

CENTRO CULTURAL DE LA COOPERACIÓN
FLOREAL GORINI
ANUARIO DE INVESTIGACIONES
AÑO 2016

DEPARTAMENTO/ÁREA:

AICA

AUTOR/A: PESSOLANO CARLA

TITULO DEL TRABAJO: Subjetividad poética, credo poético y
resistencia (s) en las prácticas de la escena



Publicación Anual - Nº 7

ISSN: 1853-8452

Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini
Av. Corrientes 1543 (C1042AAB) - Ciudad de Buenos Aires - [011]-5077-8000www.centrocultural.coop

Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini

Anuario de Investigaciones - Año 2016

Directoras/es de la publicación:

Pablo Imen
Paula Aguilar
Marcelo Barrera
Ana Grondona
Natacha Koss
Gabriela Nacht
Julieta Grinspan
Pamela Brownell

Director del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini: Prof. Juan Carlos

Junio

Subdirector: Ing. Horacio López

Director Artístico: Juano Villafañe

Secretario de Formación e Investigaciones: Pablo Imen

Secretario de Comunicaciones: Luis Pablo Giniger

Secretario de Ediciones y Biblioteca: Javier Marín

© Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini
Av. Corrientes 1543 (C1042AAB) - Ciudad de Buenos Aires - [011]-5077-8000 -
www.centrocultural.coop

© De los autores

Todos los derechos reservados.
ISSN: 1853-8452

Subjetividad poética, credo poético y resistencia (s) en las prácticas de la escena

Yo escribo porque no tengo otra forma de pensar. Yo creo que la escritura es una forma analógica de pensamiento. De hecho, no sólo es analógica, sino que además es previa... la filosofía no es otra cosa que el resultado de tratar de poner en ideas y en cierto sistema aquello que ya había encontrado la literatura, la narrativa y el mito [...] Yo escribo porque es la única manera que tengo de entender al mundo y de entenderme a mí mismo. No escribo para transmitir ideas, sino que escribo para descubrirlas¹.

Mauricio Kartun

Este trabajo es un pequeño fragmento de la investigación que llevamos a cabo en el marco de nuestra tesis de doctorado². La misma se constituye como una búsqueda en torno a los procesos de creación del artista escénico. Partiendo de la idea de que el arte escénico ofrece una materialidad valiosa en torno a la reflexión teórica, nos hemos dedicado a organizar una serie de nociones que nos ayudan a pensar la escena como espacio de producción de conocimiento. De esta manera, pretendemos poner en valor el pensamiento original del artista, reconociéndolo como autónomo y productor de un quehacer necesario e imprescindible.

¹ Kartun, Mauricio [entrevista a] en “Temprano Para Tarde” in <http://vod.com.ng/en/video/0hp2XC0r9G0/Temprano-Para-Tarde-Entrevista-a-Mauricio-Kartun-Segunda-Parte> [Consultado el 30 de septiembre de 2014]

² En este momento nos encontramos cursando el tercer año de nuestra formación doctoral en Cotutela entre la Universidad de Buenos Aires (Doctorado en Historia y teoría de las Artes) y la Université de Franche Comté (Doctorat en Arts du Spectacle) con una beca del CONICET.

Nos es inevitable notar hasta qué punto los espacios de circulación del conocimiento artístico (o más bien acerca del hecho artístico) son controlados por diversos circuitos legitimados que, gradualmente, han ido provocando un proceso de “domesticación” del pensamiento del artista escénico, organizándolo y encasillándolo. Esto resulta llamativo, puesto que es evidente que la obra en sí misma (sea cual fuere el material escénico que se aborde) pone al sujeto escénico que la encara, en situación de reflexión y ante una toma de posición frente a su entorno, contexto y coyuntura. Es por lo tanto prioritario destacar que el discurso que el artista tiene sobre su objeto tiene una riqueza en sí mismo y es espontáneamente cuestionador de esos espacios legitimados y ocupados especialmente por la crítica y la academia. Ésta es la línea que se pretende destacar al trabajar sobre la sistematización que proponemos.

