

Natalia Lorena Arias. Legajo: 12873/4
Ezequiel Kaufmann Payero. Legajo: 14057/6
UNLP. FPyCS.
La Plata.

Título: Circo de Calle.

Programa de investigación: “Comunicación y Arte”

Director: Ulises Salvador Cremonte

Co- Director: Matías David López

Asesor Audiovisual: German Kaufmann Payero

Fecha de presentación: Agosto 2014.

Resumen:

A partir de un producto audiovisual, en formato documental analizaremos los recursos que utilizan las compañías de circo de calle, al momento de elaborar los espectáculos/obra que desarrollan en los espacios públicos.

Se recopiló el corpus de análisis en Mar del Plata durante enero 2012, tomando en consideración escenarios diferentes como la Peatonal Rivadavia, la Plaza del Agua y Plaza Mitre.

Se filmaron y entrevistaron cinco compañías diferentes. Cada obra y compañía fue seleccionada con el fin de ser representativas del género y por los ejes que cuentan al momento de elaborar su obra.

Los principales puntos de reflexión son las características propias del genero y las maneras de aprender que encarnan los sujetos. La pluralidad de escuelas y rutas por las que se llega a estudiar las disciplinas de arte urbano. Con estos contenidos elaborar un taller que dinamice las nociones.

Palabras claves: Arte de circo urbano, espacio público, espectáculo/obra, público, identidad, documental, comunicación/cultura, cultura popular.

Índice:

-Resumen.....	1
-Objetivos General y Específicos.....	3
-Memoria.....	4
-Con quién trabajamos.....	5
-Filmar en la calle.....	7
-Empezar a escribir.....	9
-Porqué un documental educativo.....	10
-Comenzar a editar.....	11
-Criticas Constructivas.....	12
-En búsqueda de la música.....	13
-De la quietud al movimiento.....	14
-Ruido Vs. Letras.....	15
-Pre estreno “Estar Juntos”.....	15
-Gacetilla Ecart.....	16
-Historia reciente de Circo.....	17
-Conclusión (o nuevo inicio).....	22
-Taller Circo de Calle.....	24
-Bibliografía.....	26
-Anexo.....	28

Objetivo General:

-Generar un corto audiovisual de 20 minutos, con un anclaje pedagógico y motivador que colabore en las tareas de formación de los artistas de circo callejero.

Objetivos Específicos:

a)-Reconocer la construcción social de los artistas, interpelados por los diferentes públicos, que permita visualizar el proceso identitario.

b)- Hacer un registro fílmico, de las obras de 5 compañías de circo callejero. Que complete los 5 momentos claves de las funciones, a saber: convocatoria, farsa de comienzo, número principal, «gorra» y cierre.

c)- Realizar entrevistas a los actores de las funciones callejeras, para dar cuenta de las herramientas técnicas y prácticas que conforman el proceso de armado del espectáculo.

d)-Analizar y reconocer las distintas rutas de formación, que trascurren los artistas para socializar el proceso de aprendizaje a los interesados en la temática circense a través de un Taller.

e)- Efectuar el montaje del material fílmico digital, respetando las características del sub-genero «documental reflexivo».

Memoria

«El acto crea otra realidad en el seno mismo de la realidad ordinaria. Nos permite acceder a otro nivel, y sigue convencido de que con actos nuevos se abre la puerta de una nueva dimensión¹.»

Luego del recorrido por las distintas instancias de aprendizaje que se plantea en nuestra facultad, nos encontramos en la reflexión sobre los roles que ejercemos los comunicadores sociales en la vida cotidiana. Preguntándonos por las formas y maneras de expresión, sumado a los intereses particulares de producción, encontramos en los artistas de circo callejero una acción fundamental. Donde a partir de sus obras generan síntesis sociales, lugares de identificación, juegos colectivos y resignificación de los espacios públicos. Estos se ven transformados por la presencia mágica de los artistas.

Pensamos en filmar para poseer un “corpus de análisis, específico y finito”. También para generar una producción audiovisual dinámica de formación que aporte a los talleres, escuelas de circo social y convenciones de circo. Consideramos que colabora en la elaboración de un producto fácil de interpretar para los públicos interesados.

Es un material pedagógico que completa directamente la instancia del Taller que lo enmarca. El contenido de la propuesta de formación es problematizar sobre los siguientes ítems:

- a) Analizar los diferentes tipos de espacios urbanos/públicos.
- b) Distinguir los momentos centrales de una Obra/Espectáculo de calle:
 - * Llegar al Espacio Público
 - * Convocar el Público ocasional
 - * Momentos de participación activa del público y por qué
 - * Formas de “pasar la gorra”
- c) Cuáles pueden ser las distintas formas de aprender.

Para establecer un corpus de investigación pensamos en los interrogantes que necesitábamos evacuar para guiar el registro audiovisual. Escribimos una lista de quince preguntas precisas sobre el eje central: aprender cómo se realiza un espectáculo callejero (tanto sobre los desarrollos técnicos; como también en la producción artística). Fue de suma importancia contar con los recursos técnicos y humanos (cámaras, editores, computadoras, luces, asesores) y alguna experiencia previa (en productos audiovisuales y en espectáculos callejeros).

Elegimos el género cortometraje “documental” por el alto nivel de veracidad de los artistas

¹ Jodorosky Alejandro, *Psicomagia*, Editorial Ciruela, 2006, pág.41

de circo. La elección permite escuchar por la propia voz de las compañías artísticas, las distintas formas de realización. Sin embargo, este modo no representa la realidad tal cual; al combinar e interrelacionar los recortes obtenidos durante la filmación estamos contribuyendo a elaborar significaciones colectivas.

Para tomar la decisión de la forma y características específicas del “documental reflexivo”, realizamos una indagación de las distintas posibilidades y autores que definen el género. Al leer distintos intelectuales, encontramos la investigación de Bill Nichols « Los documentales reflexivos, plantean el dilema ético, de cómo representar a la gente de dos modos distintos. En primer lugar, lo plantea como una cuestión que el propio texto puede abordar específicamente. En segundo lugar, el texto lo plantea como una cuestión social para el espectador haciendo hincapié en el grado en que la gente o actores sociales, aparece ante nosotros como significantes, como funciones del propio texto².» Con la definición encontramos el sustento teórico que pretendíamos.

Este trabajo se enmarcaba en el Programa de Investigación “Comunicación y Arte” entendiendo a los fenómenos culturales como fenómenos de comunicación y también como procesos de significación.

Es preciso entender a la comunicación como un proceso social de producción, intercambio y negociación de formas simbólicas, esto implica que la actividad del arte es un tipo de lenguaje y un proceso de construcción colectiva, donde la práctica del artista callejero circense y su espectáculo se plantea principalmente como trabajo. Desde esta postura comienza a aparecer un discurso de valorización de la actividad artístico-laboral callejera como autónoma, informal, autogestivo y por ende, transgresora y crítica.

Con quién trabajamos

Para iniciar la captura audiovisual, nos entrevistamos previamente con las compañías para plantearles el proyecto. Les pedimos que nos contaran donde podíamos filmar sus obras y luego la entrevista. Elegimos el mismo lugar para las dos instancias, así generar la coherencia de la utilización de los espacios públicos como sitio de producción social de sentidos.

Durante el proceso de investigación, encontramos documentales (por ejemplo: Documental sobre títeres, circo y teatro independiente. "Pintando el camino" Títeres Clavileño) que trabajan temáticas similares, pero separan los momentos de grabación de obra y entrevista. Nosotros elegimos, utilizar el mismo espacio para las dos instancias.

