

Pausa, Presencia, Público. De la Danza-Teatro al Performance-Taller

Ciane Fernandes

(Universidade Federal da Bahia, Brasil)

Traducción del portugués: Ana Milena Navarro Busaid

Todos los ríos desembocan en el océano, pero el mar no se desborda, y en sus profundidades reina la inalterada tranquilidad - es un hombre iluminado por el conocimiento de sí mismo: de todas las partes lo invaden las impresiones de los sentidos - y se sumergen todas en su yo inmóvil e imperturbable.

Bhagavad Gita Mahabharata¹

Después del final: en busca de una realidad extrema

El 11 de marzo de 2011, la costa noreste de Japón fue escenario de una abrumadora catástrofe, resultado del terremoto de magnitud 9,8 en la escala Richter. Las destructivas imágenes del tsunami, con olas de hasta diez metros de altura, invadieron los medios de comunicación de todo el mundo durante semanas. La repetición de estas imágenes impactantes en los terrenos más diversos e íntimos de nuestro cotidiano, funciona como una violencia de *pop art* contemporáneo, que nos hace salir de la comodidad y nos paraliza del terror. Como ha dicho Siebens, el "nuevo arte" es aquel que va más allá de la representación y es real: "[...] el nuevo arte es algo que sucede en nosotros [...]. El *New York Times*, *Newsweek*, *Time* y *CNN* son los nuevos museos del nuevo arte."²

La obra de arte y los medios violentos son como las escenas de accidentes automovilísticos expuestos incesantemente por Andy Warhol, "las repeticiones de Warhol no sólo reproducen efectos traumáticos, sino que ellas también los producen."³ Como en muchos otros casos, los medios de comunicación convirtieron en espectáculo la catástrofe, reproduciendo el momento traumático y produciendo un verdadero impacto cinestésico real. Sin embargo, a diferencia del *neo avant-*

¹ *Bhagavad Gita: Canção do Divino Mestre*; traducción, introducción y notas de Rogério Duarte; São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

² Tobin Siebens, org., *The body aesthetic: From fine art to body modification*; Ann Arbor, University of Michigan Press 2000; p. 225.

³ Hal Foster, *The return of the real*; Cambridge, Massachusetts, The MIT Press 1996; p.132.



garde de finales del siglo XX, como lo discute Foster,⁴ el espectáculo mediático genera conmoción y parálisis y no un encuentro con lo real. La reunión del *Tuché* Lacaniano con lo real traspasa el síntoma de la fragmentación y, a través del vacío, rompe con la repetición automática (*Wiederholung*).

Por lo tanto, la tendencia de la escena contemporánea en hacer una pausa o "parada"⁵ debe ser abordada con precaución. La falta de movimiento puede ser vista como estrés postraumático en momentos de congelamiento,⁶ en los ciclos diarios de descanso y actividad, que varían de cultura a cultura, en la preparación y el cierre de una frase de movimiento, acción o una transición entre ellos, como un momento de aliento, o en técnicas, métodos, y (no) acciones (o *Stills Acts*)⁷ creados específicamente con el propósito de transformar la percepción y actitud.

Todas estas pausas son de fundamental importancia en la escena contemporánea y traspasan las diferentes oscilaciones de flujo, tales como descansar lánguida y pasivamente en algún objeto antes de saltar o detener el cuerpo firme y rectamente ante el público. La inclusión de momentos traumáticos de congelación también es bienvenida y abre espacio para hacer frente a "[...] lo enterrado, lo desechado y olvidado"⁸, lo que permite la reactivación del flujo y cualidades dinámicas.⁹

El 18 de marzo de 2011, los medios de comunicación difundieron imágenes de silencio y pausa en todo el mundo, en conmemoración a las víctimas de la tragedia japonesa. Pero un minuto fue demasiado poco; rápidamente, estas imágenes fueron reemplazadas por otros titulares más atractivos. Lo importante, más que categorizar las pausas, es darles espacio y dejar que asuman plenamente su potencial. Por lo tanto, estos momentos ya no son de intervalo o secundarios con respecto a la acción central, se convierten en el elemento eje de la escena,

⁴ *Ibidem*.

⁵ André Lepecki, *Of The Presence of The Body: Essays on Dance and Performance Theory*; Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press 2004.

⁶ Peter Levine, *O Despertar do Tigre: Curando o Trauma*; São Paulo, Summus 1993.

⁷ André Lepecki, "Desfazendo a fantasia do sujeito (dançante): 'Still acts' em *The Last Performance de Jérôme Bel*", *Lições de Dança*; Rio de Janeiro, UniverCidade 2005, n.5; pp.11-26.

⁸ Buck-Morss, citado en Lepecki, *ibidem*, p. 15.

⁹ Ciane Fernandes, "Transmutação Estética: A Criação Cênica a partir do Sistema Laban/Bartenieff, do Movimento Genuíno e da Vivência Somática", palestra, 2º Seminário Internacional de Educação Estética: *Entrelugares do Corpo e da Arte*; UNICAMP, 26 de agosto de .2010.

abriendo posibilidades creativas y de cambio de percepción hacia una "sintonía somática".¹⁰

Entre la modernidad y contemporaneidad: paradoja, simultaneidad y transgresión

Según André Lepecki,¹¹ el modernismo en la danza se desarticuló con la oposición entre la danza y la quietud (*stillness*), establecido por el ballet romántico y el teatro de marionetas de Heinrich Von Kleist.¹² A partir de coreógrafos como Nijinsky e Isadora Duncan, la pausa pasó a ser considerada como fuente plena de movimiento. Por lo tanto, la tendencia a estar quieto o hacer pausa en la danza contemporánea se resiste al cliché del bailarín como individuo en movimiento o individuo que está siempre en movimiento, confirmando su parentesco con el *performance art* - arte de la presencia y lo irreproducible por excelencia: "[...] conectarse con la pausa significa [...] alcanzar nuevas experiencias de percepción sobre la propia presencia."¹³

La quietud o pausa cuestiona la reproducción de movimientos aprendidos durante los años de formación técnica, resistiéndose al movimiento mecánico, compulsivo y en serie como gestos prefabricados, repetidos y combinados con un tiempo productivo que se tiene que completar totalmente. La búsqueda de la danza moderna, como expresión personal y única, establece una contradicción con el momento histórico, pues aflora con su fuerza vital y originalidad en medio del crecimiento de la industrialización, de la producción masiva y de la reproducción estandarizada y exacerbada de la cultura pop.