En nuestro propio recorrido en tanto investigadora-artista concebimos las prácticas como un tipo de actividad que no sólo se enriquece, sino que además cobra verdadero sentido en el marco de referencia de la producción de pensamiento. Es decir, consideramos que el artista se constituye, más allá de cómo agente cultural y creador como intelectual específico³. Esto se daría en dos sentidos: de la teoría a la práctica y de la práctica a la teoría. Francisco Varela⁴, especialista en neurociencias y ciencias cognitivas, propone la categoría de *enacción* para trabajar sobre el estudio de los procesos de creación. La misma consiste en la interacción permanente entre sujeto y objeto, partiendo de la idea de que todo conocimiento surge a partir de una experiencia sensible. Es por esto que los artistas se encuentran en condiciones particularmente favorables de sistematizar sus experiencias, sus recorridos y sus procesos.

³ En *Filosofía del Teatro*, Dubatti describe esta figura de la siguiente manera: “El teatro sabe: tiene saberes específicos-técnicos, metafóricos, metafísicos, terapéuticos, sociales, políticos- solo accesibles en términos teatrales. Saberes necesarios. [...] los artistas teatrales poseen un pensamiento específico sobre esos saberes [...] el artista es un intelectual específico, a la vez semejante y diferente del resto de los intelectuales”. Dubatti, Jorge (2007) *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires: Atuel.

⁴ Varela Francisco (2011) *De cuerpo presente, las ciencias cognitivas y la experiencia humana*, México DF: Gedisa Editorial.

En la actualidad, la cuestión del cruce entre teoría y práctica se ubica en el centro del análisis teatral. La misma atraviesa el campo de la escena, no sólo resaltando rupturas sino también acentuando complementariedades. Según Josette Féral (2011), para que un estudio de este tipo sea eficaz y pertinente, hay que cubrir todos los dominios de la práctica, interesándose no únicamente en el análisis espectacular (que suele ser la base y objeto de estudio principal de todo análisis teórico) sino también a todo aquello que precede al mismo, es decir, el proceso de creación.

Descartamos, entonces, para organizar este planteo, la producción de insumos teóricos a partir exclusivamente del análisis de materiales escénicos que no incluyan el recorrido procesual de esos materiales (el análisis teórico, crítico o investigativo que toma la obra acabada como único material escénico a estudiar, desde el punto de vista receptivo únicamente) para enfocarnos en otras dos modalidades: la investigación desde la práctica y la práctica como investigación. Éstas se organizan separadamente, pero en varios casos podrían entrecruzarse. Painter (1996) las describe del siguiente modo:

Comúnmente, la investigación basada en la práctica ha sido comprendida como un tipo de investigación dentro de la práctica artística, que sirve para determinar cómo y en qué medida ésta puede contribuir en la creación de nuevo conocimiento o nuevas zonas de reflexión. En cambio, la práctica como investigación puede ser ambas: una forma de investigación y una manera legítima de hacer que los resultados de esas investigaciones se encuentren directamente a disposición del público, sin necesidad de una conexión obligada entre el aparato investigativo y la palabra escrita⁵.

Persiguiendo esta premisa, entonces, se encuentra nuestra indagación de una sistematización de las prácticas creativas, hacia una reflexión *de espesor* por parte de los artistas. Es decir, un tipo de pensamiento acerca de su propia praxis que exceda los niveles de descripción de un proceso creativo que se circundan durante una entrevista o una nota para la promoción de un estreno. Por otra parte, pensar en los espacios habilitados para hablar sobre de la práctica artística en términos de procesos o sistemas incluye poner en cuestionamiento cuáles son los medios “legitimados” para que el artista hable de la

⁵ Painter, Colin (1996) Editorial, POINT. *Art & Design Research Journal* 3 in <http://www.bris.ac.uk/parip/introduction.htm>

práctica en términos de una materialidad concreta, determinando qué espacios están habilitados para escucharlo y cuáles requieren la mediación de un académico o crítico. Si bien esto es una posibilidad válida, necesitamos preguntarnos si los espacios de saber pueden ser cubiertos por voces múltiples o hay una jerarquización impuesta (¿autoimpuesta a veces?) que indica qué se puede decir y dónde, en muchos casos, dejando por fuera la voz del artista en relación a su objeto de estudio.