² Bill, Nichols, La representación de la realidad, «La modalidad de representación reflexiva» Paidós, comunicación y cine, página 93

Esta elección nos brindó oportunidades como algunas dificultades. Por ejemplo los ruidos propios de la ciudad, que intervienen inevitablemente en las escenas. Pero da cuenta de forma indirecta de los obstáculos a los que se someten los artistas al llevar a cabo su función.

El método de análisis a utilizar está vinculado a la triangulación o convergencia metodológica, capaz de combinar y superar la dicotomía de los enfoques cuantitativos/cualitativos. Proponiendo una mirada complementaria de los fenómenos, este enfoque puede servir para darle mayor sustento y validación a los procesos de planificación.

La perspectiva metodológica que se plantea para el abordaje del tema se enmarcó en la producción comunicacional, en el cual se desarrolló un detallado trabajo de campo. En primera instancia consistió en las grabaciones audiovisuales de los respectivos espectáculos. El objetivo de la misma fue poder observar las relaciones entre los actores, el lugar e interlocutores.

Esta forma de (producción comunicacional) observación nos permite adentrarnos en el espacio y sus actores, para ello es necesario explorar otras herramientas metodológicas que nos permita indagar y conocer cómo se constituye un espectáculo callejero, para ello se trabajó con la técnica de entrevista individual. “Es una técnica que se utiliza para relevar discursos de actores pertenecientes a la organización. Sirve para saber qué representaciones se hacen del mundo y qué significados le otorgan los entrevistados a lo que viven tanto en la organización como en sus vidas cotidianas”³

Contamos entonces con, “Cambalache circo” un dúo compuesto por Nacho Rey y Federico Galván, entrenados en la “Escuela de Circo Criollo” de los Hermanos Videla (Primera Escuela de Circo Criollo en Latinoamérica desde 1980). En cambio “Manoamano”, otro dúo acrobático, de Ana Clara Manera y Martín Umerez, con la experiencia en “La Arena”, escuela con orientación a la variación del género “Nuevo Circo”⁴ dirigida por Gerardo Hochman. El tercer dúo que analizamos es “Pipo y Mona” de German Sasso y Luz Rodríguez Lozano. Sus estudios son principalmente autodidactas, completan su investigación itinerantemente en convenciones, festivales y talleres particulares.

Luego, nos enfocamos en las compañías unipersonales como, “Rataplán” Sergio Encina, Profesor de Educación Física y animador de fiestas infantiles. Y también Josefina Pérez Gardey “Muruya” de la “Escuela de Arte Urbano” dependiente del Municipio de la ciudad de Rosario y perfeccionándose en la ONG “Hazme Reír” de Mar del Plata.

Como explica Claudia Villamayor, entendemos a la comunicación como una dimensión de las prácticas sociales “la comunicación, no es mero instrumento mediático, que es relación social y

³ Documento de cátedra TPM 2007, Al abordaje de las organizaciones. Algunas nociones sobre el uso de metodologías desde la mirada comunicacional.

⁴ Instituto Nacional de Teatro, Cuaderno de Picadero N° 22 “El camino hacia el nuevo circo”. Argentina 2012.

cultural, que sus protagonistas, sujetos significantes y significadores interactúan en prácticas socio culturales concretas y que es allí, en esas prácticas donde hay que intervenir para desatar procesos de comunicación”⁵.

Este modo de documentar las escenas y sistematizarlas nos permite entender este proceso como una obra viva en constante producción, donde afloran nuevas relaciones entre los espectadores y los actores. En la cual confluyen distintas formas de producción de sentidos.

Abordamos este punto a partir de la realización de los siguientes objetivos del Taller:

- Analizar los recursos que se utilizan para realizar un espectáculo/obra de circo de calle.
- Trabajar a partir de las experiencias y conocimientos previos de los participantes.
- Conocer diferentes formas de hacer Circo de Calle.
- Generar instancias de práctica teatral.

La práctica pedagógica, aborda las nociones de circo de calle con el principal interés de generar nuevas perspectivas y respuestas a la construcción del género que se investiga.

Filmar en la calle

Elegimos la ciudad de Mar del Plata por varias razones que se conjugan en el resultado. Tuvimos en cuenta que, es uno de los principales puntos turísticos del país y de gran desarrollo cultural durante las temporadas vacacionales. A la vez, varias formas de los espectáculos callejeros se encuentran en desarrollo simultáneo, en distintos espacios de la ciudad.

También el asesor audiovisual y los recursos (técnicos y humanos) se encontraban en esta localidad. Contábamos con el conocimiento previo de los sitios en los que se llevan a cabo las actividades que nos interesan, aportando a la etapa de diagnóstico y factibilidad.

«El espacio urbano real - no el concebido- conoce la heterogeneidad innumerable de las acciones y de los actores. Es el proscenio sobre el que se negocia, se discute, se proclama, se oculta, se innova, se sorprende o se fracasa. Espacio también en que los individuos y los grupos definen y estructuran sus relaciones con el poder, para someterse a él, pero también para insubordinarse o para ignorarlo»⁶.

El circo callejero, por lo tanto, permite la transformación no sólo de los ambientes en que son realizados. Al ejecutar tal hecho, se transforma la estructura de la sociedad: locales que antes eran utilizados para otros fines, o muchas veces ni eran utilizados, eran espacios olvidados en las ciudades - los llamados “no -lugares” de la postmodernidad, como estaciones del transporte, las

⁵ Villamayor, Claudia “La comunicación como perspectiva y como dimensión de los procesos sociales”. UNIREvista Vol 1 N°3 Julio 2006. pag. 1

⁶ Delgado Manuel, “ Sociedades movedizas, pasos hacia una antropología de las calles”. Introducción: de la ciudad concebida a la ciudad practicada. Ed Anagrama. Barcelona, pág. 15

grandes cadenas hoteleras, los parques de recreo y las calles (Augé, 2000) - son transformados por la presencia mágica de los artistas circenses, provocando una modificación de la vida cotidiana de las personas que por ahí circulan.

La segmentación de las locaciones, fue con el interés de tener una muestra general de los distintos escenarios y posibilidades de utilización de los espacios públicos. La intención es generar un contrapunto para analizar cómo se configura la obra en consideración del urbanismo. Como explican en el audiovisual los actores.

Existen diferencias en la dramaturgia de un espectáculo dependiendo de las características propias del contexto. “Pero es la actividad configurante de los transeúntes, los lenguajes naturales que estos despliegan, los que dotan a esos espacios urbanos de su carácter”⁷.

En la peatonal Rivadavia, Sergio Ensina (Rataplán) cuenta cómo debe completar su obra con varias disciplinas para sostener la atención del público. La Secretaría de Cultura de la Municipalidad de General Pueyrredón organiza y otorga permisos para tener una regulación de las actividades. Los aranceles son mínimos (aproximadamente \$180 por 3 meses). Sin embargo permite tres espectáculos por cuadra, uno en cada esquina y otro en medio de la calle. Las propuestas artísticas son de marionetas, circo, música y estatuas vivientes. La prioridad del espacio es para artistas locales, pero también solicitan el permiso, personas de otras zonas del país. Las jornadas de trabajo y espectáculos comienzan a las 19:30 y están permitidas hasta las 23:30 horas.