Paralelo a la organicidad de los principios de la danza moderna del siglo XX, vimos aparecer el cuerpo abstracto y *non-sense* de Hugo Ball (1916) y Tristan Tzara (1921), en el Cabaret Voltaire; de Oskar Schlemmer (1926), en la Bauhaus; de los Ballets Russes (1912 -1921), del Swedish Ballet (1924), liberando el gesto de la ilustración y la comunicación de un significado e invirtiendo en la creatividad del inconsciente junto con los surrealistas. En la búsqueda de algo real y absoluto,

¹⁰ Shigenori Nagamoto, *Attunement through the body*; New York, State University of New York 1992; p.198.

¹¹ *Ibidem*.

¹² 1810 citado en Lepecki, *ibidem*.

¹³ Lepecki, *ibidem*; p.14.



el dadaísmo apoyó y dio énfasis emocional e impulsivo -centrado en el individuo en relación con la naturaleza, presente en el expresionismo (alemán)- al optimismo mecánico, formalista y pro-guerra del futurismo (italiano). Esta combinación dio lugar a una actitud contradictoria y explosiva, inherentemente conflictiva y restrictiva contra la lógica y el sentimentalismo: una revolución internacional de destrucción y creación substanciales.

Curiosamente, es en Zürich -centro de paz y tranquilidad en medio de una Europa en guerra- que brota uno de los movimientos más importantes en la historia de las artes escénicas. Sin embargo, este período es poco venerado, a excepción de su énfasis más reciente en la historia del *performance art*¹⁴ y libros específicos sobre el tema.¹⁵ Inclusive, "[...] los críticos e historiadores de teatro han saltado una y otra vez de Jarry para Artaud",¹⁶ pasando por alto un período crucial para la comprensión de la escena contemporánea:

Difícilmente hay una "innovación" de teatro llevada a cabo para nuestro público contemporáneo por los teatros ambientales y psico-físicos, el acontecimiento y el evento, que no habían sido explorado antes de 1924 por Tzara, sus compañeros y discípulos. El nivel de fantasía iconográfica y piezas dadaístas, la calidad plástica de la puesta en escena, las innovaciones en el sonido y el vestuario, el flujo de energía entre el performer y el público, no fueron acompañados en el teatro contemporáneo hasta los años 1960. El énfasis en el proceso y la espontaneidad en el acto creador liberó un conjunto de energía que explotó hacia el mundo del *performance* en una amplia apertura.¹⁷

Vassily Kandinsky fue un pionero del expresionismo abstracto e influyó a Hugo Ball, además de ser también un admirador de Isadora Duncan en su búsqueda para el movimiento esencial. Kandinsky encontró en el sonido musical, el sonido psicofísico del público, de los objetos y en el tono de los colores, entendiendo a todos como movimiento. Sus *Composiciones Escénicas* reducían cada acto a su esencia, integrando espacios vacíos de tiempo. Como Kandinsky escribió a Schoenberg en 1911:

¹⁴ RoseLee Goldberg, *Performance Art from Futurism to the present*; New York, Harry N. Abrams 1988.

¹⁵ Mel Gordon, org., *Dada Performance*; New York, PAJ Publications 1987.

¹⁶ Annabelle H. Melzer, *Dada and Surrealist Performance*; Baltimore, Johns Hopkins University 1994; p.xiii.

¹⁷ Melzer, *ibídem*, p.14.



Siempre me resulta favorable en cada trabajo dejar un espacio vacío, se trata de no imponer. A uno no le parece que eso sea una ley eterna – sino que es una ley para mañana.¹⁸

Además del énfasis en la abstracción y la libertad creativa, otra estrategia de ruptura, presente principalmente en las artes visuales, se centró en la atención al *mínimo irreductible*, una simplicidad radical que desafía lo espectacular, propuesto por artistas como Kasemir Maliévitch y Marcel Duchamp.¹⁹ Este desnudamiento, por más abstracto y formal que sea, de hecho nos acerca el mundo de las cosas. Vamos a ver el surgimiento de esta tendencia en los años sesenta y setenta, tanto en la danza posmoderna en los EE.UU. como el *performance art*, en el famoso *menos es más* de la arquitectura (Ludwig Mies van der Rohe) y en la pausa de la danza contemporánea.

Lo que el pintor Kandinsky llama de composición y el músico Schoenberg armonía, Labán lo llamó de coreología²⁰ o la ciencia del movimiento. La danza-teatro de Labán dialogaba con las performances Dadá en el Cabaret Voltaire en Zúrich (la mayoría de los artistas eran estudiantes de Labán), con los rituales de los grupos alternativos en la naturaleza (en la danza-coral), con la investigación y la educación (enseñanza, escritura y anotación). La influencia de Kandinsky en las características abstractas en la anotación creada por Labán es indiscutible. Al igual que Kandinsky, Labán relacionó el impulso interior a la abstracción formal e interartística. Mientras que en el Expresionismo Alemán

[...] la intensidad del sentimiento y el *pathos* de expresión valían más que un refinado dominio de la forma [...] el arte del movimiento de Labán, se centraba en [...] la necesidad interior del artista de expresar los principios objetivos que subyacen a la experiencia subjetiva espiritual.²¹

Al igual que el dadaísmo, la danza-teatro comulga con las dos tendencias, en una estructura intrínsecamente paradójica, contrastante y la danza-teatro la hará resistir y renacer en varios lugares alrededor del mundo, influyendo y siendo

¹⁸ Kandinsky citado en Melzer, *ibídem*, p. 17.

¹⁹ Luciana Paiva, "A Fragilidade como Potência: Precariedade e Imagem", *VIS*; Brasília, Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade de Brasília janeiro/junho 2010, v.9, n.1; p. 71.

²⁰ Günter Berghaus, "O expressionismo no teatro: interpretação, cenografia e dança", *O Percevejo*; Rio de Janeiro, UNI-RIO 1997, Ano 5, n.5; p. 94.

²¹ Berghaus, *ibídem*, p.90 y p. 93.

influida por las diferentes culturas locales a lo largo de los años, incluyendo la danza posmoderna en los EE.UU.

La danza posmoderna, cotidiana y funcional de los años sesenta y setenta, resistió al creciente tecnicismo y formalismo de la tendencia constructivista, así como lo que pasó a ser visto como emotividad excesiva y fuerza de la danza moderna y que, con frecuencia, también ganó un carácter estandarizado de aprender e imitarse. Simplemente, caminar en el escenario, la realización de acciones ordinarias, cargar objetos, hablar como si se estuviera conversando con el vecino y usar un vestuario común se convirtió en sinónimo de espontaneidad y de innovación.

