

* * * * *

critica

DESDE MI PISO SOBRE VUESTRA CIUDAD COMO A UN TABANO SOBRE UN NOBLE CABALLO PARA PICARLO Y TENERLO DESPIERTO

CRÍTICA
AÑO III Número 6

REVISTA ELECTRÓNICA
DEL ÁREA DE CRÍTICA DE
ARTE DEL IUNA

JUNIO 2009

Crítica, del gr. crisis, κρίσις “krisis”, en lat. *criticus* y éste del gr. κριτικός *kritikós*, *capaz de discernir*, proveniente del verbo κρίνειν *separar, decidir, juzgar*, de raíz indoeuropea *krei *cribar, discriminar, distinguir* y emparentado con el lat. *cerno, separar* (cf. *dis-cernir*), *cribrum, criba* y *crimen, juicio, acusación* (compárese con el gr. κρίμα *krima - juicio*). Joan Corominas dice que *crítica* se utiliza en español desde 1705.

Director: Raúl Barreiros

Diseño gráfico: Juan Carlos Fenu

Correctora de estilo: María Andrea Santana Hernández

Tráfico y diseño: Sebastián Lavenia

Mesa de ideas: Agustín Berlango y Silvia del Campo

Escriben en este número: Federico Baeza, Raúl Barreiros, R. B., Ulises Cremonte, Graciela Fernández Troiano, Nadia Koval, Carmelo Saitta y Susana Temperley.

Editor: IUNA Área de Crítica de Arte

Dirección: Yatay N° 843, Ciudad de Buenos Aires

Código Postal: 1184 ADO

Teléfono: (011)4861-0324

e-mail: critica.revista@iuna.edu.ar

www.iuna.edu.ar/institucional/publicaciones/revistas.php

El IUNA, Instituto Universitario Nacional del Arte, es una de las 35 Universidades Nacionales que tiene la Argentina.

Lleva la denominación de instituto para señalar su carácter monotemático: el arte

■ **Apuntes sobre *Ecografías de la Televisión de Jacques Derrida*.** Una crítica de la visión que Jacques Derrida expone en la introducción de *Ecografías de la Televisión*: chances y riesgos del artefacto, la edición, el tiempo cronológico y el de emisión. Al lado del televisor, **Raúl Barreiros**. **Página 3**

■ **¿Qué tienes ahí?** Descripción y realidad en arte contemporáneo. La descripción indiciaria, el testimonio, los objetos, la marca de la ausencia en los pliegues de las sábanas. Fuera de texto, **Federico Baeza**. **Página 8**

■ **¿Otra vez Beethoven?** No solo los alemanes pueden recrearlo en versiones consideradas clásicas que implican una cierta mirada neutra. Pero eso no agota todas sus lecturas, que debe ser otra. Rompe el molde, sin sospechas nacionalistas, **Nadia Koval**. **Página 11**



■ **Crítica con causa impía.** Una mirada irónica y grotesca sobre las causas de la fe y el peligro de los vigilantes religiosos. Escribe **R. B.** que se oculta tras falsas iniciales por temor a las represalias. **Página 13**

■ **Una obra sin título y en proceso.** La hibridación de lo corporal y lo visual en las artes del movimiento. El arte que involucra al cuerpo y a la mirada resulta de técnicas corporales y de tecnologías digitales,

herramientas que habilitan la creación del coreógrafo. Graba, baila y escribe, **Susana Temperley**. **Página 16**

■ **Una mirada cierta sobre el regionalismo crítico.** En nuestro medio, los años 80 muestran en la música instrumental y en la electrónica, claros signos de una mirada localista originando, así, la necesidad de una estética que presente, de diferentes maneras, características propias del folklore americano. Este fenómeno no solo es observable en la música académica, sino también en la música popular, caracterizando a los géneros de “fusión”. Compone, **Carmelo Saitta**. **Página 22**

■ **Crítica y Vanguardia: “El caso Poringa”** Más conocido internacionalmente como Poringa’s Affaire, el artículo de **Ulises Cremonte** se publica por primera vez en español en la revista *Crítica*. Este texto tensa las categorizaciones teóricas del arte poniendo en duda la opción entre constructivistas y esencialistas cuando llega el momento de la empiria que descubre la insustancialidad de los taxones teóricos. **Página 24**

