabajo. De esta manera, si bien tracé un objetivo y alcanzamos la materialidad de nuestra obra a través de la intervención en un espacio donde convergen distintos lenguajes que la conforman, es en el proceso de realización donde la misma se ve cumplida, abriéndome a un lugar de arrojamiento hacia la investigación, de puesta a prueba, de hallazgo y error.

En lo procesual y lo indefinido, en lo intuitivo, en los sentidos amorfos que se despliegan en el acto de creación, en el “ir viendo” paso a paso lo que emerge, más allá de mis pretensiones, en el ensayo-error de las pruebas del proceso como obra fui dialogando con aquello a lo cual pretendía llegar como resultado final, dejando un margen, para que el proceso mismo transforme, sorprenda y redefina.

Este modo de trabajar generó una necesidad de crear una grupalidad fuerte y dispuesta a atravesar la búsqueda en el ensayo-error y a tomar el proceso mismo como espacio de aprendizaje y reflexión, potenciando los espacios del compartir y de diálogo. Así como también, en otro aspecto más formal, generó material de descarte, el encuentro con decisiones no acertadas, e incluso acciones truncas, así como sorpresas al encontrarnos con materiales que formaron parte troncal del resultado final de la obra y nacieron de lo imprevisto.

Esta relación con el proceso como obra me permite pensar el resultado final como un lugar posible al cual llegar, pero no el único, ni tampoco el final, sino una instancia donde nos aproximamos a generar un posible cierre provisorio para abrirnos a un/a otro/a [¿espectadores?] en una instancia de intercambio con el “más afuera”.

EL TRABAJO GRUPAL: CONSTRUCCIÓN DE SUBJETIVIDADES COMUNES

Jean-Luc Nancy dedicó toda su obra a producir una ontología del “con” es decir una filosofía del ser compartido.

“No es que somos y luego compartimos si queremos. Somos en primer lugar compartición, división, diferencia, disección, desgarre. Los embriones lo saben: las células se dividen. Existe un con, un espacio que se abre, y desde el cual emergen trayectorias, verdades, ficciones, convenciones, derechos, individuos. Todo eso es secundario”. (Nancy: 2010)

El trabajo en equipo, en red, con otrxs, donde nos vamos sumando, mezclando, cambiando e intercambiando es otro componente que genera una capa extra a la obra, más allá de la materialidad que alcanzó, y que está en vínculo con las interrelaciones humanas que en el equipo de trabajo se generaron.

Estas relaciones humanas y afectivas, con sus múltiples vínculos, generan una trama invisible que sostiene la obra en una complejidad donde se cruzan los modos de comunicación, los puntos de vistas, los modos de ejecución, los acuerdos posibles entre estos distintos modos de ejecución, las diversas miradas sobre el hacer-pensar artístico, las flexiones e inflexiones.

Es así que, observo que en el proceso de obra pueden correr otros procesos paralelos que están dialogando indefectiblemente con el resultado de la obra: Se da pues, un proceso creativo y un proceso humano vincular entre las personas que llevan a cabo la obra. Uno y otro proceso se cruzan todo el tiempo, se aportan, generando una afectación directa, tal como decir que según cómo se desenvuelve el entendimiento del grupo humano que sostiene la obra, así se desenvolverá el alma de dicha obra.

Desprendido de esta experiencia de trabajo en grupo, desde los diferentes roles que desarrollé en el proceso de obra: creación, dirección, gestión, producción, ejecución; se despliegan reflexiones en torno al carácter político dentro del campo artístico en equipo, y una mirada sensible subjetiva y personal, así como una mirada conceptual sobre el mundo de los entendimientos con “Lxs Otrxs”:

.....LX OTRX EN LO PROPIO, LES OTRES: CONSTRUCCIÓN DE
SUBJETIVIDADES COMUNES.....