Esta búsqueda de descompartimentar la información (quebrando la impostura que necesariamente escinde la teoría de la práctica artística como si fueran dos elementos que pertenecen a campos completamente diferentes) exige que la reflexión y la praxis se configuren como dos actividades que se retroalimentan y se necesitan la una a la otra. A su vez, esto implica una reflexión acerca de cuáles son las condiciones de producción de conocimiento (y de validación de ese conocimiento) en relación a la singularidad del objeto analizado. Las primeras preguntas en relación a esto (las preguntas “originales”) que encauzan esta inquietud sobre de la reflexión acerca de la práctica o la conformación de una actividad que incluya esta articulación de la actividad artística e investigativa podrían ser ¿desde dónde analizo mi propia práctica? ¿Qué herramientas teóricas tengo para leer mi praxis? ¿Cómo articulo ambas actividades?, entre otras.

Reconocemos, por supuesto, que la complejidad del cruce entre conocimiento teórico y saber práctico es mucho más profundo que la simple articulación entre teoría y práctica escénica. Acordamos con Robin Nelson (2013) que afirma que *volver porosa la institucionalización binaria entre teoría y práctica, implica un compromiso interactivo y dialéctico entre el hacer y el pensar*. En nuestra investigación, pretendemos estudiar el cruce entre dos espacios de producción de pensamiento (práctica teatral e investigación) para ver hasta qué punto la división o encuentro entre los mismos intervienen en la posibilidad de una sistematización de los procesos de creación.

Por un lado, pretendemos estudiar los diferentes tipos de relaciones que establece un artista escénico con su obra, en función del nivel de profundidad en la reflexión al cual puede llegar durante sus procedimientos. Justamente, pretendemos ver cuáles son las formas de reflexión que se generan dentro del campo artístico y cómo las mismas son tomadas en términos de producción de pensamiento acerca del mundo que conforma el entorno del creador.

Por el otro, sabemos que proceso creativo incluye, de por sí, exploración de materiales, historia, ideas, recursos, otros trabajos artísticos y, por lo tanto, la producción de conocimiento derivado de la exploración artística se genera en todos los campos en que el artista manifieste su praxis. Principalmente, toda la información derivada de las elecciones, posibilidades, formas de trabajo con las circunstancias particulares en que ese material escénico es producido. A partir de esto, los tres puntos que consideramos prioritarios para pensar la investigación artística son los siguientes: la investigación inherente a la búsqueda/a la creación artística en sí misma, la creación de conceptos y la producción de pensamiento desde el material específico.

La evolución y articulación de estos aspectos depende del ámbito en que esto se produzca, sin hacer especial hincapié en el binarismo de dos disciplinas y pensando más bien en una idea de no-frontera entre teoría y práctica artística. En este punto, la zona de *in between* (Valerie, Radosh, & Lagaay, 2016) o entremedio es un elemento conceptual que funciona, en tanto no pone el foco en el límite (el cruce, el borde) sino sobre la zona gris que genera la unión entre teoría y praxis. La investigación aplicada a las artes escénicas debería, entonces, funcionar en conexión con las mismas, y no subordinada únicamente a una teoría y epistemología que le sea propia. Por otra parte, dado que la investigación dentro de estas prácticas cuenta con características específicas, esto requiere la creación de entornos productivos que no siempre son evidentes. Los mismos implican, tanto la organización de espacios de difusión que les son propios y singulares, como un formato que le se ajuste a las necesidades de este intelectual específico, que es el artista-filósofo o artista-investigador.

