



TEATRO
PRADILLO

INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN

Proyectos de comisariado | Correspondencias

THIS IS NOT AMERICA / THIS IS NOT EUROPE

Colectivo AM
Arrecife



DANZA | MÉXICO D.F. - MADRID

*Un arrecife es a la vez un cuerpo y un documento de ese cuerpo.
Sus cadáveres acreditan su historia y sostienen su cuerpo vivo.*

STEVE ZISSOU

Arrecife

Arrecife es un proyecto que propone subvertir a partir de la danza la lógica del archivo para someterla a la de la escena. Aborda desde la propia creación la tensión entre el carácter intrínsecamente efímero e indocumentable de la danza y la pulsión por el registro y el documento que hoy en día se cierne sobre las artes vivas, desde las posibilidades que brinda la tecnología y desde preocupaciones teóricas por parte de historiadores del arte e instituciones museísticas, interesados cada vez más en las artes vivas.

El Colectivo AM responde con este proyecto a una invitación del MUAC (Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México) a introducir la danza en las salas del museo. Los coreógrafos de AM aceptan la invitación preguntándose cómo hacerlo sin traicionar la lógica de lo vivo ni de la creación coreográfica. Ante este desafío deciden partir del trabajo de cuerpo de cada uno de ellos para establecer un diálogo con los soportes estables sin que éstos sustituyan el acontecimiento de la danza y su carácter efímero, sino más bien indagando la relación entre lo inaprehensible del movimiento y las nociones de documentación y archivo.

El Colectivo propone como punto de partida una secuencia coreográfica conformada por la yuxtaposición de las propuestas personales de movimiento de cada uno de sus miembros, para las que establecen unas mismas premisas. Entre estas premisas se encuentra la utilización del cuerpo como único recurso y la posibilidad de repetición con una misma duración.

La secuencia coreográfica resultante se repite durante cuatro días, intentando la mayor precisión posible en la repetición. Cada día se expone a la mirada de especialistas que, desde distintos lenguajes, conocimientos y medios, son invitados a documentar / traducir (documentar como mirada al pasado / traducir como intento de supervivencia) aspectos determinados de la pieza decididos arbitrariamente en diálogo con cada uno de ellos. Los documentos generados por cada registro se van exponiendo los días siguientes de su captura en el mismo espacio y tiempo de la pieza, cohabitando con la escena pero evitando que adquieran una dimensión escenográfica.

El espectador podrá ver cómo la coreografía original convive con más intentos de registro y documentación, que se van acumulando a lo largo de los días. Lo incapturable e inaprehensible del movimiento en vivo se pone en tensión con la intención de solidificación del archivo y la lógica expositiva. Al mismo tiempo, se pone en evidencia la pretendida objetividad de los documentos, donde la mirada del documentador, los parámetros escogidos y los medios y soportes utilizados así como el modo de exposición, influyen inevitablemente en los resultados y condicionan a su vez el acercamiento y la mirada del espectador ante el documento y ante el objeto documentado.

Se trabaja desde la voluntad de que la propuesta coreográfica se muestre invariable y de que los documentos se presenten desde una lógica expositiva y no escénica. Queda por ver qué produce en el espectador la cohabitación de ambas lógicas en el tiempo y en el espacio. Los documentos generados no están pensados para sobrevivir ni sustituir a lo vivo, sino para convivir con ello, generando tal vez desplazamientos de los modos de ver y de acercarse tanto a la obra como a los intentos de registro.

Sobre el proceso de creación de Arrecife

Algunas preguntas al Colectivo AM

1. ¿Por qué al pensar en modos y soportes de registro/documentación habéis evitado lo más usual como registro de obras en vivo que es la filmación integral en video?