*“Unir los reinos de conocimiento,
Trazando caminos de ida y de vuelta,
aunque sean sinuosos- escabrosos
Aunque sean para mirar desde lo profundo
lo más incomprensible de la naturaleza cierta.*

*Escarbar en los escombros
De lo que creemos,
De lo que creo,
Para entender que no soy yo la que cae en pedazos...
Los pedazos de todos
Son los pedazos.*

*¿Cómo relacionarse con el campo de fuerzas que componen lxs otrxs?
¿Quiénes son lxs otrxs?
¿Qué es la otredad?
¿Puede haber realmente una otrx?
¿Le otrx es una construcción de mi convención sobre lo que es otrx?*

Le otrx

*¿Cómo construyo puentes donde andar y desandar con seguridad de abrazar la búsqueda
de entendimientos?*

*En definitiva,
solo hay que velar por ello,
Por el intento de entendernos
En lo diferente, en lo singular, en lo plural, en lo inentendible,
En lo roto, en lo quebrado, en lo errado.
En lo que cae a pedazos.*

*El/la/le otrx como una posibilidad de mi misma que nunca sería,
El/la/le otrx como un terreno donde mi sistema de creencia
y el campo de seguridades se conflictúan entrando en crisis para traer nuevos
entendimientos,
Nuevos entendimientos donde ya no soy tan yo, y tú no eres tan tú,
Y se da un proceso de sinapsis, de intercambio, de extraña mixtura.*

....
*¿Cómo producir un escrito con todas las mezclas?
¿Cómo producir pensamiento conjunto?
¿Con qué me conecto, que me conecta?
¿Qué me permite trazar ideas que conecte ideas?*

*Extrañeces,
en síntomas amorfos que se manifiestan en las manos y las cejas
Como tensiones mínimas, que hasta podrían ser reactivas reacciones inconscientes,
Espero por ello,*

*Amaso con mis dedos una pregunta
Mientras doy rodeos con los pensamientos
Pasa un pájaro, pasan dos,
Yo veo las horas pasar,
Todo se suspende como si jamás las palabras hubieran tejido una relación cercana
Y en el medio de la ficción de sernos desconocidos,
Lo extrañamente cercano me carcome la sinceridad
Te he visto cuando me he visto,
En mis incapacidades más profundas
Y en mis misterios más anodinos
Me he visto, en tus errores
Si es que a ello se le permite el nombre del error.*

*.....
Lo otro,
qué extraña cosa que es aquello:
LO OTRO/ LA OTRA/ LE OTRE
Como si hubiera un adentro y un afuera,
Como si hubiera diferenciación
Y Aunque la hay
Como si aquel paisaje que compone al/la otrx,
en definitiva, no me compusiera a mí también,
Por descarte, por bordes negativos, por lo que deja de lo que hay*

*Lo otro
Lo propio
Lo ajeno
Creación de subjetividades que se componen en un centro común
Dónde creamos un “sujeto común”*

LA CONSTRUCCIÓN DE UN ARTE COLECTIVO

El trabajo a lo largo de sus diferentes etapas, tiene un formato de construcción colectiva, siendo esta decisión un posicionamiento político sobre las maneras de crear en torno al arte y preguntas que apuntan a observar el medio artístico en estos tiempos complejos.

De esta manera, me encontré con las primeras preguntas que marcaron mi punto de partida;

¿Cómo producir (y sobre-vivir) en el mundo del arte?, ¿Qué quiero producir, ¿cómo y con quiénes?, ¿con qué métodos, de qué maneras, con qué términos? ¿cómo esta relación de vinculación humana afecta los procesos creativos? si hay procesos afectivos que se desprenden de la vinculación, ¿cómo estos se materializan luego en la obra?

La relación con estas preguntas marcó un horizonte del hacer artístico que determinó el *qué*, el *cómo* y el *con quiénes*.

Es así que convoqué un pequeño grupo de trabajo integrado por dos performers y una asistente que también filmó, editó y proyecta en la intervención.

Con este pequeño grupo de trabajo fuimos desarrollando un modo de operar donde, si bien yo proponía las ideas y el horizonte hacia donde nos dirigíamos, todas las decisiones fueron consensuadas.