También el quedarse quieto surgió en este período, como irreverencia, innovación y protesta. Dos ejemplos son la composición musical 4'33"(1952) de John Cage y el acto performático *Waiting* (1971) de Faith Wilding. Creada bajo la influencia del budismo zen, la partitura de 4'33" muestra como los músicos *no* tocan sus instrumentos durante los tres movimientos de la obra: el primero de treinta segundos, el segundo de dos minutos y veinte tres segundos y el tercero de un minuto y cuarenta segundos. En *Waiting*, Faith Wilding enuncia una prolongada lista de tiempos de espera y expectativa en la vida de una mujer desde el nacimiento hasta la muerte, mientras está sentada pasivamente en una mecedora en un movimiento suave.

En una perspectiva paradójicamente integrada, la música es sonido y/en silencio, y la danza es movimiento y/en pausa y performance es presencia y/en ausencia. En lugar de oposiciones, dualidades y los momentos sucesivos de un tiempo lineal, se propone un enfoque somático, incluyente y simultáneo:

El espacio-tiempo es un concepto primario, en lugar de un espacio o tiempo separado o como complemento. El bloque espacio-tiempo puede ser cortado y separado en una pila de hojas curvas en un número infinito de maneras diferentes. [...] Eventos en cada cortes son simultáneos pero hay diferentes observadores en movimiento, cada uno tiene diferentes juicios ... Esta configuración del bloque de espacio-tiempo implica que el futuro ya está aquí. En contraste, con otras ciencias, el flujo del tiempo es asociado con el desenvolvimiento de los acontecimientos, el aumento de la información, la entropía y la complejidad, y no hay sugerencia de que el futuro esté ahí esperando.²²

²² John D. Barrow, *The Book of Nothing*; Londres, Vintage, 2001; p. 349-350.



En este espacio-tiempo simultáneo, la alteridad se encuentra en el corazón de la identidad y viceversa, como ya nos indicó Denise Jodelet: "En el núcleo de la experiencia personal, siempre hay una experiencia de alteridad"²³ (comunicación oral).

Es en este contexto contemporáneo cuántico que las diferentes tendencias contemporáneas nombradas ganan interacción y transgresión del espacio-tiempo, al principio como polifonías y multimedios, para la recuperación gradual de lo que es más fundamental en un "Retorno de lo Real".²⁴

Al igual que la danza contemporánea ha venido reaccionando al cliché de movimiento constante, utilizando la pausa como recuperación y proliferación de fuerzas, las artes escénicas se han resistido a la embestida del mundo virtual a través de una estética de la realidad extrema. En el VI Congreso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Estadual de São Paulo, realizado en 2010, Josette Féral²⁵ llamó la atención sobre la estética de choque, exponiendo obras (incluyendo documentales de genocidio) en las que cuerpos humanos son destrozados o heridos. Esta fue también la estrategia de los activistas de la década de los sesenta en Viena (Günter Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch y Rudolf Schwarzkogler), entre otros, en los inicios de la década de los setenta (como Gina Pane y Diamela Eltit) y su contrapartida con la exaltación de los sentidos a través del placer real, en las grandes orgias sensoriales en ese tiempo, como *Meat Joy* (1964) de Carolee Schneemann.

Además de estos efectos sensoriales, la escena contemporánea hace uso de la repetición como un medio para llevar al agotamiento y a la explosión de lo simbólico. Otro artificio en busca de la realidad es el uso sin restricciones de los espacios públicos cargados de historias y de cotidianidad. Por lo tanto, la intervención urbana se ha convertido en un género frecuente. También hay una tendencia a enfatizar temas y acontecimientos políticos y un retorno de la función social del arte, incluyendo la ecología. En este sentido, no sólo la relación con el medio ambiente se hace más fluida, explorando el papel del arte como activo en el proceso ecológico global, sino también la comprensión del ser humano como

²³ Denise Jodelet, "Diversidade e Alteridade", Conferência, IX Encontro Nacional de Ensino e Pesquisa em Informação (CINFORM); Salvador, junho de 2009.

²⁴ Foster, ibídem.

²⁵ Josette Féral, "O real na arte: a estética do choque", Conferência; VI Congresso da ABRACE, São Paulo, EDUSP 10.11.2010.



esencialmente ecológico, es decir, constituido bioquímicamente de elementos naturales y dinámicamente integrado con su entorno. La diferencia y la multiplicidad aparecen como elementos claves, lo que altera las nociones de cuerpo ideal, exaltando tanto lo que cada uno tiene de especial como la exploración de la combinación a menudo impactante de las características y comportamientos.

La cuestión aquí -ya sea mediante la violencia, el placer, la espacialidad, la concentración socio-política, la corporalidad o la superposición de todas estas fuerzas y tendencias en una actitud de reflexión y la concentración de pre-acción (en un pausa muchas veces más cargada que cualquier acción)- es una lucha por la supervivencia, un grito de alarma de la escena, como un dadaísmo contemporáneo, borroso y extendido a través de la guerra en los medios de comunicación. En una narrativa histórica en espiral,²⁶ las propuestas y estrategias vuelven modificadas para desafiar y desestabilizar el sentido común y el conformismo. Así, poco a poco, el foco de la escena contemporánea, ya no es el simulacro o "[...] la desmaterialización de lo real, el descentramiento del sujeto, la desaparición del autor, etc."²⁷

Mi preocupación no es distinguir danza moderna de danza posmoderna, de contemporánea etc., o distinguir entre los géneros de las artes escénicas como danza, teatro, teatro-danza, performance, intervenciones, teatro físico, artes del cuerpo etc. La cuestión fundamental, que parece atravesar la escena actual como un todo, refleja un cambio radical de perspectiva, en sustitución del simulacro vacío (*automaton*) por la dinámica de la presencia, simplemente accede a través de un vacío creativo (*Tuché*) – la pausa del *performer*- y la inclusión absoluta del espectador como para diluir esta categoría. La presencia es la dinámica entre la experiencia y la conciencia, impresión y expresión, memoria y sustancia, el *momentum* entre la espera y el actuar. A través de la pausa de silencio y ausencia, se cruza la muerte simbólica, activando e intensificando lo Real latente, el movimiento, el sonido y la presencia.

Dos obras de danza contemporánea bien distintas entre sí, que ilustran el uso de la pausa son *Corpo Desconhecido* (Curitiba, 2002) de Cinthia Kunifas y *Zero Degrés* (Londres, 2005) de y con Akram Khan y Sidi Larbi Cherkaoui.

²⁶ Heinrich Woelfflin citado en Foster, ibídem, p. 8.

²⁷ José Da Costa, "Desconstrução e Retorno do Real", *Memória ABRACE X, Anais do IV Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*; Rio de Janeiro, UNIRIO, Viveiros de Castro 2006; p. 276.