Bárbara Foulkes: El video es el soporte más utilizado para hacer registro y generar un documento en las artes escénicas, por lo general va acompañado de un texto muy corto y unas fotos que destaquen momentos que definen la estética de la pieza. La decisión de no incluir el video como documento, fue por un lado huirle a la noción parcial y plana de un tipo de registro al que el espectador ya está acostumbrado y por el otro, a medida que fuimos avanzando en el proceso de elección de los documentos, nos inclinamos a buscar que todos estos nos develen partes de la piezas que no se ven a simple vista y que en la sumatoria de los documentos organizados archivísticamente, se genere una visión panóptica de la pieza, permitiendo que ésta la transforme, la profundice, o deje a la vista diferentes capas.

Alma Quintana: La danza es un hacer que no sólo enuncia lo que es sino que también contiene la posibilidad de transformación. Lo que se presenta y es visible, por su intrínseca característica efímera, no tiene una única manera de percibirse y no alcanza a desplegar las preguntas y la investigación que lo generaron o en su caso genera. Un cuerpo en acción, un cuerpo que se mueve contiene (incluso en su aparente no movimiento) una potencialidad de cambio mientras se hace. El recurso del video que registra una obra reduce las posibilidades de percepción de eso que sucede, es efectivamente un registro no una documentación. ¿Es posible que una documentación logre evidenciar los diversos marcos de una práctica? La danza es la práctica y su impredecibilidad es un valor que a su vez influye en los hallazgos de aquello que se investiga, que se logra enmarcar y se presenta. El documento entonces también puede informar sobre la relación de la práctica con aquello que se investiga mientras se presenta.

Esthel Vogrig: Dado que el movimiento y lo vivo habitan un constante devenir inaprensible, creo que no importa demasiado el soporte de documentación, porque siempre será parcial e incompleto. Creo que al documentar partes específicas del cuerpo en acción, se hace hincapié sobre todo en lo que una acción implica, y se genera una especie de -archivo panóptico que propone varias miradas sobre la misma acción (miradas que no suelen ser las que usualmente acompañan a una acción escénica). Quizás con la suma de los documentos, que se relacionan entre sí por su organización cronológica, se puede generar un archivo más complejo que aquel propuesto por el video. Además el registro en video suele tener la finalidad de dejar una constancia de lo que la danza fue. En este caso estamos generando una especie de anti-archivo, porque ningún documento podrá ser mostrado sin estar la acción presente. Quizás el interés de cada documento está en relación a la tensión que se genera entre éstos y la acción, o sea, la posibilidad de que por la presencia del documento se incite a una mirada distinta sobre la acción viva.

2. ¿Qué pensáis de los resultados de los documentos en cuanto a su parcialidad/imparcialidad, objetividad/subjetividad, etc. y que creéis que aportan a la mirada del espectador? ¿Qué lugar ha ocupado el valor o alcance estético y poético a la hora de plantear los parámetros de registro y documentación y el modo en que se exponen?

Nadia Lartigue: Me interesa precisamente la tensión que ha generado la diferencia entre el intento de documento objetivo y las particularidades de la mirada. Dentro de nuestro planteamiento inicial hablamos de relacionar lo que hacíamos con un pensamiento científico, objetivo, o determinado por un oficio específico. Los resultados actuales me sorprenden por translúcidos, tengo la impresión de oler al documentador a través de sus elecciones. Además de las especificidades técnicas del medio de registro y el proceso de elaboración del documento, toma importancia el proceso de pensamiento y observación que cada quien ha desarrollado a lo largo de estas semanas de residencia. Se vuelve

visible algo que no necesariamente lo era para todos. El espectador puede encontrar la posibilidad de relacionarse con una acción corporal a través de otro cuerpo, las acciones corporales cobran otro tipo de dimensiones, otras densidades, otras texturas.