Las funciones de circo que se realizan en Plaza del Agua, ubicada en calle Güemes y Rodríguez Peña, están organizadas por la ONG Hazme Reir. Sin embargo abren el espacio para las obras de circo callejero que llegan a la ciudad. También realizan los días viernes, además de sus funciones programadas un segundo espectáculo tipo Varieté, integrada por cinco o seis compañías invitadas.

Las características que afectan directamente las obras, son las sillas y el equipo de sonido que dispone el Centro Cultural del edificio de la plaza. Desde la Avenida Colón, hasta la Plaza del Agua, se desarrolla un paseo de compras elegido por marcas como Kevingston, Cardón, Fortín, Ona Saenz, Oshkosh, etc., y autodenominado como exclusivo. Nacho Rey explica en el audiovisual que las especificaciones detalladas anteriormente les permite “tomarse el tiempo” para desarrollar su obra.

Es diferente, como es habitada la situación en una plaza de barrio, como el caso de Plaza Mitre, ubicada en Avenida Colón y calle Mitre. La reglamentación municipal también adscribe al lugar de la misma forma que en Peatonal Rivadavia, pero la principal diferencia la podemos observar en la cantidad de público potencial que se encuentra en el espacio. German Sasso y Luz Rodríguez (Pipo y Mona) describen la forma de convocar a las personas para que disfruten del

⁷ Ídem 4.

espectáculo.

Es importante destacar que el recorte de esta muestra comprende todos los sitios donde se desarrollaron regularmente espectáculos de circo de calle en la ciudad de Mar del Plata durante la temporada de verano de 2012.

Como menciona Alfredo F. M. Carballeda “El territorio es, entonces, el espacio habitado, donde la historia dialoga con el presente y permite a partir de reminiscencias construir una idea de futuro o incertidumbre. Allí el territorio se transforma en un lugar determinado por lo real, lo imaginario y lo simbólico”⁸.

Luego de contar con los recursos y el conocimiento previo de los lugares, analizamos las compañías que podían aportar por sus distintas formas de producción y acción. Suman aspectos complementarios por las trayectorias particulares, la elección de contenidos, la utilización de distintas técnicas circenses y las diversas formas de aprender.

De cada una de las locaciones priorizamos los días donde acudiría mayor cantidad de público, gracias a conocer la lógica y dinámica de las convocatorias. No era lo mismo registrar por ejemplo un martes que de viernes a domingo.

Durante la segunda quincena de enero de 2012 y los primeros días de febrero, produjimos siete horas crudas de material audiovisual. Teníamos en cuenta que tal vez sea necesario sumar una segunda etapa de filmación para completar los sentidos que nos interesaba destacar. Pero esa decisión la tomaríamos luego del exhaustivo análisis y visionado.

Empezar a escribir

Al volver a la ciudad de La Plata, comenzamos a analizar detalladamente los discursos registrados de los futuros protagonistas del audiovisual, entendimos que “Del sentido materializado en un discurso que circula de un emisor a un receptor, no se puede dar cuenta con un modelo determinista. Esto quiere decir que un discurso, producido por un emisor determinado en una situación determinada, no produce jamás un efecto solo y uno solo. Un discurso genera al ser producido en un contexto social dado, lo que podemos llamar un campo de efectos de sentidos posibles”⁹.

Una vez realizado el visionado de todo el material audiovisual, construimos los principales cuatro momentos por los que debía atravesar el documental, para facilitar la información: “convocatoria”, “organización del espectáculo/obra”, “gorra” y “recorridos de aprendizaje”.

La segmentación de los “bloques temáticos” la pudimos realizar gracias a diferentes

⁸ Carballeda Alfredo F. M. “Los cuerpos fragmentados, la intervención en lo social en los escenarios de la exclusión y el desencanto”. Paidós. Buenos Aires 2008. pág. 77.

⁹Verón, Eliseo. “Perón o muerte, los fundamentos discursivos del fenómeno peronista” Legasa 1986 pág. 126

factores. Por ejemplo, los aportes de la investigación de la Antropóloga, Julieta Infatino. También a los estudios de Irene Audisio¹⁰. La lectura de los autores que se detalla en la bibliografía.

Sumado a la experiencia de Ezequiel Kaufmann, junto a la compañía “Del Mate títeres y circo” que realiza giras artísticas con espectáculos de circo callejero desde el año 2010.

Contamos con la ventaja de pertenecer a los Autoconvocados de circo de La Plata. Una asamblea permanente de artistas y activistas del circo que entre sus actividades más destacadas generan la Convención de Circo y Artes del Palo. La Plata. (Este año 2013, su segunda edición con una motivación especial de incrementar las formas de aprender y desarrollarse en las distintas disciplinas).

La tarea no fue fácil, guiados por nuestro objetivo general, fuimos ensamblando las ideas del corto audiovisual con un anclaje pedagógico y motivador que colaborara en las tareas de formación de los artistas de circo de calle.

Por qué un documental educativo

Entendemos que la coyuntura histórica, social y política demanda artistas comprometidos, en la tarea de representar las diferentes realidades que nos atañen. La reflexión de los distintos hechos sociales y la construcción de «mundo» que brindamos colectivamente, afecta directamente sobre los "usos" cotidianos. Es momento de crear nuevos espacios formativos para lograr nuevas actividades artísticas que colaboren con la construcción del futuro que pretendemos como sociedad compleja.

En relación planificamos un Taller que acerque las nociones y experiencias que se enuncian por las compañías que entrevistamos. Y proponemos un espacio de intercambio a partir de las nociones que propone Paulo Freire "La educación, es eminentemente problematizadora, fundamentalmente crítica, virtualmente liberadora. Al plantear al educando —o al plantearse con el educando— el hombre-mundo como problema, está exigiendo una permanente postura reflexiva, crítica, transformadora. Y, por encima de todo, una actitud que no se detiene en el verbalismo, sino que exige la acción."¹¹ "

Ligamos, la producción del audiovisual al momento de aprendizaje junto al aporte que explica "En el documental, filmar es observar y eso quiere decir sumergirse en el interior de un acontecimiento o de un lugar para captar como se vive, como funciona el pequeño o gran mundo que se quiere analizar"¹²

¹⁰ Audisio, Irene. “¿Puede el arte cambiar el mundo? Esbozo sobre la promoción de la empatía a partir del impacto de intervenciones de arte callejero”. (Cultura, arte y comunicación. CIFFyH – Fac. De Psicología - UNC – CONICET.)

¹¹ Freire, Paulo. “La educación como práctica de la libertad” Siglo XXI Editores. 2007. Pág. 7

¹² Breu, Ramón y Ambrós, Alba. “Uso didáctico del documental” Dossier de trabajo 6 de julio 2011. Pág. 3.

Comenzar a editar

En marzo del año 2013, tuvimos que adecuar las computadoras para el correcto funcionamiento de los editores de vídeo, sonido e imagen. Luego nos reunimos con el Asesor Audiovisual, para tener una clase magistral sobre el funcionamiento del programa Premier Pro 5.0. Una vez finalizada la capacitación especial, comenzamos a visionar y realizar la primera depuración de las entrevistas. La idea era desarrollar un material, que colaborara con la descripción de los recursos que tienen en consideración los diferentes artistas callejeros, al momento de llevar a cabo sus obras en los espacios públicos.

Así fue como dos o tres veces por semanas nos reuníamos varias horas. Para elegir las imágenes, los encuadres, las frases y las tensiones discursivas, buscamos aquellas que nos resultaban con mayor riqueza para nuestro fin.