■ **De los títulos.** Los títulos son relevos o anclajes (Barthes), tal vez solo aposiciones (Steimberg) o paratextos (Genette). De cualquier modo, allí están como un adelanto, una contradicción, una clasificación o una denuncia. Palabra o frase con que se da a conocer el nombre o asunto de una obra o de cada una de las partes o divisiones de un escrito. Titula, **Graciela Fernández Troiano**. **Página 28**

■ **Cartas de los lectores.** Los lectores escriben en sus complejas cartas que no criticamos nada pero, en fin, está bien, qué le vamos a hacer. Sin embargo, a alguno le gusta *Crítica*. Allí están las cartas en la última página, esperando. **Página 32**

de las conciencias es una tarea imposible: solo podemos juzgar lo que las personas dicen; el resto es tarea de la inquisición.

Aquí la nota de Walter Curia:

<http://www.clarin.com/diario/2008/11/28/elpais/p-01811784.htm>

NOTAS

[1] Escritor, Psicoanalista

Una obra sin título y en proceso

La hibridación de lo corporal y lo visual en las Artes del Movimiento

Susana Temperley



La concepción de la danza como un espacio de encuentro entre público, bailarines y coreógrafos, su liberación hacia nuevos ámbitos, la búsqueda de escenarios más cercanos a la cotidianidad e incluso la mayor actividad del sujeto social en este campo de la producción artística, constituyen procesos que han ido consolidándose a partir de los años sesenta.

En este marco, la incorporación de nuevas técnicas y recursos provenientes de lenguajes artísticos y no-artísticos diversos ha sido un rasgo fundamental que permitió cruces como el de la Danza Teatro o la Videodanza. En este último caso, se percibe la presencia central del formato multimedia, un “universo en sí mismo”, que promueve el arte interdisciplinario, integrando de forma compleja video, músicas de vanguardia y texto verbal.

Así, el arte actual que involucra al cuerpo y a la mirada es el resultado de la convivencia de múltiples propuestas abiertas a todo tipo de técnicas corporales a lo que se agregan los usos múltiples de las tecnologías digitales, como herramientas que habilitan la creación libre del coreógrafo.

A éste collage de lenguajes y formas pertenece la propuesta experimental de Laura Kalauz (Argentina) y Martin Schick (Suiza). “Turist”+“Título”, éste último no es otra cosa que un proyecto en proceso de producción¹.

Descripción (de algunos de los pasajes que conforman la obra)

Proyección del video “Turist”

Se proyecta al público local un ejercicio efectuado en las calles de Zurich, consistente en el desarrollo de respuestas performáticas a una situación pública específica². Concretamente, la bailarina (Kalauz) pide a los transeúntes involucrarse como creadores de una coreografía libre que ella interpretará en ese mismo lugar y momento.

Al principio, la filmación muestra varias situaciones en las que la propuesta es rechazada por los peatones para luego, exhibir los casos “exitosos”. Se trata del registro de los movimientos que la artista intenta representar de la manera más ajustada a las órdenes de los improvisados coreógrafos. El telón de fondo se compone de rostros sorprendidos, extrañados y divertidos con el espectáculo. Los “coreógrafos” son personas corrientes: una anciana, una pareja con un bebé en un coche, e incluso un grupo de adolescentes que practican *street-dance*, etcétera.

Además del encadenamiento de “coreografías sociales”, el video incluye algunos juegos entre cámara y movimiento corporal, por ejemplo, la secuencia de Kalauz cuando baja de un tren y camina por una calle de la ciudad, advirtiendo que los demás transeúntes van hacia atrás, de espaldas (pero de manera muy natural) o, el momento particularmente cómico, consistente en el registro en primer plano a Kalauz viajando en tranvía de una manera particular (colgando de cabeza), detrás de ella se registra la diversidad de expresiones de los pasajeros que la descubren en tal extraña posición.