Anabella Pareja: En realidad creo que esta respuesta llegó tarde. No nos habíamos hecho conscientes del para qué hacer todo esto. Viví como interés primordial de este proyecto el hacer convivir, por llamarlo de alguna manera: lo vivo, (la danza) con lo muerto, (el archivo) y defendiendo, sin ponerlo en la práctica, que es evidente que lo vivo siempre estaría por encima. Ahora, con varias discusiones encima, conversando con los documentadores, me doy cuenta de que esto que estamos haciendo nos da cierto poder, nos da herramientas para mostrar lugares desde donde se puede ver el movimiento. De alguna manera estamos haciendo visible lo invisible, lo que está detrás del movimiento que siempre se mira como un todo y muy pocas veces nos detenemos a contemplar sus capas. Además de elegir qué es lo que se puede ver y cómo verlo, no creo que haya imparcialidad, ni objetividad, por más que nos lo hayamos planteado. Guiar la mirada del espectador y demostrar que el movimiento es más complejo de lo que generalmente se ve.

Alma Quintana: Si partimos de la premisa de que todo alcanza un valor estético (por ejemplo, a donde mires y cómo lo percibas ya es un marco que establece una relación y un valor), la organización de todos los elementos que están en juego en esta propuesta es en sí misma, a mi parecer, una coreografía problematizada que intenta convertirse en un campo de experimentación para cuestionar junto con el espectador, no una obra de arte, sino un complejo marco establecido que a su vez enmarca y desenmarca a través de la documentación diversas prácticas/propuestas para diseccionar y ampliar, o en su caso discutir, algunas nociones como la de danza, el carácter efímero del movimiento, la escena o la acción.

3. ¿Qué os ha guiado al tomar las decisiones espaciales en cuanto a la convivencia de los documentos con la escena?

Esthel Vogrig: Para mí siempre fue muy importante organizar el espacio de tal manera que se evidenciara una separación entre la acción y el archivo. Creía que si la acción había sido pensada para y en un espacio vacío, sería mejor evitar que, una vez conviviendo con el archivo, entrara en alguna correlación con este, o sea, buscar que simplemente coexistieran en el mismo espacio. Pensar en una interrelación entre el espacio de archivo y la acción, implicaría una serie de preguntas que no he tenido el tiempo de hacerme, por eso le apostaba más a mantener esos espacios separados, en la medida de lo posible. Esta premisa se fue desdibujando a lo largo de estos días y, quizás, la relación espacial entre documento y acción no sea tan determinante al momento de ver la obra. Lo que sí intentamos fue generar un espacio que no jerarquizara una cosa sobre otra (acción-archivo), romper con la frontalidad del teatro, evitar que los documentos tomaran demasiada importancia en términos visuales y, sobre todo, evitar que los objetos que conforman el archivo pudieran adquirir algún tipo de carga escenográfica.

4. ¿Cómo creéis que se modifica/altera la propuesta coreográfica, desde el punto de vista de su ejecución y desde el punto de vista de la percepción por parte del espectador al convivir con los documentos?

Juan Francisco Maldonado: Bueno, más que modificarse por la percepción del espectador, la coreografía justo radica allí, en un desdoblamiento discursivo propuesto por la relación de los documentos con la danza y entre sí. Esta relación, aunque propiciada en la pieza, sólo se puede dar en la percepción del espectador (si es que se da). En este sentido, La acción está enmarcada por documentos que, aunque muy parciales, tienen un discurso propio que la transforma mientras ésta ocurre, o no, porque ningún documento es invasivo y todos dependen de la activación del espectador. Hasta ahora no podemos más que especular hasta ver que ocurre en la vida real.

Esthel Vogrig: Desde el punto de vista de la interpretación, no tengo la menor idea de cómo me va a modificar convivir con los documentos. Nunca lo hemos probado, y después de darle tantas vueltas, estoy curiosa de ver qué pasa. La percepción del espectador es algo de lo que hemos hablado mucho, y siempre la conclusión, para mí, es que no hay manera de saber qué va a percibir el público y cómo se va a relacionar con los documentos y la acción. Así que más allá de suponer sus reacciones, quizás me interesa más intentar que lo que sucede se convierta en algo con vida y reglas propias, que se sostiene por sí solo a través de las relaciones que se generan entre los elementos que lo conforman. No sé si hayamos logrado llegar a unos acuerdos contundentes sobre esas relaciones, sobre todo porque en el trabajo en colectivo, entre tantas ideas y opiniones, a veces toma mucho tiempo intentar entender al otro y encontrar aquellos puntos en común alrededor de los cuales las subjetividades pueden encontrar un campo compartido de acción. Creo que en estas semanas han aparecido algunos puntos claves, que quizás podamos profundizar más cuando sigamos con este proceso en México.