En *Corpo Desconhecido*, durante unos veinte minutos en una esquina del escenario, Kunifas decide parar (en lugar de actuar compulsivamente) y prestar atención a lo que está pasando antes de que suceda el movimiento consciente (enfoco pre-motor), inhibe el impulso de moverse (inhibición) y crea un cambio de foco.²⁸ El resultado es una escena intensa que mantiene la atención del espectador, la implosión de la ausencia de movimiento contamina todo con el Ki (energía), ya que una de las inspiraciones es el método de respiración de Nishino²⁹ y el Yiquan (arte marcial que significa mente e intención, creado en 1920 por Wang Xiangzhai). A través de su pausa, Kunifas activa una energía supuestamente invisible que está disponible en todo momento, como la posibilidad ilimitada de la creación:



Foto Nº1: Cinthia Kunifas en *Corpo Desconhecido* (2002).
Foto: Sérgio Ariel.³⁰

En el punto cero de energía, cuando todo debe ser perfecto reposo, las partículas permanecen en una vibración infinitesimal. Por lo tanto, la vibración es el último borde de la persistencia de la realidad. El cero anuncia no el principio, ni el fin, sino la moción vibratoria microscópica constante hacia el cambio sin fin.³¹

Dado que la obra *Zero Degrées* se inspira en un hecho real y asocia la herencia intercultural de dos coreógrafos y bailarines de los días de hoy, ambos hijos de inmigrantes no europeos (Bangladesh y Marruecos). La obra trata de una experiencia que Akram Khan tuvo al viajar en tren desde Bangladesh a la India, cuando su pasaporte fue confiscado y fue testigo de la muerte de otro pasajero. Fue instado por su primo a no intervenir y, como todos los demás, a no ayudar. En medio de una infinita gama de variaciones rítmicas, desde los movimientos frenéticos de la danza Kathak sublimar en los movimientos de la danza contemporánea de Akran Khan al canto suave marroquí de Cherkaoui sentado con un leve balanceo, en el que vemos surgir pausas reflexivas y "preñadas [...] en

²⁸ Cinthia Kunifas, *Corpo Desconhecido: Um Contínuo Processo de Criação em Dança*; Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas / Universidade Federal da Bahia 2008; Dissertação, Mestrado em artes cênicas.

²⁹ Koso Nishino, *The breath of Life*; Japan, Kodansha International, 1997.

³⁰ Kunifas, ibídem.

³¹ André Lepecki, "Stress"; Gabriele Brandstetter, Hortensia Völckers, org, *ReMembering the body*; Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Verlag 2000; p. 379.



Foto Nº2: Akram Khan y Sidi Larbi Cherkaoui en *Zero Degrees* (2005).³⁴

todos los lugares correctos."³²
Para Akram Khan, *Zero Degrées* "[...] marca el centro en reposo a través del cual pasa el movimiento, el momento de la muerte, la transición."³³

Antes del comienzo: pausa dinámica

Después de una larga quietud, un pequeño movimiento puede producir un choque. La quietud es lo más difícil de hacer en el escenario. Los jóvenes bailarines no lo entienden en absoluto; ellos sólo quieren saltar por todas partes.³⁵

La pausa en la escena contemporánea es una posible salida para el exceso de medios de información, la ubicuidad de la cultura portátil que virtualiza la sensación de espacio, el consumismo compulsivo, el constante bombardeo de estímulos, la creciente complejidad, velocidad y simultaneidad de los acontecimientos y demandas asociada con el despojo del sujeto y la inconstancia de las relaciones. Todo esto, más el aumento de la población mundial, la inminente escasez de los recursos naturales, la producción insuficiente de alimentos, el aumento de la contaminación y incontrolables mutaciones genéticas (por ejemplo, el uso irrestricto de organismos modificados genéticamente y la aparición de superbacterias).

³² Gia Kourlas, "Humiliation and Death on a Fatefull Jorney"; New York, 2008.
<http://www.nytimes.com/2008/04/28/arts/dance/28khan.html>

³³ Ismene Brown, "Marvellous hybrid kicks like a mule"; Londres, 2005.
<http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/dance/3645095/Marvellous-hybrid-kicks-like-a-mule.html>

³⁴ Graham Watts, "Akram Khan and Sidi Larbi Cherkaoui 'Zero Degrees'; Londres, 2005.
http://www.ballet.co.uk/magazines/yr_05/aug05/gw_rev_akram_khan_and_sidi_larbi_cherkaoui_0705.htm

³⁵ Ruth y John Solomon, "What is Dance? An interview with Park Myung-sook", *East Meets West in Dance: Voices in the Cross-Cultural Dialogue*; Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 1997; p. 235.



La violencia de la vida cotidiana contemporánea y la falta de perspectiva no pasan inadvertidas y, cada día, aumenta el número de nuevos síndromes, enfermedades degenerativas y autoinmunes, brotes, los accidentes (incluidos los desastres naturales y nucleares), la depresión y la intolerancia, al igual que los síndromes de pánico y el trastorno de estrés postraumático. La realidad actual ya es extremadamente traumática. El *retorno de lo Real* del *neo-avant-garde* no corresponde con una reproducción de este contexto, en aquella *arte mediática*, sin una des/re significación radical de lo real, una des/re organización y reubicación espacio-temporal. En medio de un contexto múltiple, excesivo y abrumador, es ahí, precisamente a través de lo mínimo, en que se provoca este proceso de re-definición.

En *Rape Scene (Escena de Violación, 1973)*, Ana Mendieta trata con un hecho real que, a diferencia de otras formas de violencia y los desastres, tiende a ser muy poco difundido en los medios. La violación y el asesinato de un estudiante en el campus de la universidad en su ciudad le daba tanto miedo que ella re-crea y re-elabora (no lo reproduce) el evento en su apartamento, dejando la puerta abierta para la entrada furtiva del público, al igual que los agresores indeseados.

En el espacio lleno de platos rotos y sangre en el piso, el artista está de espaldas al público, desnuda de la cintura para abajo con sangre en las piernas, el torso sobre una mesa en la que se ha atado las muñecas.³⁶ Su inacción es potente, radical y de confrontación. Mientras mantiene nuestra atención, ella también nos repele, al mismo tiempo que nos identificamos con la víctima, hacemos el papel de invasores: simultáneamente, presenta el hecho real y lo vuelve a reconstruir.

Contradictoriamente, la quietud activa memorias cinestésicas de cada uno de los espectadores, más allá del hecho real, en una cadena de re-significación de miedos, traumas e impresiones. A través de la pausa, Mendieta divide su ansiedad con el público, tornándonos agentes y testigos en la elaboración de una realidad colectiva subjetiva y difícil. Esta pausa no se parece nada al acto de ver pasiva y conformemente las películas de acción (de hecho, agresión), por ejemplo.