Este *modus operandi* conjunto e intercambiando roles, se convirtió en una manera de trabajar y se mantuvo desde la instancia de leer nuestro campo energético, hasta el momento de rodaje donde realizamos “direcciones compartidas y rotativas”, permitiéndonos ser maleables y accesibles a la hora de dar –recibir direcciones, consejos y puntos de vistas.

Dentro de nuestra pequeña grupalidad, hubo integrantes que permanecieron a lo largo de todas las etapas del trabajo, y hubo quienes se integraron en etapas específicas para realizar desde su lenguaje el aporte a la obra.

[En Anexo se detalla la relación con cada artista]

LA IMPROVISACIÓN COMO METODOLOGÍA DE TRABAJO Y EL APORTE DE CADA ARTISTA A LA CREACIÓN

La improvisación, como metodología de creación colectiva, fue la fibra que, a partir del *guión matriz* generado en las informaciones emergentes en la lectura de aura, permitió que cada artista aportara su singularidad. Así cada uno, desde su lenguaje, tomó decisiones en base a sus intereses y el bagaje de informaciones propias.

De esta manera concebí la dirección y cada artista se fue integrando y sumando al proceso "pinceladas", dándole un "espesor" compositivo a la obra.

Este mismo dispositivo de operación se desplegó con las videoartistas (“las Filmadoras”) en tanto, contando con un guión de rodaje, en el mismo se contemplaba una instancia metodológica donde cabían la improvisación tanto del performer como de la Cámara.

Esta metodología de trabajo también definió la composición musical, la creación de vestuarios, la edición del material, permitiéndonos entender el trabajo "de matriz" como una plataforma a partir de la cual se desenvuelve la creación colectiva.

RELACIÓN DEL PROCESO DE PRODUCCIÓN CON LA DANZA BUTOH, LA DANZA DE LAS SOMBRAS

Nuestro proceso creativo, tanto en la producción del video danza, en la estética de los vestuarios, las resoluciones del maquillaje, la poética, tanto como en el montaje de la intervención fueron creados bajo el influjo de la danza butoh.

El butoh representó una poderosa herramienta de inspiración, transformación y conciencia que a través su influencia nos permitió abrirnos hacia nuestros imaginarios e informaciones inconscientes y traducirlas a corporalidades y escenas montadas en los diversos espacios.

Teñirnos de lo que nos ofrece la danza butoh nos permitió movernos desde el cuerpo que no nos fue robado por el lenguaje; un lenguaje que nombra e identifica, que enmarca y encauza el mundo en una ajenidad. Relacionarnos con la danza butoh nos permitió tenderle una mano a nuestras sombras y fantasmas, a aquello que se esconde en nuestras íntimas sombras, cultivando espacios de silencio para habitar las oscuridades que nos suscita, a veces invisibles al lenguaje, incomunicables para el universo de las palabras, siendo "realidades del subsuelo" subconsciente, subjetivo de un nosotros.

DANZA BUTOH: ORIGEN Y REFERENCIAS

"Hjikata quería una suerte de cara a cara directo entre la danza como técnica de expresión y lo que es la historia o la temporalidad de un ser, lo que se inscribe en el fondo del cuerpo. Lo que el coreógrafo proclamó entonces como su parte el más propia, era esa zona de lo oscuro. Qué puede significar eso sino una nueva toma de consciencia del lenguaje corporal específico del cual la razón no podría dar cuenta, y del tiempo que se inscribe en ese cuerpo, tiempo de la sombra que sería como lo negativo de las claridades de la lógica. [...] Quería mostrar que 'exponiéndose', el cuerpo descubre su parte oscura..."

"Kazuko (2004: 117)

Con éstas palabras el gran artista japonés describe la relación del cuerpo con su sombra en la danza de Hijikata.

El butoh toma “la oscuridad” como origen. Se la suele llamar también “danza de las tinieblas” ya que remite a la composición con/para/desde la sombra evolucionando la permeabilidad de la frontera entre muerte y vida.