5. ¿Habéis trabajado primando la noción de proceso, de proyecto, de investigación, de obra artística...? ¿Creéis que la finalidad del trabajo se dirige más hacia un modo de conocimiento, una experiencia estética, un aporte teórico o reflexivo...?

Juan Francisco Maldonado: El trabajo no toca ninguna de esas nociones desde lo temático, aunque en términos prácticos inevitablemente hemos pasado por todas. Para mí, esto ha sido principalmente una investigación. Por un lado, una investigación conceptual y artística bastante ambiciosa; Esthel decía el otro día que lo que intentamos aquí es construir un antiarchivo, cosa que me gusta mucho y también te da una idea de esos grandes conceptos con los que nos hemos metido sin ninguna autoridad. Pero también ha sido una investigación muy práctica; ésta es la primera vez que como colectivo trabajamos en algo que tiene más que ver con decisiones artísticas personales, y aprender a dejarlas de lado para favorecer parámetros conceptuales nos ha permitido trabajar juntas. En ese sentido, ha sido una investigación práctica sobre la tensión entre la subjetividad individual y la colectiva desde muchos de los ángulos posibles de esa tensión, incluyendo convivencia diaria, presupuestos políticos, tendencias estéticas, intereses artísticos, fundamentos teóricos, etcétera. La finalidad del trabajo es, en términos estrictos, desaparecer, aunque me interesa pensar que a su paso por la acción, hay producción de conocimiento en la experiencia estética (o incluso en el acontecimiento afectivo), hay mucha reflexión (tanto puesta allí como propuesta) y a mi gusto, estamos produciendo teoría desde la acción; una forma de teoría que no se legitima en papel.

6. ¿En qué modo vuestros trabajos, investigaciones y preocupaciones personales respecto al movimiento se ven reflejados o cuestionados en la coreografía resultante?

Nadia Lartigue: Al poner al cuerpo en movimiento como objeto de estudio, estamos obligados a posibilitar su análisis. Si bien las investigaciones personales son previas a la lógica de Arrecife, las condiciones que nosotros mismos nos hemos impuesto nos acotan y obligan a una precisión particular que hace años había dejado de importarme. El factor tiempo se convierte en algo determinante, y el ojo diseccionador del especialista me impone una claridad y sutileza corporal que podría diluirse o simplemente tener menos peso en otras circunstancias. Al crear un espacio común de investigaciones, siento la responsabilidad de asimilar y transmitir desde el cuerpo las similitudes y contrastes entre los cuerpos. Aislar la acción de una lógica de construcción coreográfica, verla como entidad, me incita a estudiar sus límites, variaciones y posibilidades de desarrollo desde la mera fisicalidad. De alguna manera me parece que estoy jugando entre su carácter concreto, su obviedad y su potencia. Esto me permite realizar una acción de 4 minutos que, en su carácter fragmentario respecto al resto, pueda sostenerse o al menos generar un discurso propio, sin inscribirse en una dramaturgia ni apelar a la metáfora. El foco retorna al cuerpo. El cuerpo se complejiza por la simplificación de sus relaciones escénicas.

7. ¿Cuál creéis que es el interés de los museos de arte contemporáneo en su acercamiento a la danza y las artes vivas? ¿Y cuáles sus limitaciones?