En el contexto contemporáneo amenazador, invasor e incontrolable, la quietud - entendida como pausa dinámica- restaura la estabilidad del sujeto, lo que permite una interacción real basada en el flujo de presencia. Estable y diferente de

³⁶ Tracey Warr y Amelia Jones, *The artist's body*; Londres, Phaidon, 2000; p.100.



lo estático. Es a través de la quietud que, paradójicamente, el sujeto resiste el movimiento extremo y activo hacia afuera y el intenso movimiento interno. Por lo tanto, hacer una pausa o parada es intrínsecamente dinámico, es constante cambio.

La parada o quietud es una forma minimalista para abordar el aquí y ahora, por más inestable que sea, y justamente por eso. La relación entre minimalismo y presencia en las artes visuales, es explicada por Foster:

Minimalismo anuncia un nuevo interés en el cuerpo - de nuevo, no como una imagen antropomórfica o en la sugerencia de un espacio ilusionista de la conciencia, sino más bien en la presencia de sus objetos, unitarios y simétricos, como ellos por lo general son [...] exactamente como personas.³⁷

Además de la paradoja de la movilidad/estabilidad, tenemos la de interno/externo, conceptos no duales y comprendidos en su reciprocidad como generadores. Es precisamente a través de la alteridad –de esta no-acción diferente del ritmo de la situación- que activamos nuestra conexión fluida –cinestésica, energética e igualitaria- con el entorno. Esto, a su vez, es transformado por aquella no-acción potente, de gran alcance y de confrontación.

La parada permite la percepción y la integración somática en el espacio-tiempo, no como algo a conquistar o entrenar, sino como una posibilidad que ya está ahí esperando a ser vivida en plenitud, como el futuro cuántico.³⁸ Así se rompe la cadena de acción-reacción y del vacío, "[...] escapar hacia la superficie social de la conciencia [...] lo enterrado, lo desechado y olvidado tal como el vital oxígeno,"³⁹ en un evento impredecible.

Como el *menos es más*, la no-acción desencadena un proceso interior que replantea e instala la subjetividad como algo real y no como una abstracción marginal a la objetividad pragmática. A través del conocimiento somático, se disuelven las oposiciones entre lo real y lo imaginario, lo objetivo y lo subjetivo, el cuerpo y el alma. La parada o pausa dinámica es una estrategia integradora que "[...] estalla el mundo [del simulacro] en una amplia apertura [somática]", como lo

³⁷ *Ibidem*, p. 43.

³⁸ Barrow, *ibidem*, p. 350.

³⁹ Buck-Morss citado en Lepecki, 2005, *ibidem*, p. 15.



hizo el Dadaísmo.⁴⁰ Transgrede, por lo tanto, el uso de la imagen (mediática) como reproductora traumática a favor de un imaginario intersticial (somático), donde la "acción retardada" (*Nachtraeglichkeit*) genera "[...] un volverse de nuevo abrir."⁴¹

Conscientes del poder de la pausa, muchas técnicas corporales la utilizan como una parte fundamental de sus enseñanzas. Una pausa como ejercicio consciente se puede encontrar en casi todas las técnicas de la educación somática, como el Método Feldenkrais, Fundamentos Bartenieff, Ideokinesis, la Técnica Alexander, la Eutonía, entre otros.⁴² Las técnicas de la educación somática se inspiraron ampliamente en las antiguas técnicas del cuerpo que venían del oriente, cuyo fundamento es una visión integral del ser humano -cuerpo, mente, emociones, espíritu- y su entorno. Precursores de técnicas de integración cuerpo-mente, que tienen la pausa o la quietud como pilar, son, por ejemplo, el Yoga, el Tai Chi Chuan, Qi Gong⁴³ y los ya mencionados métodos de respiración de Nishino y Yiquan.⁴⁴ Las artes marciales, a su vez, ilustran claramente la relación entre la pausa como un momento de producción y concentración de la energía o Chi (o Ki) y el intenso movimiento y la conciencia (con la clara intención) en el espacio.

Sin embargo, las técnicas que más vehementemente exaltan las pausas pertenecen a otro dominio: el ejercicio para la mente. Quedarse quieto físicamente, como una disciplina específica de la meditación, nos hace darnos cuenta, inicialmente del movimiento constante de la mente, incontrolable y tan invasivo como el mundo virtual y los medios de comunicación o cómo el tiempo productivo y compulsivo. Observar "[...] la presencia omnipresente de la transitoriedad de la vida"⁴⁵ es el primer paso para un cambio de actitud hacia una línea de sintonía somática.

A través de la meditación, se crea un campo magnético que emana el "mínimo irreductible" afectivo de la persona: "[...] este campo somático muestra la presencia cualitativa de un cuerpo personal y particular."⁴⁶ Es decir, a través de la parada se activa la energía o expresividad del *performer*, aquellas variaciones de

⁴⁰ Melzer, *ibídem*, p. xiv.

⁴¹ Homi K. Bhabha, *O Local da Cultura*; Belo horizonte, Editora UFMG 2005; p. 301.

⁴² Débora Pereira Bolsanello, *Em Pleno Corpo: Educação Somática, Movimento e Saúde*; Curitiba, Juruá 2010.

⁴³ Catherine Despeux, *Tai-Chi Chuan: Arte Marcial, Técnica da Longa Vida*; São Paulo, Pensamento 1981. Li Ding, *O Qigong Meridiano: Transporte de Energia pelo Meridiano*; São Paulo, Ícone, 1996.

⁴⁴ Kunifas, *ibídem*.

⁴⁵ Nagamoto, *ibídem*, p. 198.

⁴⁶ Nagamoto, *ibídem*, p. 205.

cualidades dinámicas, tan esenciales para el funcionamiento de la escena, integrando la honestidad personal y el compromiso estético.

CorpoAbertoCorpoFechado: GEBO n (paisajes internas)

Habría que recordar, sin embargo, que muy posiblemente sea imprescindible para ese arte - en el que lo real se insinúa con tal fuerza - se mantiene, paradójicamente, en el ámbito de lo simbólico y del sistema artístico institucional (museos, instituciones de apoyo y el patrocinio, circuitos de transmisión, etc.).