La danza butoh nace en el Japón de posguerra a finales de los 50`. El impulso primario fue encarnar lo prohibido, poniendo el performer de butoh su cuerpo en las zonas oscuras del discurso social.

En los años `70 el butoh junta a la obra de Hijikata (precursor de esta danza) abandona la referencia al discurso social para adentrarse en la lógica inasible del subconsciente corriendo el foco de la composición desde la sombra del discurso social, al subconsciente corporal, permitiendo entender al butoh como un arte ontológico.

Estos comportamientos permiten encarnar aquello que se dice que no existe, permitiéndonos morir el “yo”, concibiendo al cuerpo como un espacio vacío a ser habitado por fuerzas, intensidades, imágenes y memoria. Se trata de un proceso de des-subjetivación, permitiendo componer la danza como un *devenir*.

Capítulo 5: METODOLOGÍAS, PROCESO DE PRODUCCIÓN Y PROCEDIMIENTOS

Cuando me pregunté sobre las imágenes, decidí tomar como punto de partida “las imágenes del inconsciente” y observar cómo éstas crean corporalidades específicas. Esto me condujo a determinar que ese *universo subjetivo que compone nuestro imaginario* es el *primer espacio-territorio* con el que nos pusimos en contacto para realizar esta experimentación.

Asimismo, el *cuerpo* es tomado como un *espacio-territorio*, y es el *segundo espacio* con el que nos ponemos en relación para nuestras experimentaciones, ya que es allí, donde se trazan las primeras fronteras entre el adentro y el afuera, lo subjetivo y lo objetivo, lo íntimo y lo despersonalizado.

Es así que, en una primera etapa, trabajamos con informaciones del inconsciente de cada performer, extraídas de manera grupal por medio de “lectura del aura”, para luego con esos relatos subjetivos- personales comenzar a crear una dramaturgia, emprendiendo un proceso de despersonalización de dichos relatos, con el objetivo de crear una trama donde las historias personales y subjetivas se entrecruzaran creando escenas que luego traducimos al lenguaje del cine componiendo un guión de rodaje para llevar a cabo un video-danza.

Allí, en esa labor de armado del guión, y a su vez, en la experiencia del rodaje del video, es donde se da la *tercera relación con los espacios*: el *espacio externo* que conformó nuestro *territorio- escenográfico* donde se rodó el video. Aquí, las corporalidades creadas a partir de la narrativa de los personajes, de contenido inconsciente, se organizaron en torno a un guión de rodaje que nos permitió conducirnos por la narrativa creada. Todo ello supuso experimentar la relación específica que se da entre cuerpo y espacio físico, observándolo en la naturaleza, en la superficie en el agua, y en espacios derruidos.

El *cuarto espacio* con el que nos relacionamos, es el de *la intervención*, que nace en una búsqueda de deconstruir la pieza *video* como tal para trabajar en un espacio específico, generando el medio propicio para entrar en contacto con el espectador y permitir que los múltiples lenguajes con los que nos relacionamos a lo largo del proceso puedan mezclarse, alterarse y a su vez mover sus bordes presentándonos una obra de carácter híbrido.

OPERACIONES, METODOLOGÍAS Y MATERIA SUSTANCIAL DE LA OBRA: “LO EXTIMO”

“¿Cuál es, pues, ese otro con el cual estoy más ligado que conmigo mismo, puesto que en el seno más asentado de mi identidad conmigo mismo es él quien me agita?” nos recuerda Jacques-Alain Miller⁷

Este mecanismo que a lo largo de la obra se pone a operar ocasionando cruces, diálogos y relaciones entre “el espacio” íntimo y el “espacio” externo, donde se encuentra “lo otro/ el otro” en lo propio está relacionado al concepto de “Lo extimo”.