"Para comprender el proceso de comunicación como un todo significativo, que se constituye mediante redes discursivas y el entrecruzamiento de discursos diferentes, opuestos y contradictorios, que ponen en evidencia los conflictos y luchas de poder, sin por ello dejar de pertenecer al mismo todo significativo que denominamos "situación de comunicación"¹³.

Una vez conjugadas las primeras entrevistas, creando un dialogo entre las referencias específicas que cuenta cada compañía. Observamos que necesitábamos de un momento de relajación donde se mostrara la obra. Así fue como a ese momento lo llamamos "recreo". Los intervalos, crean el espacio de reflexión que necesitamos para digerir e incorporar paulatinamente los resortes teórico y prácticos que se enuncian en el audiovisual.

En el momento de presentar a las compañías, nos pusimos en contacto con ellas para que nos pudieran enviar sus isologotipos y así incorporarlos a la edición. Solicitarles sus productos gráficos consistía principalmente en nombrarlos de la misma forma en que ellos se presentan. La construcción estético-plástica es un anclaje fundamental para el género.

Es de suma importancia presentar los nombres de los artistas y de los espacios donde se realizaron los distintos espectáculos. En esta instancia es donde creamos las placas con la información. La elección de la gama cromática, fue en coherencia con la paleta que presenta naturalmente las tomas y la composición fotográfica del material. Contamos con la asistencia del Asesor Audiovisual durante las etapas de filmación, aportando a la construcción de los planos, travelings, iluminación, dirección fotográfica, como de otros movimientos y elementos técnicos.

Cada avance que hacíamos era motivo de mostrarlo y escuchar opiniones de amigos, familiares y conocidos. Todas las críticas las asumíamos constructivamente. Entendemos que cuanto más personas se involucren en la revisión del material ayudaría a establecer sentidos más acabados.

¹³ Uranga, Washington. "Mirar desde la comunicación". Apunte de cátedra 2007.

Trabajamos bajo el lema de la responsabilidad y el compromiso.

Todos los encuentros semanales que teníamos antes de continuar, mirábamos los avances, volvíamos a corregir las dinámicas, los ritmos, los volúmenes y sonidos. Nos ocupamos específicamente de la construcción de los discursos, las enunciaciones que realizaban los entrevistados y pensando con que tipo de recursos podíamos generar la ilusión de una conversación entre ellos mismos, sobre los temas en común y estableciendo los diferentes puntos de vista.

En momentos especiales, apoyamos los discursos de las entrevistas con escenas de las obras que coincidan con los sentidos. A demás de ser el ejemplo directo de la explicación que comparten los actores, es una manera de ampliar, desde la acción escénica específica.

Críticas constructivas

Partiendo desde la inquietud personal, de la figura de los artistas callejeros, entendiendo a éste como un productor social de sentido que ocupa un rol social determinado y da cuenta con su obra o manifestación artística, una técnica de producción. Nace la pregunta por la especialización en la comunicación interpersonal en los espacios públicos. Este fenómeno presenta, en comparación con el desarrollo en las formas urbanas, poca investigación científica. Creemos necesario aportar desde el método, la sistematización y desnaturalización de estas prácticas socioculturales para contribuir con las formas de desarrollo de arte de circo callejero.

Desde esta postura comienza a aparecer un discurso de valorización de la actividad artístico-laboral callejera como autónoma, informal, autogestiva y por ende, transgresora y crítica.

Fue así que cada avance que hacíamos nos parecía enriquecedor e interesante mostrar el material a colegas y amigos. Comenzamos subiendolo a youtube como "pre final" y de ahí surgieron muchas criticas constructivas como por ejemplo la opinión de Julieta Infantino, Licenciada y Profesora en Ciencias Antropológicas por la Universidad de Buenos Aires. Becaria Doctoral CONICET.

Por medio de Facebook nos contó su opinión "Un placer recibir el material! Felicitaciones! Me da mucha alegría encontrar gente que esté trabajando estos temas... cuando yo empecé era casi la única.

Bueno, el pedido es una pequeña crítica así que van algunas cositas que vi que se podrían mejorar. Siempre es feo empezar con lo malo así que primero van los elogios:

1- La musica es presiosa, el cruce entre las imágenes de los espectáculos y los artistas hablando me gustó y también la elección de armar las entrevistas en la calle!

2- Hay algunas cositas de edición que tienen algunos saltos, quizás falta una unión o algo! Por ejemplo, sentí en dos momentos que lo que decía Nacho Rey se cortaba muy pronto con lo que decía otro artista. Quizás intercalar algo es una opción.

3- Los títulos del principio donde se presentan a las compañías no se llegan a leer bien porque en algunos casos quedan superpuestos con los subtítulos, quizás tendrían que ir en el cuadro superior.

4- En cuanto a la estructura, la parte de la pasada de gorra me gustaría más al final, después de la parte de formación.

5- Me gustó mucho el recurso de la animación y los textos que aparecen como síntesis de reflexión pero quizás podrían tener más info. Los artistas dicen más cosas".

También recibimos las opiniones de cada una de las compañías con las que trabajamos. Consultamos especialmente a la compañía "Giroscopica circo" que hace 4 años desarrollan el evento educantivo "Convención de circo y artes amigas" en la ciudad de Bahía Blanca. La asamblea de Autoconvocados de circo que organizan la "Convención de circo de La Plata", brindaron sus críticas constructivas para rediseñar el audiovisual.

Opiniones como estas fueron haciendo de esto un proceso colectivo, encontramos como se completan las enunciaciones a partir de las respuestas que otorgan los diferentes públicos. Entonces añadimos una etapa final de Post-Producción.

En búsqueda de la música

Para completar la composición audiovisual, queríamos aportar a las imágenes y los diálogos la música que ayude a establecer el ritmo y armonía. Luego de buscar canciones de autores actuales como Axel Kriger, encontramos la limitación de acceder a las autorizaciones legales.

Continuamos con la búsqueda y en Mayo de 2013 La Trama Ensamble brindó su primer concierto, con obras clásicas y nos facilitaron las grabaciones para ser parte del Audiovisual. Esta relación se produjo porque Ezequiel Kaufmann es parte de la fila de Trombones.

La Trama es un proyecto instrumental de gestión autónoma, que nace como respuesta a una falta de espacios de "practica orquestal". Su objetivo principal consiste en brindar la oportunidad de formación y contacto concreto con la "práctica de atril" pre profesional, a estudiantes de instrumentos de diferentes niveles.

Se conformó en La Plata en el mes de Marzo de 2013 con la dirección de la Lic. Fernanda Lastra. La agrupación integra a estudiantes de la Facultad de Bellas Artes, Conservatorio Gilardo Gilardi, alumnos particulares de instrumento y músicos de profesiones diversas.

Articulamos el género de circo junto a las obras de música clásica pensando "Justamente la dimensión popular en la narrativa se constituye, se repite y también renueva, al poner en contacto recursos que provienen de poéticas cultas"¹⁴.

Las obras que conjugamos con las escenas son:

¹⁴ Sarlo, Beatriz. "El imperio de los sentimientos, narraciones de circulación periódica en la Argentina" (1917-1927), Catálogos Editora, Buenos Aires 1985.