En la búsqueda de organizar una articulación de estos elementos, pretendiendo hacerlos dialogar, es que surgen los tres conceptos que procuran funcionar como marco y grilla para generar las llamadas *reflexiones de espesor*. A continuación, los describimos:

Credo poético: Responde a la cuestión acerca de cómo se observa el artista y cómo analiza su práctica. La idea de esta noción es trabajar sobre los niveles de reflexión que tiene un artista con su práctica. Se referiría al sujeto artístico fundido con el mundo que transita. Esto se daría en relación a su entorno artístico (encuentro con su material de trabajo, encuentro con sus compañeros); coyuntura (contexto histórico) y convención teatral (encuentro con el espectador).

Resistencia en la construcción del sujeto artístico: el Sujeto Artístico (Badiou) solo puede configurarse como tal a partir de su materialidad (disciplina artística). La resistencia funciona como procedimiento emancipatorio contra lo establecido (poéticas, estéticas, canon cultural); sería la razón por la cual las poéticas son singulares, dinámicas y evolucionan. El procedimiento de traducción (Benjamin) sería lo que articula sujeto artístico y resistencia.

Subjetividad poética: responde a la problemática sobre los procesos y los contextos de los artistas durante el desarrollo de su obra. Es la sistematización sobre los procesos del sujeto escénico en el sentido más llano. La subjetividad poética funciona sobre dos variables: procesos y contextos. Dentro del primer grupo diferenciamos entre a) selección del objeto de trabajo; b) selección de los materiales que se utilizan para la construcción de este objeto de trabajo; c) selección concerniente al texto dramático/espectacular y d) configuración de la poética singular final. Dentro del contexto hacemos la división entre el contexto global (marco político/histórico/social del trabajo de una puesta en escena, con diversos niveles de incidencia sobre la producción y la recepción del trabajo) y el contexto específico del sujeto teatral (marco de producción dentro del cual el artista ha llegado a desarrollar este objeto artístico y no otro).

En síntesis, nuestro trabajo de investigación consiste en una sistematización de las prácticas creativas en busca de una reflexión *de espesor* por parte de los artistas, concibiendo a la teoría y praxis como dos actividades que se retroalimentan. Para llevar a cabo esto será necesario descompartimentar los bloques de información que se inscriben, por uso y costumbre, en campos específicos. Se trabaja sobre tres ejes que son la subjetividad poética, el credo poético y la resistencia con la intención de habilitar espacios para un artista escénico con voz propia, un artista intelectual que pueda tomar las riendas de la reflexión acerca de sus propias prácticas, y se encuentre disponible para analizar materialidad, procedimientos y definir su propia poética.

Bibliografía

- Badiou, A. *L'antiphilosophie de Nietzsche par Alain Badiou (1992-1993)*, in <http://www.entretemps.asso.fr/Badiou/92-93.htm>
- Benjamin, W. (1973). *Discursos ininterrumpidos [i.e. interrumpidos]*. Madrid: Taurus.
- Dubatti Jorge (2007) *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires: Atuel.
- Féral, J. (2011). *Théorie et pratique du théâtre: au-delà des limites*. Montpellier: Entretemps.
- Nelson, R. (2013). *Practice as research in the arts: principles, protocols, pedagogies, resistances*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire ; New York: Palgrave Macmillan.
- Painter, Colin (1996) Editorial, POINT. *Art & Design Research Journal 3* in <http://www.bris.ac.uk/parip/introduction.htm>
- Varela Francisco (2011) *De cuerpo presente, las ciencias cognitivas y la experiencia humana*, México DF: Gedisa Editorial.
- Valerie, S., Radosh, L., & Lagaay, A. (2016). *Actors and the art of performance: under exposure*. Houndsmills, Basingstoke, Hampshire ; New York, NY: Palgrave Macmillan.