Esta idea prontamente se volvió un “mecanismo interno propio” que nos permitió crear lógicas de construcción en la obra: con lo cual se rescata material biográfico, subjetivo e íntimo, usándolo como materia prima que al trabajarlo con diferentes herramientas sufrirá un proceso de despersonalización donde el “relato íntimo, o el hacer sobre el relato”, permite encontrarnos con un rasgo común humano, que bien podría ser de cualquier otro, asumiendo así esta idea que trabajamos al inicio de esta investigación donde, "no hay territorio de la autobiografía fuera del entorno de lo colectivo, de la comunidad" (Brea, 2004) y evidenciándonos que "la vida propia se gesta en efecto de los cruces con el otro”.

Es así, como realizamos asociaciones entre las maneras de operar dentro del trabajo, y lo sustancial de su temática, permitiendo que el relato biográfico se funda con el “retrato de la otredad”, en una búsqueda de un suelo común donde viven y subyacen “el subconsciente del mundo que se oculta en nuestros propios cuerpos”.

CONCLUSIONES. ARQUITECTURAS QUE CAEN; DEVENIR CUERPXS ESCOMBROS.

Al cierre de mi investigación observo una excelente materialización de distintos intereses que llegaron a manifestarse muy particularmente por medio del proceso de esta obra poniéndose en diálogo, tensionándose, y creando nuevas conexiones, que me ubican en “un comienzo de algo”, más que en un cierre.

Estos intereses se me configuraron como “hilos” que marcaron caminos y que al ponerlos en diálogo generaron una trama que otorgó un marco, que entregó una ubicación capaz de ordenarnos dentro de las lógicas que fuimos construyendo en el hacer mismo del proceso

⁷ tema del último capítulo del Seminario 11 de Lacan, llamado: “En ti más que tú”, citado en la publicación de la Revista de Pagina 12, Jueves 8 de abril 2010, “Más interior que lo más íntimo”, Por Jacques-Alain Miller

creativo, dando una “especie de contención” dentro de lo indefinible constitutivo de la obra, donde lenguajes, técnicas y métodos se conjugaron desfigurando sus bordes para crear diálogos paralelos, unidos, yuxtapuestos, a veces al unísono y otras veces a destiempo.

De esta manera, es posible observar que el interés por los cruces de los lenguajes y la ampliación de los soportes utilizados para la expresión, condujeron a una obra de carácter heterogéneo que contiene partes dentro de partes, piezas dentro de piezas: “obras dentro de una obra”.

Por distintos motivos, relaciono este acontecimiento de obra dentro de obra “a modo mamushka⁸ a los modos de trabajar el proceso siguiendo el devenir como un camino mismo, donde decisiones, cruces, relaciones y nuevas referencias se van trazando a la hora misma que topamos con ellas en el proceso, conjugando, mezclando y conviviendo materialidades que otorgaron sentidos unos a otros, pero que en esas distintas expresiones materializadas se tornaron “obras autónomas” dentro de la obra que aquí se presenta como instalación de un espacio específico: *“Arquitecturas que caen: devenir cuerpxs escombros”*.

Es así como nos encontramos con el poemario: “Carne del mundo”, que desarrollé a lo largo del proceso como una actividad en diálogo con el hacer- pensar la producción dando rienda suelta a los diálogos internos, íntimos y subjetivos propios para derramarse en temáticas que escapan al contenido de la obra, pero que la nutren y la sustentan generando un subsuelo poético fundamental que se teje en una relación de resonancias indirectas con aquello que se trabajó y se desarrolló y que tomo forma en un fanzine que será compartido en la intervención para que el/la espectador/a se lo lleve.

Por otro lado, se materializó el video-danza: *Paisajes de sombras* que fue claramente hacia donde se dirigió este proceso de investigación de una manera consciente, y hacia donde se volcó el desarrollo de la producción sumergiéndonos en instancias productivas propias del lenguaje del cine, pero que a la hora de pensarlas en relación a un espectador volvieron a abrir nuevas interrogantes volcándonos hacia la búsqueda de otros soportes para compartir la obra, desembocando en la tercera obra dentro de la obra, la intervención de un espacio específico: *“Arquitecturas que caen: devenir cuerpxs escombros”*. Estructura que nos permitió contener, conjugar y mezclar las obras, brindando un terreno propicio para poner todos estos elementos en relación y dialogo para entablar un contacto con el espectador sumergiéndolo en un

⁸mamushka o babushka es un conjunto de muñecas tradicionales rusas creadas en 1890. Su originalidad consiste en que se encuentran huecas y en su interior albergan una nueva muñeca, y esta a su vez a otra, en un número variable. Wikipedia, enciclopedia libre.

espacio donde se puede invertir la relación de la intervención, permitiendo que sea el espacio lo que lo y nos interviene.