“Título”

Luego de emitida la proyección y una vez retirada la pantalla se divisa un atril en el medio del espacio. En seguida ingresan a escena los autores-

performers. Se sientan de frente a los espectadores, observando el cartel a izquierda y derecha del mismo. El atril se encuentra de espaldas a la audiencia, por lo tanto, ésta no puede saber qué está escrito en el cartel. Los personajes lo observan por largo tiempo con gesto analítico y cambiando continua pero levemente de posición corporal.

Luego Schick da vuelta el soporte y el público puede ver la palabra “Más”. Con un marcador el performer agrega “algo” de modo tal que la frase final consiste en “Algo más” en seguida pasa la hoja y debajo se veo la frase “Otra cosa”. A partir de allí comienza un diálogo efectuado mediante la palabra y también a través de expresión corporal.

La estructura alterna expresión corporal y verbal. Al principio, la comunicación que articula oralidad y lenguaje corporal parece fluir, el intercambio parece funcionar aunque luego ambos comienzan a manifestar gestos de incompreensión con respecto a lo que el otro intenta expresar (a través de algo con esencia “dansística” o un movimiento sin técnica especial como tirar unos libros al piso, por ejemplo).

En secuencias y diálogos posteriores parecen nuevamente estar comunicados aunque el efecto general es el de una retórica vacía, cuyo único sentido se da en el encadenamiento causal de motivos (lo que genera comicidad).

A continuación, llega el momento de la danza. Ahora los bailarines realizan una serie de acciones al unísono y luego de forma alternada. Por momentos parece un juego de espejos, de imitación y luego de diálogo e incluso de lucha o competencia.

Por último se exige la participación del público cuando la conversación entre el suizo y la argentina gira en torno a los malos entendidos por cambios idiomáticos y juegos de lenguaje.

Al finalizar la pieza, Laura Kalauz invita al público a acercarse a dialogar haciendo incapié en el valor de los comentarios para la prosecución del trabajo sobre “Sin Título”.

La comunicación como materia prima

La temática referente a la búsqueda de comunicación, muchas veces infructuosa, que es considerada un mal de nuestra época aleja a la obra de la preocupación puramente estética y la coloca en un plano crítico.

En “Turist”, personas que caminan por las calles en retroceso sin percatarse de ello simbolizan las diferencias culturales que parecen generar fuertes baches en el intento de establecer un vínculo enriquecedor entre identidades.

Lo mismo sucede en los diálogos ligeros y juegos de palabras entre Kalauz y Schick que sirven para ironizar (y denunciar) a cerca del vacío de contenido de los mensajes que intercambia la gente constantemente.

¿Es lo mismo decir esto o aquello? ¿Es lo mismo decir cualquier cosa que algo? Son las preguntas que inauguran la segunda parte de la obra y que permiten dar cuenta de la ausencia de sentido que parecen dominar a las sociedades contemporáneas.

Para exponer estas preguntas, la obra se presenta como un discurso abierto no sólo por tratarse de un trabajo inconcluso sino por conllevar un estatuto metalingüístico a través de diversas operaciones: hablar sobre el propio modo de expresión, interpelar al público a través de diversos lenguajes, incluido el de señas (alfabeto de sordomudos) con la intención de comprobar si lo que se ve en escena “se comprende” efectivamente, la presencia estratégica de los silencios, la manipulación de objetos, etcétera.

Se construye de esta manera una microtopografía de guiños al espectador (atento) que provocan desde carcajadas masivas, risas aisladas e incluso extensos momentos de silencio (los que muchas veces se inician en el escenario y van propagándose hasta involucrar al público). Este último vacío no genera, sin embargo, una ruptura en el intercambio, por el contrario parece reforzar el vínculo cómplice a la vez que tranquilizador, de quienes comparten un mismo código “el de saber que no siempre lo que se dice se entiende”.