Juan Francisco Maldonado: Creo que más que un interés artístico (aunque también exista), tiene que ver con los mecanismos de subjetivación que un museo de arte contemporáneo ofrece a sus visitantes, y con la economía de la experiencia. La figura del comisario (cuya mirada oscila entre lo administrativo, lo artístico y las relaciones públicas), ha desplazado a la del artista en muchos casos, y el museo, valiéndose de estas posiciones, genera un proceso de producción tipo maquila o outsourcing que alimenta sus máquinas subjetivantes. La danza cumple el rol de nutrir una máquina subjetivante con información fresca que permita al museo economizar sus recursos mientras ofrece máxima eficiencia experiencial. Las posibilidades de la gente de danza son tomar o dejar la oferta, y si la oferta es tomada, la pregunta es cómo revertir esta relación económica desde el interior de la misma. En el caso del MUAC en México, por ser un museo universitario sin muchos recursos cuya lógica no es la más capitalista, la situación es distinta, aunque queden todavía un par de cosas que reflexionar.

8. ¿Cómo es vuestra dinámica de trabajo como colectivo en un proceso creativo común? ¿Cómo se relaciona en el trabajo común lo individual con lo colectivo?

Anabella Pareja: Ha sido un proceso de mucha discusión en el que se han evidenciado nuestras diferencias y con mucho esfuerzo hemos logrado imponer un método en el que los gustos personales de elección de alguna manera puedan quedar a un lado. El hecho de que haya habido un trabajo individual muy fuerte, durante varios meses, hizo difícil el lograr hacer convivir las piezas, aprendimos a ceder y a defender lo que para nosotros puede ser importante en nuestro quehacer coreográfico. No ha sido fácil, pero en nuestro interés de defender lo colectivo sobre lo individual se ha logrado un común acuerdo. Pensar que el cuerpo nos iba a llevar a un lugar común fue algo muy inocente. Aunque planteada como una premisa formal, después en el contenido de cada pieza se ven las diferencias. Exponer tu proceso individual a tantas personas, que al estar compartiendo un proceso en común y que por lo tanto tienen el derecho de opinar y hacer observaciones, te coloca en un lugar difícil. ¿Cuánto puedes ceder y cuánto no? Es una pregunta con la que por lo menos yo he convivido. Al final creo que mi pieza individual se ha fortalecido, así que considero que este desgaste de tirar y aflojar no ha sido en vano. Ahora nos falta ver cómo se relaciona el espectador desde fuera. Desde dentro hoy me atrevo a decir, tal vez ingenuamente, que las cosas fluyen.

Bárbara Foulkes: La dinámica de trabajo del Colectivo AM parte de un caos que se organiza gracias a un objetivo común. Este objetivo es móvil porque depende del proyecto que se decida desarrollar. Muchas opiniones se encuentran y se discuten con el afán de profundizar el tema en cuestión, sin defender una verdad propia, sino un acuerdo que se va dando con vistas a resolver, y en consecuencia de lo que se resuelve se hace. Mi mayor aprendizaje en el colectivo fue aprender que tener la razón, y convencer al otro de que la tienes, no es para nada necesario. El colectivo no tiene una postura definida, ni unos referentes definidos, ni objetivos, ni metas, ni direcciones a largo plazo. Creo que esto permite que esté compuesto por once individualidades que platican, se pelean, hacen fiestas, discuten y llegan a acuerdos.

Madrid, junio de 2013

Colectivo AM y sus colaboradores

El Colectivo AM engloba a once coreógrafos que viven y trabajan en la Ciudad de México. Algunos de ellos empiezan a reunirse informalmente en 2009 con la idea de generar un espacio común de reflexión e intercambio. Con el tiempo se van sumando más coreógrafos y empiezan también a abordar trabajos creativos en común. En paralelo al trabajo artístico de cada uno, en 2013 se embarcan juntos en el proyecto 'Pulpo. Propagación de ondas coreográficas', que incluye varias actividades a realizar durante todo el año, entre otras, una serie de talleres y presentaciones en diferentes ciudades de México, la edición de un libro en torno a procesos de creación coreográfica y el proyecto *Arrecife*.