Es así, que estos cruces, asociaciones, y convergencias nos reafirman más la condición heteróclita del trabajo que consecuentemente lleva a una “invención de un suelo común” (Garramuño:2015) evidenciando que la obra se soporta discursivamente como “una cadena de asociaciones” (*ídem anterior*) de pertenencia a pesar de que se ancle en historias personales y subjetivas de diferentes artistas y se realice consecuentemente este mecanismo de despersonalización para la construcción de nuevos sentidos, o bien, de una ficción, que nos permite crear sobre nuestras propias biografías “historias comunes: relatos de otredades” (*ídem anterior*).

Esta referencia entre lo subjetivo y lo colectivo, entre lo propio y lo ajeno, lo público y lo privado, se ve puesta en relación en las diferentes partes y mecánicas de operación del trabajo, encontrando en ello esta asociación donde pendula lo propio y lo ajeno, lo próximo y lo extraño, permitiéndonos desvincularnos de la biografía que nos compone entendiendo que lo más próximo, lo más interior, no deja de ser una expresión de lo exterior, otorgándonos una formulación paradójica, ya que la “extimidad”⁹ se construye sobre “la intimidad”, sin ser su contrario, sino más bien supone lo más íntimo de lo íntimo, permitiendo que eso “ya no sea de uno mismo” sino “un atisbo” de aquello que es lo exterior, aquello que se nos configura como “cuerpo extraño”. Esta operación de “extimidad” es una fractura constitutiva de la intimidad, ya que ponemos lo “extimo” en aquel lugar donde se espera, se aguarda, se cree reconocer lo más íntimo; siendo allí mismo, en esa extrañeza producida por la “extimación” que el sujeto descubre otra cosa: aquello que entiende como lo otro, lo ajeno.

Es así como el proceso, desde tales definiciones, pertenece al género de obras contemporáneas donde el anclaje en la intimidad, lo privado y la exposición de ello se soportan en un enclave de ficción, refiriendo a una construcción narrativa de lo íntimo y privado que en un proceso de exposición a lo público emergen como supuesto, fantasía o proyección. Éstas, radicadas en una estética perteneciente a las formas y convenciones que representan las cualidades de la sensibilidad humana, como afirma Jaime Cerón (2012). Por lo que se podría pensar que este

⁹ El vocablo “extimidad” es una invención de Lacan. Lo éximo es lo que está más próximo, lo más interior, sin dejar de ser exterior. □* Revista Virtual Pagina 12, Jueves 8 de abril 2010, “Más interior que lo más íntimo”, Por Jacques-Alain Miller

proyecto se puede leer como una novela que se despliega con las posibilidades estéticas de la fragmentariedad, lo heterogéneo y lo diverso en donde se organiza lo narrable.

SOBRE LO REFERENCIAL EN LA OBRA

La obra y el hacer de la obra se encuentran en una operación que se repite a lo largo de sus más variados procesos, llevándonos a un punto de inicio, como una serpiente que come de su cola volviendo una y otra vez a trazar con insistencia esta relación entre lo propio y lo ajeno, entre lo biográfico, subjetivo y “el sujeto multitud” poniendo en relación este mecanismo con la “extimación” de aquello que nos es lo más propio.

Es así que la narrativa se ve conformada de múltiples relatos biográficos permitiendo generar una rescritura del yo, habilitando la posibilidad de producir un “sujeto determinado” o más bien una “subjetividad determinada” ligada fuertemente en lo común y a lo propio, lo íntimo y lo ajeno.