- Fate of the Gods
- Suite Capriol
- Andante Festivo
- La yumba
- Toy Suite
- Ballet Cascanueces Op. 71
- Sanjuanito

De la quietud al movimiento

La idea de separar los bloques temáticos con animación denominados *stop motion*, fue una tarea de investigación particular. Primero intentamos generar un *zoom in* desde una vista satelital del planeta, pasando por el recorte del país, luego la provincia de Buenos Aires, hasta llegar a la plaza donde se realizaron los espectáculos. Al consultar con el co-director, entendimos que podíamos generar algo más interesante.

Solicitamos a un ilustrador de Mar del Plata que nos presente unas propuestas con líneas simples de los separadores que nos imaginábamos. En una etapa de corrección analizamos que las líneas propuestas no lograban la coherencia que pretendíamos.

Teníamos una guía de interrogantes y resúmenes, que queríamos contar en los separadores, gracias a los bloques temáticos que armamos con las entrevistas y funciones. Eso nos llevo a pensar las posibles frases que van acompañando las animaciones. La idea de utilizar este recurso, es que acompañe directamente la intención pedagógica del material.

Luego, consultamos dentro de las cátedras de la Facultad de Bellas Artes, si algún ilustrador o animador multimedial quería sumarse al proyecto. A pesar de tener éxito, con la convocatoria, fue difícil coordinar el tiempo y los espacios de trabajo.

De esta forma se fueron extendiendo los plazos que pretendíamos dedicar a esta parte de la post producción audiovisual. Así finalmente encontramos la ayuda de una amiga, fotoperiodista, con un recorrido profesional que nos interesaba por las características de su producción y gentilmente nos prestó su tiempo, su cámara fotográfica y sus conocimientos.

Conversando con un artista plástico, involucrado en la temática de circo, estuvo de acuerdo con confeccionar tres muñecos que denotaran a pequeños aprendices de las disciplinas. Junto a la colaboración de otra amiga reunimos una pequeña ilustración de un paisaje urbano donde podríamos ubicar las estatuillas. Así fue como logramos realizar las fotos con los muñecos circenses y el fondo.

Como parte de la investigación para reunirnos con las herramientas necesarias consultamos el manual: "Producido para www.encuentro.gov.ar por: Grupo de Investigación y Diseño en Culturas Digitales www.culturasdigitales.org" (Se encuentra en los anexos)

Ruido vs. Letras

El documental fue tomando forma, teníamos los bloques, la música, los separadores, el ritmo que queríamos lograr y una edición detallada de la construcción de los discursos. Pero nos encontramos con el obstáculo de la falta de calidad en la grabación de sonido, por no contar con todos los recursos necesarios en el momento de registrar las entrevistas (hoy sabemos que debemos grabar los audios con una tecnología especial para poder limpiar las interferencias urbanas y ruidos).

Consultando especialistas de edición de sonido, nos explicaron la imposibilidad de hacer una depuración de los ruidos ambientales. Pero seguíamos arrastrando el conflicto. Acordamos una reunión con el Director de Tesis para que nos pudiera orientar en las próximas líneas de acción y durante la reunión encontramos la solución de generar subtítulos para lograr saltar el obstáculo. Así transcribimos palabra por palabra, generamos el recurso que colabora en la interpretación de los discursos e integrando el potencial público hipoacúsico.

Parte de la investigación y aprendizaje constante, nos demostró que la primera elección de la fuente tipográfica, no era clara y distraía el movimiento de las mismas. Luego de recibir las “críticas colectivas” optamos por ordenar los subtítulos y utilizar una tipografía clásica como Arial.

Pre- estreno: “estar juntos”

Comentando los avances parciales que generábamos en nuestra investigación-producción. Entramos en diálogo con un equipo interdisciplinario que pertenece a la Secretaria de Ciencia y Tecnología, denominado: “Artes Performáticas En Espacios Públicos, Corporalidades y Políticas Del “ESTAR Juntos”. Un Estudio De Las Prácticas y Las Representaciones En Grupos De Danza, Teatro, Circo Y Música En El Partido De La Plata. Desarrollándose en la Unidad Académica: Facultad de Humanidades y Ciencia de la Educación que realiza investigación etnográfica.

Prestan especial atención en los circuitos y las trayectorias, en los sentidos políticos reconocidos por los actores en las prácticas de uso de espacios públicos y en las experiencias de agrupación, y en los procesos de construcción de identidades y corporalidades. Radicado en el centro interdisciplinario cuerpo, educación y sociedad (cices-idihcs-unlp/conicet)

Al integrarnos al equipo, en una de las primeras reuniones que participamos nos invitan a presentar fragmentos de nuestro documental en el evento que realizan hace tres años denominado Ecart. De esta manera hicimos un primer pre-estreno del material, en el marco de una mesa de ponencias con cinco disertantes afines a la temática.

Nos alentó a continuar, conocer que el encuentro fue declarado como evento de interés educativo por la Dirección General de Cultura y Educación de la provincia de Buenos Aires (Resolución N° 1349).|

Gacetilla de ECART

(Fragmento)

Durante los días 4, 5 y 6 de septiembre, en el Centro Cultural Islas Malvinas, se realizará el ECART, tercer encuentro platense de investigadores sobre cuerpo en las artes escénicas y performáticas, organizado por el grupo de estudio sobre cuerpo-centro interdisciplinario cuerpo, educación y sociedad, de la Universidad Nacional de La Plata, y la compañía independiente de danza y medios audiovisuales Proyecto en Bruto. Cuenta con el apoyo del Fondo Nacional de las Artes, el Consejo Provincial del Teatro Independiente y la Universidad Nacional de la Plata, además de diversas empresas privadas.

En el transcurso de las tres jornadas de este nuevo encuentro habrá talleres, conferencias, mesas de ponencias, obras de danza y teatro, performances, videos e intervenciones diversas, con artistas e investigadores provenientes de Colombia, Ecuador, Chile, Brasil, Uruguay, México, Francia, Portugal y de diversos puntos de nuestro país, tales como Córdoba, Villa María, Rosario, Santa Fe, Tucumán, Mar del Plata, Bahía Blanca, Ciudad de Buenos Aires y otras localidades del interior de la provincia de Buenos Aires y de nuestro país.

Historia reciente del Circo¹⁵

A partir de la década de 1990 en la Ciudad de Buenos Aires comienza un proceso de “resurgimiento” de Espectáculos de Circo con un importante antecedente en los años 80’ post dictatoriales. Al hablar de “resurgimiento” estamos pensando en un proceso histórico más amplio de desvalorizaciones y revalorizaciones de saberes y prácticas populares. En la historia del circo en la Argentina, asistimos a coyunturas caracterizadas por su fomento como emblema de arte nacional y a épocas de desvalorización y arrinconamiento.

Al promediar la década del ’60, comenzó un período de declinación en la popularidad del arte circense relacionado con la imposibilidad de mantener los excesivos costos de empresas, que en períodos anteriores se habían fortalecido. Si bien muchos circos continuaron recorriendo los largos caminos de nuestro país, lo hicieron enfrentándose cada vez más con problemas económicos.

Entonces, ubicamos el “resurgimiento” del arte circense en la década de 1990, reconociendo

¹⁵ Infantino, Julieta. Tesis Doctoral en Antropología “Cultura, jóvenes y políticas en disputa. Prácticas circenses en la ciudad de Buenos Aires” (fragmentos)

un primer período considerado como antecedente en los años post dictatoriales, que se caracteriza por la “recuperación” que de estas artes hicieron diversos grupos de artistas, en su mayoría provenientes del teatro, que para estos años comienzan a replantearse el tipo de teatro que estaban haciendo, que en general estaba “lejos del pueblo”. ¿Qué mejor entonces que sacarlo a las calles y así hacer un teatro diferente, más cotidiano, más directo, más cercano a la gente, más popular?