José Da Costa⁴⁷

Este fue justamente el desafío de la Muestra de Performance *CorpoAbertoCorpoFechado*, bajo la curaduría de José Mário Peixoto, realizada en la galería Cañizares de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Federal de Bahía (UFBA) del 16 al 20 mayo de 2011 (véase el comunicado de prensa y la programación en el Anexo I):

El objetivo del evento es reunir a artistas performáticos y colectivos de performance urbana en la ciudad de Salvador, Bahía y en las ciudades bahianas más cercanas para una serie de presentaciones y discusiones sobre la implementación de propuestas pensadas para el espacio urbano y calles, en dirección al espacio institucional, el museo, la galería. ¿En qué medida los obstáculos y las normas inherentes a la exposición en el "cubo blanco" modifican la forma de una performance o acción diseñada originalmente para el espacio urbano?⁴⁸

La obra de danza-teatro-ritual llamada *GEBO-Runa da Parceria* (2010) es un solo desarrollado a lo largo de tres años de proceso creativo.⁴⁹ Desde la presentación en el escenario (versión de 14 minutos), la obra fue reconstruida en el medio natural (bosques) en una versión de una hora, sin público, documentado en imágenes digitales. La versión de la coreografía fue montada en una estructura abierta, basada en los principios de movimiento identificados y seleccionados a lo largo de una hora de Movimiento Auténtico⁵⁰ filmado. Por otra parte, la versión extendida en la naturaleza recrea los movimientos seleccionados a partir de estos principios, su ampliación depende del momento. En el proceso de condensación escénica y expansión real, se reflejan patrones creativos. Es decir, ciertos estados de

⁴⁷ *Ibidem*, p. 276.

⁴⁸ José Mário Peixoto, *CorpoAbertoCorpoFechado*; Salvador, Galería Cañizares, 2011.

⁴⁹ Fernandes 2010, *ibidem*.

⁵⁰ Patricia Pallaro, org., *Authentic Movement: Essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler and Joan Chodorow*; Londres, Jessica Kingsley Publishers, 2000.



des/reordenamiento somático reaparecen de una manera similar pero, en un contexto diferente y dilatados o concentrados en otros movimientos que son nuevos o de otro tipo a lo largo de todo el proceso. Por ejemplo, pateando las piernas mientras estaba acostada, en la sección de Movimiento Auténtico hace tres años, se rompió un congelamiento traumático grande, pero no lo desarrollé hasta el punto de provocar el cambio de posición del decúbito. En el proceso de condensación de la coreografía, el movimiento volvió en varias ocasiones, lo que genera un impulso a sentarse y luego pararse. En el entorno natural, después de una larga pausa dinámica en contacto con el suelo lleno de hojas mojadas, estos movimientos resurgieron, sin una intención premeditada. Era como si fuese una reconstrucción de la sesión de Movimiento Auténtico, pero concentrada, como en una escena para el escenario. De la reaparición de las patadas sugirieron movimientos como deslizamientos de tierra en todo el suelo, que no habían ocurrido hasta entonces en momento alguno. Es decir, la repetición no intencional de un movimiento, seleccionado inicialmente, genera movimientos no estándar o fuera del padrón. Por lo tanto, aparte de buscar algo nuevo en una eterna improvisación o crear composiciones a partir de una fuente y/o técnica específica de movimiento, he tratado de identificar los patrones creativos que, paradójicamente, cambian o se repiten. Es como esa sensación de volver a algún lugar veinte años después y reencontrar amigos con los que uno se siente tan a gusto y hablar sobre cosas recientes. O visitar un lugar por primera vez y allí encontrar, de forma inesperada, un gran amigo de hace muchos años. Todo cambió en los últimos años, pero la conexión entre las personas sigue siendo fluida y se renueva.

Desde agosto de 2010, he ampliado la propuesta de *GEBO* para un colectivo de medio ambiente, que llamé *GEBO n* (paisajes internos).⁵¹ Las performances del A-FETO Grupo de Danza-Teatro de la Universidad (GDT-UFBA) han sido llevadas a cabo en la zona del Parque Zoobotánico Gétulio Vargas, en Salvador, con sesiones de Movimiento Auténtico con maquillaje, vestuario y filmación digitales. Esta última es entendida como performance, por lo que tenemos la intención de utilizar las imágenes sin editar. No tenemos público, y por ello, las sesiones están abiertas a nuevos participantes, que se convierten en participantes de duetos del Movimiento Auténtico.

⁵¹ Ciane Fernandes, "Paisagens internas: corpo, performance e meio ambiente", *VI Congresso da ABRACE*; São Paulo, EDUSP, 2010.



En este método, el grupo se divide en pares o duetos, en los que los papeles de *observador* y *ejecutante* son alternados durante las tres horas de actividad. El ejecutante se mueve con los ojos cerrados, escuchando y siguiendo los impulsos de su cuerpo, a menudo impredecibles o, inclusive, extraños a él mismo. Durante la improvisación del ejecutante, el observador vigila y protege a su colega, pero sin interrumpirlo ni juzgarlo. Después de moverse, el ejecutante y su observador intercambian ideas, dibujos, poemas etc., sobre la experiencia. El proceso se repite, pero cambiando el papel. Al final de la sesión, los pares se agrupan para intercambiar ideas u otras formas de expresión de experiencias.

Este método es como una meditación en movimiento, en que, en principio, no tenemos nada concreto, salvo hay que prestar atención a los impulsos del movimiento, siguiéndolos o no, optando por seguir a un determinado impulso o por esperar el próximo. Este es un ejercicio -tanto para el ejecutante como para el espectador- con la claridad de la intención de ser movido y moverse, sin compromiso con formas o expectativas.

Cuando recibimos la invitación para la muestra de *CorpoAbertoCorpoFechado*, buscamos reproducir los desafíos de las sesiones en el medio ambiente, esta vez en el espacio de la galería. Los principios fundamentales que generan este problema son la simultaneidad o superposición de procesos y productos, la erradicación de la categoría de espectador y la estructura coreográfica abierta, basada en patrones creativos de movimiento. Sin embargo, en este caso, tuvimos patrones creativos de música, el sonido y el silencio, editado durante la performance de un *ejecutante/observador* de la GDT-UFBA (Felipe André Florentino).

A partir de estos principios dinámicos, creamos lo que llamamos *GEBO π - Performance Taller*, con la participación de Ana de San José (foto 3), Ciane Fernandes (foto 10), Daiane Leal, Felipe Florentino, Frank Haendeler (foto 5), Lenine Guevara, Morgana Gomes (foto 6), Sol Tapia y la mayor parte del público presente en los tres cuartos de la Galería Cañizares el 19 de mayo de 2011, de 19:30 a 20h. Aquí, las diferentes etapas del proceso fueron reproducidas.

En la pared de la sala, se proyectó el video-documental de la versión ampliada de la naturaleza *GEBO*, solo con unos 50 minutos de duración, escrita por Uirá Menezes. Este video ha sido editado lo menos posible (por João Rafael Neto), quitando apenas unos pocos minutos de la cinta, creando un todo continuo. En la



sala de charla, videos del proceso del grupo en el Jardín Zoobotánico, sin ningún tipo de edición se exhibían en el monitor. En la sala principal, un video de imágenes de la naturaleza (el ambiente deseado y ausente) fue proyectado entre tres paredes, tales como fractales en movimiento, ya que las imágenes de los ríos, lagos, rocas, nubes, etc. eran a menudo en macro y se convertían en abstractas y en (in)orgánicas. En los últimos minutos de este video, el zoom del agua se convierte en pequeñas líneas abstractas en movimiento como una "vibración infinitesimal."⁵²

Mientras tanto, en tres salas, se realizaba la propuesta del performance-taller. Todas las personas allí fueron invitadas a participar y la aceptación fue bastante buena. Como los integrantes del propio GDT-UFBA, el público se dividió en ejecutante y observador. Durante unos quince minutos, una persona de cada pareja se movía (o no), siendo observada y cuidada por su colega. Durante los próximos quince minutos, los papeles se invirtieron.