Es así que la selección de un espacio familiar para realizar la intervención permite volver a trazar nuevas asociaciones entre lo biográfico e íntimo y una subjetividad común, permitiendo generar cruces entre los personajes creados para el video danza (resultado del material extraído en las lecturas de aura) y las personas que vivieron en dicha casa creando entrecruzamientos entre las diferentes historias: la de la narrativa creada por las lecturas de aura de los performers, y la de vida real de los familiares, deparando en una paradoja entre lo que se vuelve una ficción y realidad de los recuerdos pasados. proponiendo una contaminación de identidades, por lo que consecuentemente se sucede una suerte de disolución de las mismas en un devenir que va desde el acto de contacto con lo más íntimo, subjetivo e inconsciente hasta lo externo, común y ajeno.

Me interesa pensar el proyecto en términos de red de afectos y efectos como un entramado de la historia singular e íntima ajena (del otro/a) y el relato ficcional conformado para la obra donde lo íntimo se vuelve material para la construcción del relato permitiendo reafirmarse en una conformación porosa y abierta, atravesado por discursos que le exceden y que les pertenecen a otros y a una misma a su vez.

En esta interacción entre lo privado- íntimo y lo ficcional- publico- escénico se encuentra una acción de insistencia donde los elementos se ponen una y otra vez configurando capas sobre capas dentro de la obra reiterando ciertos sentidos, pero a su vez, dando el “espacio de

insinuación” suficiente al/la espectador/a para que cada uno/una trace o alcance los distintos sentidos que arroja la obra.

La continua participación de un otro y las múltiples instancias relacionales que se suceden en todo el trabajo, generan una constante presentificación y representación del relato, que hacen una inminente apertura discursiva abandonando toda noción de pertenencia a pesar de que se trate de memorias o historias personales, y es en la intervención que el carácter de biografías comunes se ve desintegrado permitiendo que los espacios de la casa conformen escenarios dialogales que refieren con insistencia a las instancias donde objeto, texto, ausencia de sujeto permiten configurar un encuentro que se conforma intencionadamente entre la narrativa y el contexto. Es así como estos diferentes escenarios funcionan para una puesta donde los diferentes relatos dialogan en un suelo común condicionados por el espacio arquitectónico de la casa en sí y terminado de armar activando sus posibles sentidos cuando entra en contacto con otrx: la espectadora/el espectador.

...

BIBLIOGRAFÍA

BREA, J. L. (2004). *Frábrica de identidades (Retórica del autorretrato)*. Murcia: El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo global. Cendae. Ad Hoc.

CERÓN, Jaime. (2012) *La intimidad, la sinceridad y otras ficciones en exposición* Historias de pared de Sophie Calle. Museo de Arte del Banco de la República Biblioteca Luis Ángel Arango. Colombia.

CIORAN, E. M. (1991). *Le crepuscule des pensées*. Éditions de l'Herne, Le livre de poche.

DELEUZE, G., & Guettari I, F. (1995). "*Maquinas deseantes*" en *El Anti Edipo. Capitalismo y Esquizofrenia*. Barcelona: Paidós.

GARRAMUÑO, Florencia. (2015) *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires. Colec. Tierra Firme: FCE.

GODOY, M. J., & Rosales, E. (2009). *Imagen artística, imagen de consumo*. Barcelona: Del Serbal.

GUASCH, Ana María. (2009) *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*. Madrid: Siruela.

HYVRARD, J. (1977). *La meurtritude*. Paris: Éditions de Minuit.

KAZUKO KUNIYOSHI (2004), "Repenser la danse des ténèbres. Retour sur les années soixante", en Aslan, Odette y Picon-Vallin, Béatrice (2004), *Butô(s)*, Paris, CNRS Éditions.

LACAN, J. (1997). *El estadio del espejo como formador del yo tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica*. Buenos Aires/Madrid: Siglo XXI.

LE BRETON, D. (2010). *Cuerpo Sensible*. Chile: ediciones/metales pesados.