En nuestro país estas expresiones teatrales “populares”, tenían su antecedente en las actuaciones bajo las lonas de las carpas circenses. Es así como, para el final de la última dictadura militar, diversos grupos de teatro comenzaron a llevar a las calles puestas de dramas gauchescos y a experimentar con diversas técnicas y lenguajes “populares”, entre ellos los circenses.

Un elemento básico a tener en cuenta es la aparición de ámbitos de enseñanza de lo que hasta ese momento eran los secretos del circo a los que sólo se accedía si se ingresaba en la “tradición familiar”. Los hermanos Videla, artistas de tercera generación familiar circense, deciden para 1982 comenzar a enseñar las disciplinas circenses inaugurando la escuela de Circo Criollo, primer espacio de enseñanza de las artes del circo en el país. A la enseñanza de las destrezas del circo se sumaron otros lenguajes centrales -el mimo y el clown - con los que esos jóvenes artistas en los 80’ fueron experimentando. Desde estos lenguajes y una búsqueda de fusión entre los mismos irán apareciendo a lo largo del tiempo distintos personajes que desde la actualidad son reconocidos en el campo como precursores de distintos estilos.

Los artistas teatrales experimentaron, en ese período, con distintas propuestas, aunque con el tiempo y las sucesivas crisis económicas, algunos dejaron la calle y volvieron a los teatros o bien inauguraron espacios de actuación novedosos dando un tinte particularmente trasgresor a lo que se denominó la escena teatral “under de los 80” cuyo principal exponente fue el Parakultural. Por su parte, ciertos grupos que continuaron esa idea de arte popular callejero, comenzaron a desarrollar un tipo de teatro comunitario integrando a los vecinos del barrio, realizando talleres y presentando sus obras en la calle y en espacios cerrados.

Existen varios trabajos de investigación acerca del teatro callejero y la escena teatral under en la década de los 80’ en donde se abordan la historia de grupos como La Banda de la Risa, Libertablas, Teatro para la Libertad, El Clú del Claun, Las gambas al Ajillo que han sido precursores en el proceso de resurgimiento de las artes circenses en el país.

Según algunos artistas a mediados de los 80’ los mimos constituyeron una especie de “plaga” en el ámbito callejero, situación que saturó al público porteño. Se sitúa en esa coyuntura la aparición, casi como mito fundacional, de las clases de clown de Cristina Moreira. En una

publicación que se dedicó a recorrer la historia de los grandes referentes del Clown Argentino, el capítulo dedicado a su historia fue bautizado: “La Moreira”. Compartimos un fragmento que describe su importancia: “La Moreira es tenida por madre del clown argentino contemporáneo. Los cursos que dictó desde el 83, basados en el método pedagógico de los franceses Jacques Lecoq y Philippe Gaulier, operaron como fértil semillero de actores cómicos y acabarían por convertirse, con el paso de los años, en una escena fundacional, casi mítica, del clown argentino. El grupo más conocido, que emanara de sus talleres, fue el Club del Claun. Pero también las provocativas Gambas al Ajillo aprovecharon sus clases. Hasta los callejeros Chacovachi y Fogonazo, "payasos" que desacreditan la tradición teatral (prefieren filiarse con las artes acrobáticas, el discurso popular y el circo), pasaron por allí. De esta fertilidad ochentista deriva fundamentalmente su fama de madre pedagógica del clown”¹⁶ .

El estilo de estas primeras presentaciones que involucraron lenguajes circenses tuvo una notoria conexión con un momento sociopolítico alentado por el discurso participativo del alfonsinismo, con jóvenes que “nacían” como actores sociales y políticos en una coyuntura ampliamente movilizante. Estaba muy presente en las propuestas escénicas la voluntad de ejercer una acción sociopolítica directa, de aliar la animación cultural con la manifestación social que brinde en general un mensaje político de oposición.

Ahora bien, recién en los años 90’ podemos empezar a hablar de “resurgimiento” del arte circense en la ciudad de Buenos Aires. En 1991 la escuela de Circo Criollo toma más fuerza y logra afianzarse en un espacio definitivo luego de deambular por diferentes galpones cedidos en algunos casos por la Asociación Argentina de Actores y en otros por particulares; en 1994 comienzan los talleres integrales de circo del Centro Cultural Ricardo Rojas a cargo de Mario Pérez Ortaney; en el mismo año Gerardo Hochman abre “La Arena”, como segunda Escuela de Circo del país; en 1996 el payaso Chacovachi junto a varios artistas que se estaban formando en estos espacios realiza la 1o Convención Argentina de Malabares, Circo y Espectáculos Callejeros.

Este segundo período retoma en gran parte las características del período anterior y se ha caracterizado por la preponderancia de artistas que se planteaban la recuperación del circo como arte popular “democratizándolo” a través de la práctica callejera pero además, planteándolo centralmente como trabajo. Allí comienza a aparecer un discurso de valorización de la actividad artístico-laboral callejera como autónoma, informal, autogestivo y por ende, transgresora y crítica.

Durante todo este período las políticas públicas dirigidas al arte circense fueron ambiguas, fragmentarias y/o discontinuas lo que fue dejando a la actividad supeditada casi con exclusividad al

¹⁶ Idem. 15

ámbito del mercado que empezó a tomar fuerza para con el sector a fines de esta década. Podemos marcar un tercer período, que se desarrolla en los años 2000, donde la actividad circense se convertirá en oferta cultural de la ciudad promocionada desde el mercado, las industrias culturales y los medios de comunicación con características particulares.

Por un lado, la falta de estímulo económico y reconocimiento social, fue provocando la migración de muchos de los representantes más profesionalizados del estilo de circo callejero, que fueron encontrando en la escena internacional, no sólo una coyuntura más favorable a nivel económico (conveniencia por devaluación monetaria a partir del 2001) sino también mayor reconocimiento y valoración. Asimismo, la dificultad para acceder a espacios en donde mostrar espectáculos circenses fue generando la apertura constante y creciente de espacios autogestivos.

Crecimiento de oferta /demanda de las artes circenses y proliferación de espacios de inserción laboral -obras teatrales y de revista porteña, circos nacionales e internacionales, promociones, exposiciones, televisión, publicidad, cine, etc. y la docencia como opción de trabajo-sumado a la presencia mediática - tiras televisivas, programas de competencia tipo reality show, visitas muy publicitadas del Cirque du Soleil en 2006 y 2008. Además, se afianzó y acentuó la apuesta de conjugar las disciplinas circenses con otros lenguajes artísticos pensando propuestas para ser exhibidas en espacios teatrales peleando el ingreso a los mismos.

En la coyuntura actual asistimos a la consolidación de propuestas artísticas circenses disímiles, que disputan la definición del estilo artístico legítimo, y por consiguiente, reconocimiento, espacios y recursos en la ciudad. Específicamente, se generan conflictos entre el modo de pensar al arte circense como “popular” y trasgresor en relación con la actividad callejera, estilo que no encuentra demasiado fomento en políticas públicas, y un estilo más ligado a procesos globales de “refinamiento” de estas artes que en el ámbito local ha disputado y en cierta medida logrado el ingreso a circuitos legitimados de cultura de la ciudad.