Obra abierta y participativa

La interactividad en la danza permite nuevas aproximaciones al entendimiento de lo que significa “la comunicación”. En este intercambio el arte normalmente contemplativo, demanda la acción del espectador para adquirir sentido y poder “completarse”

El ingreso del transeúnte de las calles de Zurich a la obra y la participación del público en el diálogo con los artistas durante el espectáculo remiten al teatro abierto y participativo. La clave de éste estilo radica en conseguir que los espectadores, se conviertan en “espectadores-actores”, es decir, en personas que piensan y construyen junto con los actores la trama de la actuación. En el caso de la obra suizo-argentina, se trata de realizar esta operación convirtiendo a los espectadores en coreógrafos pero también en pensadores de su propia cultura. El público suizo, el público argentino y cada grupo de espectadores que participen en cada una de las funciones (que nunca serán idénticas pues siempre van progresando, incorporando algo más) realizará su aporte activo incluso desde el silencio pues el intercambio es parte viva de la obra más allá incluso de la conciencia individual de cada sujeto.

Cabe agregar que podría pensarse en el paratexto como un indicio importante: el hecho de llamar a la obra “Título”, no parece ser parte de un descuido, por el contrario se trata de llamar la atención sobre el mensaje que se va construyendo progresivamente y que al tratarse de una obra en proceso puede aún seguir desarrollándose, enriqueciéndose y transformán-

dose. Anclar la obra a un nombre referencial podría llegar a obstaculizar la libertad de creación sobre la pieza a futuro.

El efecto metonímico

En la primera parte “Título” retoma el lenguaje de la videodanza definido por Rosenberg³ como “la construcción literal de una coreografía que sólo vive cuando está encarnada en un film, video o tecnologías digitales” pero además rompe con este lenguaje que, en sí mismo ya está fundado sobre un quiebre anterior: “La riqueza creativa que provee este género con respecto a la representación escénica convencional dada por el escenario a la italiana es entonces fascinante, ya que permite la posibilidad de adoptar cualquier ángulo, cualquier tiempo (no es realista y se pueden cambiar las velocidades); cambiar el espacio, variar la distancia entre el espectador y el intérprete y obtener planos detalle, fundir una imagen, asociar de manera distinta, incluir las asociaciones del bailarín, su pensamiento. En síntesis, construir un relato de manera distinta, generalmente no lineal”.

La obra “Título” involucra tres espacios: las calles de Zurich –El escenario– El espacio ocupado por el público, y articula tiempos variables: el pasado (a cargo del video de “coreografía social” efectuado en la dicha ciudad un año antes), el tiempo presente de encuentro entre artistas y público y el futuro, caracterizado por la constitución de la muestra como una obra abierta.

Kalauz es reconocida en dos de los lugares que integran la obra y en cada uno de los momentos.

Ésta multiplicidad de relaciones temporales y espaciales confluyen en un segmento concreto: el momento en que la artista (junto a su compañero) entran en escena. Es por eso que puede afirmarse que “Título” va más allá de la “liberación” propuesta por el videodanza y la danza teatro pues incluye la danza para la pantalla en el teatro de sala y en este gesto reintroduce los procesos metonímicos al intercambio cara a cara entre el performer y el espectador.

Conclusión

La obra, cuya estructura es fuertemente integrativa y a la vez abierta a la creación libre de los participantes (tanto performers como público), consiste en un objeto cultural idóneo para representar el punto de confluencia de las artes contemporáneas (especialmente en aquellas donde se involucra al cuerpo como soporte), pues se sostiene sobre tres ejes fundamentales y característicos de la expresión estética actual:

- La temática centrada en una problemática humana y/o social. En el caso de la obra “Título” se trata de la búsqueda infructuosa de comunicación y entendimiento.

- La construcción progresiva y participativa de la obra. Se invierten los roles y en este caso el público, aunque carente de formación profesional relacionada con los lenguajes del movimiento, participa desde un rol jerárquico (el de coreógrafo).

- La predominancia del efecto metonímico (que habilita un entramado de materialidades destinado a reunir espacios y tiempos diferenciados). En éste sentido, la obra analizada presenta un nivel de complejidad elevado pues se expande e involucra escenarios, agentes, morfologías y movimientos de diversa índole y efectos de sentido producidos desde y en múltiples direcciones.