La propuesta creó una situación muy interesante. En los primeros quince minutos, por ejemplo, me di cuenta de Frank Händeler (foto 05), de la GDT-UFBA, y tuve la oportunidad de presenciar el movimiento de los otros miembros del grupo y varios miembros del público, todos juntos. Yo era una espectadora de aquellos que habían venido para verme bailar y ellos se mezclaron con algunos de los profesionales que estaban allí con esta funcionalidad. Entonces, yo bailaba a través de la otra mitad de la GDT y del *público* y, por lo tanto, renuncié a mi posición como directora externa. Unas pocas personas decidieron ser observadores durante los treinta minutos. Pero los límites de la mayoría fueron disueltos, incluyendo el espacio, experimentando en los pasillos, escaleras, con la voz, entre las imágenes proyectadas, etc.

Los integrantes del GDT-UFBA disolvieron también las fronteras tiempo, reproduciendo patrones creativos presentes en otras sesiones y en obras anteriores, que regresaron entre nuevos movimientos, y todo se desarrolló conforme al impulso imprevisible del momento. Así, comprendiendo la contemporaneidad como posibilidades de *espacio-tiempo*, nuestra presencia es dinámica y nos hace "extemporáneos":⁵³

⁵² Lepecki, 2000, *ibídem*, p. 379

⁵³ Nietzsche citado en Cassiano S. Quilici, "O 'Contemporâneo' e as experiências do tempo"; Cássia Navas, Marta Isaacsson, Sílvia Fernandes, org., *Ensaio em Cena*; São Paulo, Cetera 2010; p. 25.



El auténtico "hijo" de su tiempo [...] pierde la conexión estrictamente familiar con la época. Manteniéndose ajeno a ella, el no se *instala* una cierta representación del "presente". Usted puede encontrar otras maneras de relacionarse con el tiempo, puede ser atravesado por otras épocas y engendrar otros devenires. El tiempo se abre para él como una pregunta.⁵⁴

La aplicación de la propuesta en otros eventos, probablemente de modo diferente, promoverá esta continua proliferación de creatividad, haciendo que el público poco a poco identifique, reactive y reconstruya los patrones de cambio. Por ejemplo, el integrante de la GDT-UFBA y *video-maker* Juan Rafael Neto, quiere trabajar como VJ (DJ de imágenes) en una composición original de los fragmentos de las sesiones de grupo y presentaciones públicas (incluyendo lo que está sucediendo en tiempo real). Otra propuesta es llevar a cabo un performance-taller de telepresencia en dos o más lugares al mismo tiempo, con los ejecutantes y observadores de ambos lugares (lugares locales y distintos).

El performance-taller de la galería Cañizares fue permeado por la dinámica entre pausa y movimiento, no siempre asociados con el ejecutante y el observador, respectivamente. A menudo, los ejecutantes se detenían debido a la conexión con el momento, a la concentración y expansión interna. Por otro lado, varias veces, los observadores atravesaban el espacio en gestos de espacio funcional y práctico, tratando de proteger a su compañero/a, en medio de varios ejecutantes. Los movimientos de estos eran a menudo impredecibles, a veces similares o alterados. Estas combinaciones y contrastes, además de las pausas y los impulsos de ambos los observadores y ejecutantes - y de la característica diferenciada entre ellos (enfoque externo, enfoque interno), generaron una composición muy dinámica. Bueno, yo digo esto, tanto en calidad de observadora como de y realizadora, ya que recibí las impresiones de las dos maneras, lo que hace de este un análisis visual y cinestésico.

Las siguientes diez fotos del performance-taller se incluyeron en el orden de los acontecimientos del 19 de mayo de 2011 (ver imagen general de las fotos 3-12 a partir de la última).⁵⁵

⁵⁴ Quillici, *ibídem*, p.26.

⁵⁵ El video, editado por Arthur Scovino, está disponible en:
<<http://www.youtube.com/watch?v=oniJoVwIcPY>>



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12

*GEBO*n Performance-Taller sobre la Muestra *CorpoAbertoCorpoFechado*.
Fotos de Arthur Scovino. El orden de las fotos sigue la secuencia de eventos en la performance.



Defensa fluida: una propuesta para el espacio sensible académico

En abril de 1995, entregué mi tesis doctoral para la lectura de los jurados en la Universidad de Nueva York. La defensa estaba prevista para finales de mayo, pero la graduación de todos los estudiantes de la Universidad se llevaría a cabo *antes* de mi defensa, en una ceremonia pública, en Washington Square Plaza. Cómo volvería a Brasil después de la defensa, fui autorizada excepcionalmente a participar en la ceremonia de graduación junto con otros nuevos y flamantes doctores de la Escuela de Cultura, Educación y Desarrollo Humano, aunque aún no había pasado por el ritual de la defensa.

En el día de la ceremonia pública, con la plaza colmada de estudiantes vestidos con toga y birrete de la universidad (tono púrpura oscuro), alquiladas para la ocasión, me di cuenta de mi cambio. Cada grupo celebraba cuando el rector de la Universidad llamaba por el micrófono a cada estudiante por su nombre, se tiraban los birretes al aire y daban gritos, etc. Cuando llamaron al grupo de doctores en el cual me encontraba, la respuesta fue prácticamente inexistente. Era como si el grado de doctorado fuera un certificado de defunción.

Poco después, de repente, comenzó un alboroto en el centro de la plaza, y al preguntar a un colega qué era aquello, me explicó que era una tradición tonta de los graduados de la interpretación teatral de jugar en la fuente del parque para sellar la ceremonia. No recuerdo exactamente cómo, pero sé que al minuto siguiente estaba en medio de esa fuente de la juventud, con mi *corazón de estudiante* de doctorado.

Inmediatamente comencé a *performar* mi escena favorita de 1980 –*Una Pieza- de Pina Bausch*.⁵⁶ A mi lado, casualmente, un tranquilo graduando de interpretación teatral cargaba, cínicamente, un maletín, un jarrón de flores y abría un paraguas. Algún tiempo después descubrí que había quedado capturada en una foto en medio de esta intensa corriente acuosa por mi amiga y corresponsal del diario portugués *O Público*. Desde el registro documental que confirma el carácter fugaz de la performance,⁵⁷ sólo entonces me di cuenta del contraste entre yo misma

⁵⁶ Ciane Fernandes, *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação*; São Paulo, Hucitec 2000.