Habrán distintos posicionamientos en torno a la tradición, diferencias en relación a cómo pensar el rol del arte y el artista en la sociedad, modos disímiles de pensar la relación con el mercado y el estado local. Aparecerán planteos que podríamos resumir en la disputa por quiénes son “los evolucionados”, “los comprometidos” o “los auténticos”.

Empecemos por analizar las características del contexto social, político y económico de fines de los 80’ y los 90’ en la Argentina. La Argentina se conformó como Nación, entre otras cosas, sobre la base de la posibilidad de ascenso social a través del trabajo y la educación pública y gratuita instaurando lemas como el de “mi hijo el doctor” en referencia a la posibilidad de acceso de jóvenes de clase baja, hijos de inmigrantes, a la formación profesional universitaria. Si bien podemos reconocer que la movilidad ascendente efectivamente funcionó en algunas coyunturas

históricas y para algunos sectores de nuestra sociedad, lo importante es que “se consolidó como mito de funcionamiento de lo social”¹⁷.

Es a partir de mediados de la década de 1980 y durante los 90’ que se derrumbaron las condiciones socioeconómicas que hicieron que la noción de ascenso social tenga una mínima conexión con una efectiva posibilidad. La pobreza que en la Argentina había sido predominantemente de transición - muchos pobres podían efectivamente imaginar y apostar a un proceso de ascenso social- se vuelve estructural.

Esto se relaciona ampliamente con la instalación definitiva de un modelo de Estado Neoliberal que se retrae en su función de garante de derechos y con los cambios en el mercado laboral: puestos de trabajos inestables, mal remunerados, sin beneficios sociales, principalmente en el sector informal de la economía. Esta situación afecta fundamentalmente a las franjas de menor Calificación e ingreso. El desempleo, que a principios de los 80’ se colocaba en un 2% de la población alcanza un 8% al final de esa década para llegar a picos de más de 20% a finales de la Década del 90’ y principios de nuevo milenio¹⁸

Daniel Lvovich ¹⁹sugiere que los jóvenes de clase media Argentina comenzaron a optar por carreras universitarias menos hegemónicas cuando al comprobar que ni siendo médico, abogado o ingeniero se garantizaba la permanencia laboral. Asimismo, el ámbito artístico que había sido largamente considerado como espacio de esparcimiento -exceptuando algunas de las Bellas Artes consideradas carreras artísticas- fue presentándose como opción de formación y posible alternativa laboral.

Sin reconocer una situación de desclasamiento -en el sentido de confirmar que no accederían al mismo estatus de clase logrado por sus padres- los jóvenes de una clase media empobrecida inventaban nuevos espacios de trabajo artístico como opción comparativamente mejor a la ofertada a través de trabajos precarios, flexibilizados e inestables. Además la actividad artística era una opción autónoma representando ideales de libertad e independencia y en muchos casos se convertía en un elemento de transgresión frente a mandatos familiares de progreso económico a través de la formación universitaria.

El estilo de arte callejero circense conjugó una cuestión de transgresión y crítica político-ideológica que nos podría remitir a ciertos ideales de clase media, de jóvenes

¹⁷ Chaves Mariana. “Juventud y espacios urbanos en la ciudad de La Plata” Tesis final de Doctorado. La Plata Fac. de Cs.N y Museo UNLP. Mimeo. 2005

¹⁸ Miguez, Daniel. “Los pibes chorros. Estigma, imaginación”. Capital Intelectual Bs. As. 2004.

¹⁹ Lvovich, Diego. “Colgados de la soga. La experiencia del tránsito desde la clase media a la nueva pobreza en la ciudad de Buenos Aires”. En Desde Abajo, la transformación de las identidades sociales. Biblos. Bs As

bohemos/comprometidos al estilo vanguardista con una nueva situación de empobrecimiento de clase, que unía la imposibilidad de dedicarse al arte a modo de hobby con la situación de precariedad y flexibilización laboral. En este contexto se erigen como “alternativa” estos nuevos modos de trabajo artístico-cultural con características de inestabilidad, marginalidad, informalidad ya que han sido opciones artísticas que siguieron ocupando espacios muy marginales a los circuitos artísticos-culturales legitimados en las ciudades.

Conclusión (o nuevo inicio)

Luego del proceso realizado para la elaboración del material audiovisual, encontramos el tema que nos identifica y colabora con la dinamización de contenidos, como los momentos principales del espectáculo/obra de circo de calle. Lo cual nos brindó la oportunidad de hacer un recorrido enriquecedor durante todas las etapas que describimos anteriormente.

Cada vez que nos invitan a participar con nuestro material a nuevos espacios de debate y educación interdisciplinaria, nos enorgullece como comunicadores, gestando desde este punta pie inicial nuestro campo de experimentación profesional.

A su vez, asumir el compromiso que demanda la indagación de estos temas particulares, define nuestro rol como comunicadores y área de incumbencia.

Nos parece interesante destacar que este proceso implicó para la realización y producción del material final, etapas de lecturas, búsquedas, análisis e investigación particular para desarrollar de la manera más comprometida posible las instancias que nos habíamos propuesto en los ejes temáticos.

De esta manera nos parece pertinente resaltar como el circo de calle y su espectáculo/obra es un proceso de intercambio de mensajes donde la comunicación se da de manera circular, todos se convierten en actores que imponen conductas a través de la gestualidad.

También, producir e investigar este material con un anclaje social tan específico, nos guió para encontrarnos con otras y otros investigadores y productores que completan el circuito de saberes e intercambio de información, acompañando los momentos de aprendizaje, aportando nuevas lecturas e interpretaciones. Por ejemplo, le solicitamos a partir del contacto en *Facebook* a Julieta Infantino que realizara una crítica del material en proceso. De la misma manera intercambiamos periódicamente contenidos con los protagonistas del documental mediante correos electrónicos. Por sobre todo generando un espacio virtual donde podemos contraponer diversas miradas y opiniones.

Desde este lugar, tan especial, se manifiesta la necesidad de crear nuevos espacios para encontrarnos, debatir, comparar los acercamientos y ampliar las reflexiones sobre múltiples conceptos que generan una trama como: arte, obra/espectáculo, espacios públicos, públicos activos, públicos pasivos, comunicación social, expresión corporal, disciplinas circenses y de composición escénica.

Promover estas actividades en las calles genera opinión la cual se relaciona con el saber popular creando nuevos espacios de debate y construcción colectiva.

Los circuitos de distribución del Cortometraje Documental, como el Taller pedagógico que analiza y desarrolla las nociones abordadas lo pensamos para las distintas convenciones de circo que se realizan en el territorio nacional, en Uruguay y Paraguay. También para momentos de aprendizaje en escuelas de circo social (por ejemplo: Circo social del sur, organización Circo Abierto, etc.) y centros culturales que aborden la temática. Por las características de las compañías, se puede ofrecer en la escuela de “Circo Criollo”, “La Arena” y “Escuela de Artes Urbanas” (Rosario). Como otras instituciones de formación similar. En relación estamos atentos a la participación en encuentros que problematicen la expresión artística urbana, para acercarnos y continuar con el debate.

Fue de valor, observar que a las 72 hs. de publicar el documental en su etapa pre-final en la plataforma virtual de *YouTube*, se generaron 500 reproducciones aproximadamente. Lo que sugiere que podemos intensificar las posibilidades que brinda *YouTube* en etapas siguientes.