MARTINEAU, J. (2013). *Sombras de justicia, consecuencias políticas de una concepción naciente del ser*. Granada: Universidad de Granada, Facultad de Filosofías y Letras, Departamento de Filosofía.

-----, - (2015). *Buthosofía para bailarines, actores, pensadores, músicos, bebedores, soñadores y artistas de todo tipo*. Buthosofía.

-----, - (2016). Contra el realismo anatómico-El papel de las imágenes en el movimiento. Revista virtual de buthosofía, 7.

MERLEAU-PONTY, M. (1945). *Fenomenología de la percepción*. Buenos aires: Planeta.

MILLER Jacques-Alain. Tema del último capítulo del Seminario 11 de Lacan, llamado: “En ti más que tú”, citado en Pagina 12, Jueves 8 de abril 2010, “Más interior que lo más íntimo”,

NANCY, J. L. (2010). *58 Indicios sobre el cuerpo*. Ediciones La Cebra.

NIETZSCHE, Friedrich (2002), *La genealogía de la moral. Un escrito polémico*, Madrid, Alianza.

CINE Y VIDEOS Multimedia Radio.

Die Klage der Kaiserin (1990) dirigida por Pina Bausch. Francia. Film.

Blush (2005) dirigida por Wim Vandekeybus con Laura Aris Alvarez, y otros. Bélgica. Film

Silêncio e Som Teaser (2018) RESSONÂNCIAS DA DANÇA. Residencia artística. Fundo de Arte e Cultura do Estado de Goiás. Brasil

Sigur ros valtari. Film experiment. Collection of 16 short films made for the Valtari Album.

<https://vimeo.com/valtarifilmexperiment>

21*Radio villanos 100.7, programa” emitido el lunes 12 de noviembre del 2018, Conducción a cargo de

ARTES VISUALES

Suyai Otaño – “De cualquier manera pero firme” – Performers: Malén y Suyai Otaño. Video-performance. <http://cicloaunsintitulo.blogspot.com/2015/10/textos-criticos-charlotte-von-mess.html>

Suyai Otaño y Malen Otaño (2014) "Tierra firme"- Registro de acción.

<http://cicloaunsintitulo.blogspot.com/2015/10/textos-criticos-charlotte-von-mess.html>

Suyai Otaño y Malen Otaño (2012/ 2015) "Ritual". Bola de Nieve. Un Proyecto de Ramona.

Córdoba. <http://www.boladenieve.org.ar/node/16657>

Echevarría, Pilar. Residencia Artística de danza butoh, (2014) Registro fotográfico. Molinari, Valle de Punilla. Provincia de Córdoba.

Malguieri, Gastón. Foto performance, "Anima de viento" (2015) Agrupación "Por las bromelias brota rojo carmín". Intérpretes Inés Zamudio, Celeste Costello. Hospital Psiquiátrico de Santa María de Punilla. Provincia de Córdoba.

Zamudio, Inés. Interprete. *Cielito al fin*. Performance con proyección (2015). Cepia, Facultad de Artes. Universidad Nacional de Córdoba.

REFERENCIAS PARA VESTUARIO:

IKEDA, Carlota. Panorama de la danse contemporaine. 90 chorégraphes, Rosita Boisseau, Éditions Textuel, Paris, 2006, p. 270-271, ISBN 2-84597-188-5.

COREOGRAFIAS

AMAGATSU, Ushio. Sankai Juku, Official movie "HIBIKI" 山海塾 - Butoh Dance 舞踏

-

-----, -----. Sankai Juku, Official movie "UMUSUNA" 山海塾 - Butoh Dance 舞踏 -

ENTRENAMIENTO DANCISTICOS

Residencia danza butoh "body resonance" (2018) Dictada por Yumiko Shosioka. Espacio: MonteCito, Molinari. Provincia de Córdoba.

Intensivo de Composición de danza butoh con Rhea Volij "Arquitectónica del deseo" (2019) Espacio MonteCito, Molinari. Provincia de Córdoba.