⁵⁷ Philip Auslander, "The Performativity of Performance Documentation", *Performing Arts Journal*; Massachusetts, 2006, n. 84, p.1-10.

y el desconocido de origen asiático, en un diálogo claro entre la ebullición y la parada o la agitación y la quietud (*Stir and Stillness*).⁵⁸



En imagen: Ciane Fernandes en la graduación de doctorado.
Washington Square Park, 1995.
Foto de Bárbara Reis.
Fuente: archivo del autor.

Hoy en día, siendo profesora de la Escuela de Teatro de la Universidad Federal de Bahía (UFBA), creo que es hora de reevaluar las ceremonias de la academia, en busca de una coherencia creativa y fluida. Un doctorado no puede ser el resultado de veinticinco años de masacre corporal, consolidándose en un ritual de congelación un un estiramiento generalizado. ¿Ha tratado de hacer respiración una respiración profunda, un suspiro o un estiramiento en la mitad de un defensa de tesis? Cualquier movimiento, por mínimo que sea, parece prohibido. Este es el momento del gran observador, el imperio de lo *simbólico*, de *la Casa del Padre*: ¿cómo volver a un reparto Real en este contexto inmovilizado?

Una de las opciones -en mi opinión revolucionaria- fue propuesta por Daniel Becker Denovaro en su defensa de la tesis titulada *Diálogos somáticos del movimiento: El método Pilates para la preparación escénica*.⁵⁹ En la ocasión, el escenario del teatro del Instituto Goethe en Salvador, donde se llevó a cabo la defensa, fue tomada por todo tipo de objetos y muebles, creados por Isabel Moody Silveira, con la filosofía del Método Pilates.



En imagen: Meran Vargens y Ciane Fernandes en la graduación de doctorado de Daniel Becker Denovaro. Instituto Goethe en Salvador, 2011. Foto de André Becker.

⁵⁸ Poema de 1939. Rudolf Laban, *A vision of dynamic space*; Londres, Laban Archives & The Falmer Press 1984.

⁵⁹ Programa de Posgrado en Artes Escénicas en la Universidad Federal de Bahía, Brasil, tesis de doctorado en artes escénicas, 2011.



De este modo, durante las conversaciones, el jurado se ejercitaba o descansaba (a menudo con una pausa dinámica) en los más diversos objetos y muebles, ergonómicos y terapéuticos, nunca antes vistos. No sólo evitábamos el cansancio y el dolor de la hora por la posición repetitiva, sino también trabajamos somáticamente durante esas horas, suavizando el dolor localizado existente incluso antes de la defensa. El público fue invitado a interactuar en la escena, pero pocos lo hicieron, probablemente por falta de hábito. Sin embargo, el ambiente general era cautivante, el análisis y la discusión muy constructivos y dinámicos. La pausa pasó de la congelación y control para ser "una vez más abierta."⁶⁰

Mediante la creación artística-académica somática, podemos percibir críticamente el contexto actual, que impone una productividad científica ideal, pero cada vez mayor y, contradictoriamente, autómata. Por medio de la pausa dinámica, artistas-investigadores reactivan el movimiento interno intenso -tanto como individuos cuando como colectivo- y reanudan el flujo entre la creación y la reflexión, la experiencia y el análisis, proceso y producción, consciente e inconsciente, abriendo espacio-tiempos fundamentales y únicos de percepción y cambio para la humanidad, lo que evidencia un momento de crisis en todos los niveles.

ANEXO I

CorpoAbertoCorpoFechado

Muestra de performance en la Galería Cañizares
Calle Araújo Pinho, 16-202. Canela. Salvador, Bahía, Brasil,
la Escuela de Bellas Artes - Universidad Federal de Bahía
16 al 20 de mayo de 2011

Desde las 19h hasta las 21h

www.youtube.com/watch?v=oniJoVwICPY

www.corpoabertofechado.blogspot.com

Dirección de la Escuela de Bellas Artes: Roaleno R. A. Costa.

Coordinación de la Galería Cañizares: Edgar Oliva.

Comisario: José Mário Peixoto.

Registros: Edgar y Arthur Oliva Scovino.

Diseñador: Bruna Canopy.

Artistas y colectivos: Andrés Murillo (artista anterior) Ayrson Heráclito (CAHL-UFRB), Carol Erika (PPGAC-UFBA), Ciane Fernandes y el Grupo A FETO (PPGAC-UFBA), Grupo Mi_Zera (EBA-UFBA), Laís Guedes (EBA-UFBA), Maicyra León (PPGAC-UFBA), Mandu-Arte de Performance (CAHL-UFRB), hueso Actuaciones colectivo urbano, Rosangela Sousa (EBA-UFBA), Enoc Thiago, Wagner Lacerda (EBA-UFBA) Zmário.

⁶⁰ Bhabha, *ibídem*, p.301.

Publicación:

El título de la exposición "CorpoAbertoCorpoFechado" se refiere a las acciones y performances que se presentan en los espacios públicos en lugar de los espacios institucionales. El cuerpo abierto (vulnerable, inestable, impredecible) en la calle, el cuerpo cerrado o protegido (protección, adiestrado y previsible) en la galería.

El objetivo del evento es reunir a artistas performáticos y colectivos de performance urbana en la ciudad de Salvador, Bahía y en las ciudades bahianas más cercanas para una serie de presentaciones y discusiones sobre la implementación de propuestas pensadas para el espacio urbano y calles, orientadas al espacio institucional, el museo, la galería. ¿En qué medida los obstáculos y las normas inherentes a la exposición en el *cujo blanco* modifican la forma de una performance o acción diseñada originalmente para el espacio urbano?

www.cianefernandes.pro.br
cianef@gmail.com

ABSTRACT:

The text discusses the tendency to stillness or dynamic pause in the contemporary scene, as a search for somatic attunement, in an attitude of counter-culture and transformation. In the middle of an empire of signs and simulacra, stillness activates inner flow and collective connections towards presence and creative interaction/integration with the environment. From a historical review, through a theoretical debate (Foster, Lacan, Ferál, Da Costa), to examples of performing arts, visual arts, music, and contemporary life events – such as natural catastrophes and their media repercussions –, we intend to bring up an afterthought about the priorities and the role of the artist-researcher in contemporary times.

Palabras clave: Pausa dinámica, Presencia, Relación artista - espectador, Performance, Sintonía Somática.

Keywords: Dynamic Pause, Presence, Artist - Spectator Relationship, Performance, Somatic Attunement.