En sus propias palabras, "AM es un colectivo de coreógrafas, una pequeña comunidad que, en constante conflicto con el nombre, no se considera ni un colectivo, ni particularmente matinal. Sus integrantes son artistas vinculadas a la coreografía y las artes escénicas, apasionadas por la historia, interesadas en la reflexión y críticas con su propia labor (y con la labor de otros). De distintas nacionalidades, todas ellas tienen base y desarrollan su trabajo en México D.F. Aunque cada una desarrolla su propio proyecto creativo, en AM han encontrado una plataforma para intercambiar y negociar, compartir procesos, cuestionar resultados, beber, bailar, proponer actividades académicas y eventualmente, trabajar en torno a propuestas escénicas o editoriales en colectivo".

De los once miembros del Colectivo, seis de ellos han disfrutado de una residencia artística en Teatro Pradillo durante el mes de junio para abordar esta primera fase de presentaciones públicas del proyecto *Arrecife*, mientras los otros paralelamente disfrutaban de una residencia en el Movement Research de Nueva York con el mismo propósito. Reunidos de nuevo en México a partir de agosto, abordarán la segunda fase del proyecto, que desembocará en una serie de presentaciones en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo del D.F. entre el 28 de agosto y el 15 de septiembre.

Para esta fase del proyecto, durante su estancia en Madrid han trabajado con cinco personas encargadas de documentar distintos aspectos de la obra: la artista plástica y videocreadora Marta Azparren, el actor Alberto Núñez, el fotógrafo Luca Piergiovanni, el compositor y sonidista Óscar Villegas y el arquitecto Fernando Martín-Consuegra.

Forman parte del Colectivo AM:

Bárbara Foulkes (Buenos Aires, 1982), Nadia Lartigue (México D.F., 1980), Juan Francisco Maldonado (México D.F., 1985), Anabella Pareja (México D.F., 1979), Alma Quintana (México D.F., 1981), Esthel Vogrig (Cividale del Friuli, 1978), Nuria Fragoso (México D.F., 1981), Magdalena Leite (Montevideo, 1977), Leonor Maldonado (Guanajuato, 1986), Hunab Ku Mata Caro (Xalapa, 1984) y Zulai Macías (México D.F., 1978).

Colaboradores en Madrid:

Marta Azparren (Santa Cruz de Tenerife, 1968), Alberto Núñez (Madrid, 1973), Luca Piergiovanni (Perugia, 1984), Óscar Villegas (Madrid, 1970), Fernando Martín-Consuegra (Madrid, 1974)

Programa de presentaciones y secuencia de registro y documentación

Miércoles 26:

Documentan: Óscar Villegas (sonido) y Alberto Núñez (texto)

Jueves 27:

Documentan: Fernando Martín-Consuegra (medición termográfica) y Marta Azparren (dibujos)

Documentos expuestos: Registros sonoros, documentación textual

Viernes 28:

Documenta: Luca Piergiovanni (fotografía)

Documentos expuestos: Registros sonoros, documentación textual, análisis termográfico, dibujos, video (grabado en sesión cerrada el martes 25)

Sábado 29:

Documentos expuestos: Registros sonoros, documentación textual, análisis termográfico, dibujos, video y fotografía

Idea y dirección: Colectivo AM

Coreografía presentada en Madrid: Bárbara Foulkes, Nadia Lartigue*, Juan Francisco Maldonado, Anabella Pareja, Alma Quintana, Esthel Vogrig*

Documentadores: Óscar Villegas (sonido), Alberto Núñez (texto), Fernando Martín-Consuegra (análisis termográfico), Marta Azparren (video y dibujo), Luca Piergiovanni (fotografía)

Colaboración especial en escena: Manuela Caruana

Interlocución artística (MUAC): Alejandra Labastida

Acompañamiento técnico: Roberto Baldinelli

Agradecimiento: Marianela Santoveña

Comisariado y coordinación en Madrid: Fernando Renjifo

* Becarias del programa Jóvenes Creadores del FONCA 2012-2013

Producción: Teatro Pradillo y Colectivo AM con el apoyo del programa Iberescena

El Colectivo AM disfruta de una beca de EPRODANZA para sus actividades durante 2013

ESTRENO ABSOLUTO

DEL 26 AL 29/06 2013, DE 21 A 23.30 h · TEATRO PRADILLO · MADRID