Aún más, la producción suizo-argentina, claro exponente del estado actual de “la Danza”, es a la vez una muestra concreta de la razón por la cual las reflexiones sobre las artes del movimiento del siglo XXI deben completar también el proceso de adaptación al nuevo *escenario*. Podría en este caso ser válida aún la reflexión del crítico Rodrigo Alonso al reflexionar, hace varios años, sobre los cambios provocados por la introducción de la tecnología en arte: “Las primeras producciones ya comienzan a asomar en los teatros, las pantallas y los ordenadores. Sólo nos queda esperar y renovar –nosotros también– nuestra capacidad para el asombro”⁴. Y, cabe agregar: y nuestro espíritu participativo y reflexivo.

La obra analizada es inclasificable y al mismo tiempo consiste en un claro exponente del desafío de época que no sólo se presenta a los coreó-

Sobre los autores:

Laura Kalauz nació en Buenos Aires (1975) donde estudió danza y ciencias de la comunicación en la Universidad de Buenos Aires.

Desde 2003 vive en Zurich (Suiza) donde trabaja como coreógrafa y performer independiente presentando sus propios trabajos en distintos teatros y festivales. Su último proyecto *excuse me please could you choreograph me*, fue presentado durante el 2007 en los festivales Stromereien (Zurich) y Les Urbaines (Lausanne). Actualmente trabaja en un nuevo proyecto: *Do what you see see what you do*, una coproducción con la Rote Fabrik (Zurich) que será estrenado en mayo 2009.

Martin Schick nació en Friburgo, Suiza, en 1978. Estudió teatro en el Conservatorio de Arte Dramático de Berna donde se graduó en 2005 con honores. Trabajó varios años como actor para televisión y producciones cinematográficas, como así también en teatro y danza independiente. Asociado apasionadamente a la danza desde la niñez, pasó por una escuela de ballet en Berna, trabajó con David Zambrano, Meg Stuart, y Susanne Linke, entre otros. En 2009 realizó su primer trabajo como coreógrafo para el *Deutsches Theater Göttingen*.

Desde el 2006 colabora intensamente con la artista Laura Kalauz, investiga las técnicas de tango y “bodyweather” y todo aquello que se encuentra detrás del movimiento.

grafos y artistas sino también a los espectadores y críticos. Todos ellos están invitados a dejarse zambullir en este universo lúdico y siempre en proceso.

NOTAS

[1] La obra se exhibió el Camarín de las Musas en Buenos Aires durante el mes de febrero de 2009. "Tulist" es un trabajo realizado en 2005.

[2] Tal conceptualización pertenece a los autores de la obra.

[3] Realizador y teórico estadounidense (En Danza y Tecnología2 -edición sin número- Luciérnaga Clap Revista digital).

[4] <http://roalonso.net/>

BIBLIOGRAFÍA

Hess, Walter, *Documentos para la Comprensión del Arte Moderno*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1994.

Genette, Gerard, *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989.

La Ferla, Jorge (comp.) *Cine, Video y Multimedia. La Ruptura de lo audiovisual*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2001.

Mitoma, Judy (comp.) *Envisioning Dance on Film and Video*, New York, Routledge, 2001.

Traversa, O., "Aproximaciones a la noción de dispositivo" en *Signo y Señal*, Revista del Instituto de Lingüística, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2001.

Una mirada cierta sobre el regionalismo crítico

Carmelo Saitta

A principio de la década del cincuenta del siglo pasado, muchos compositores preocupados por un mayor control de los parámetros compositivos adoptaron como técnicas al serialismo integral (que permitió a los compositores, a través de matrices numéricas, sistematizar la altura, las duraciones, las intensidades, entre otras variables) y/o las técnicas electrónicas (que no solo les garantizaban un mayor control, sino también la sistematización de una vinculación estructural entre los mismos).

Como reacción al excesivo control o búsqueda de posibles alternativas, surgieron un número considerable de obras cuyos compositores adoptaron técnicas más laxas, tales como: el minimalismo, la música repetitiva, la aleatoriedad en diferentes grados, la música concreta, la música estocástica, los grafismos, etc. Y un poco mas adelante, la creación de grupos de impro-