A partir de estos espacios enriquecedores surgen los nuevos disparadores, sobre las formas de aprender/enseñar, la pasión por el desarrollo y la gestación de nuevos géneros y profesiones. Voluntades encontradas en la búsqueda de conocimiento, para compartir y resignificar los usos sociales.

Taller, Circo de calle.

El taller, es de dos horas (aproximadamente) de duración. Está destinado a personas con conocimiento escénico o de alguna disciplina circense para reflexionar sobre los recursos necesarios al momento de plantear un espectáculo/obra.

Se abordará la dramaturgia desde los cuatro pilares fundamentales: estético; sonoro; dramático y técnico.

Objetivo:

- Analizar los recursos que se utilizan para realizar un espectáculo/obra de circo de calle.
- Trabajar a partir de las experiencias y conocimientos previos de los participantes.
- Conocer diferentes formas de hacer Circo de Calle.
- Generar instancias de práctica teatral.

Contenidos:

- a) Analizar los diferentes tipos de espacios urbanos/públicos.
- b) Distinguir los momentos centrales de una Obra/Espectáculo de calle:
 - * Llegar al Espacio Público
 - * Convocar el Público ocasional
 - * Momentos de participación activa del público y por qué
 - * Formas de “pasar la gorra”
- c) Cuáles pueden ser las distintas maneras de aprender.

1º Momento:

- Establecer el objetivo del taller, realizar una rueda de presentaciones de todos los participantes, sus diversas experiencias y contar las expectativas para establecer el primer punto de partida. (20 minutos)

Actividad:

Nos agrupamos de a tres personas y proponemos formas de presentarse ante el resto de los participantes. Cada integrante del grupo, presenta a unos de sus compañeros y así sucesivamente. (El juego teatral, nos permite realizar observaciones sobre la proyección de la voz, la escucha de los compañeros de escena, el ritmo, la utilización del espacio y los status de los intérpretes).

2º Momento:

- Poner en común las nociones de espacio público, calle, plaza, peatonal, centro de compras, parques. Entre todos generar una tipificación de los usos sociales de los distintos espacios. Describir las características particulares que afectan la obra/espectáculo. Debatir las posibles formas de convocar los públicos. (30 minutos)

Actividad:

Nos agrupamos de a cuatro y proponemos distintas formas de llamar la atención del potencial público callejero (en 5 minutos). Luego todos caminamos por el espacio actuando como simples

transeúntes y cada equipo expone su performance de convocatoria. Los caminantes, deben detenerse si realmente les atrae el acto o seguir con el desplazamiento hasta ser cautivados.

3º Momento:

-Contar el proceso mediante el cual se generó el audiovisual.

Actividad:

- Proyección del documental: Circo de calle. (20 minutos)

4º Momento:

- Puesta en común sobre la importancia de los públicos, formas de incorporarlos en el espectáculo/obra. Mencionar las nociones de comunicación/cultura, para reconocer las acciones sociales y las dinámicas que muestran el grado de interés o aburrimiento sobre el desarrollo de las escenas.

Distinguir entre las formas de participación de los espectadores: desde el lugar, respondiendo con aplausos o sonidos, pasando a escena, colaborando con la composición de juegos dramáticos. Analizar en qué momento de la obra/espectáculo colabora cada tipo de intervención del público. (20 minutos)

Actividad:

Pensar un juego que involucre a dos o más personas para llevar a cabo durante la obra. Contárselo a todos.

5º Momento:

-Debate acerca de la ética artística profesional. Formas de “pasar la gorra” y de generar vínculos con las personas (espectadores). Responsabilidad y compromiso social en el momento de la composición escénica y temática. (15 minutos)

6º Momento:

- Descripción general de las distintas formas de aprender. Listados de escuelas, cursos, instituciones y formas alternativas como: convenciones, festivales, encuentros y gestión integral. Conclusiones finales. (20 minutos)

Tiempo total: 2/2:30 hs (estimativo)

Material Didáctico:

Audiovisual, Circo de Calle (Kaufmann – Arias, 2013)

Recursos:

Proyector, equipo de sonido, cartulinas, fibrones, notebook

Cantidad de participantes:

El taller está pensado para grupos de 10 a 25 personas.

Bibliografía para el Taller:

- Barrenderos, Lecoq, Jacques. “El cuerpo poético, una pedagogía de la creación teatral”, Buenos Aires, 2011.
- Cuaderno de Picadero N° 22 “El camino hacia el nuevo circo” Instituto Nacional de Teatro. Argentina 2012.
- FAUD.UNMDP. Departamento de Concursos “Guía para la elaboración de propuestas pedagógicas”
- Freire, Paulo. “Cartas a quien pretende enseñar”. Siglo Veintiuno Editores 2002.
- Infantino, Julieta. “Generaciones y estilos artísticos en disputa. Prácticas circenses en la ciudad de Buenos Aires” 2009
- Jara, Jesús. “Los juegos teatrales del clown”. Editorial: Novedades educativas, Madrid, España 2004
- Rodríguez Esteban, Apella Gabriel, Relli Mariana. “El derecho a tener derecho” Editorial El Colectivo 2009.
- Seibal, Beatriz “Historia del Circo”. Ediciones del Sol. Buenos Aires 1993

Bibliografía general:

- Audisio, Irene. “¿Puede el arte cambiar el mundo? Esbozo sobre la promoción de la empatía a partir del impacto de intervenciones de arte callejero”. (Cultura, arte y comunicación. CIFYH – Fac. De Psicología - UNC – CONICET.)
- Bill, Nichols. La representación de la realidad, “La modalidad de representación reflexiva” Paidós, comunicación y cine, página 93
- Breu, Ramón y Ambrós, Alba. “Uso didáctico del documental” Dossier de trabajo 6 de julio 2011. Pág. 3.
- Carballeda , Alfredo F. M.. “Los cuerpos fragmentados, la intervención en lo social en los escenarios de la exclusión y el desencanto”. Paidós. Buenos Aires 2008. pág. 77.
- Chaves Mariana. “Juventud y espacios urbanos en la ciudad de La Plata” Tesis final de Doctorado. La Plata Fac. de Cs.N y Museo UNLP. Mimeo. 2005
- Delgado, Manuel. “Sociedades movedizas, pasos hacia una antropología de las calles”. Anagrama. Barcelona. Pág. 13
- Freire, Paulo. “La educación como práctica de la libertad” Siglo XXI Editores. 2007. Pág 7
- Freire, Paulo. “Cartas a quien pretende enseñar”. Siglo Veintiuno Editores 2002.
- Grupo de Investigación y Diseño en Culturas Digitales "Producido para www.encuentro.gov.ar por: www.culturasdigitales.org
- Infantino, Julieta. “Generaciones y estilos artísticos en disputa. Prácticas circenses en la ciudad de Buenos Aires” 2009
- Instituto Nacional de Teatro. Argentina Cuaderno de Picadero N° 22 “El camino hacia el nuevo circo” 2012.
- Jara, Jesús “Los juegos teatrales del clown”. Editorial: Novedades educativas, Madrid, España 2004
- Jodorosky Alejandro. Psicomagia, Editorial Ciruela, 2006, pág.41
- Lecoq, Jacques. “El cuerpo poético, una pedagogía de la creación teatral”. Barrenderos, Buenos Aires, 2011.
- Lvovich, Diego. “Colgados de la soga. La experiencia del tránsito desde la clase media a la nueva pobreza en la ciudad de Buenos Aires”. En Desde Abajo, la transformación de las identidades sociales. Biblos. Bs As
- Miguez, Daniel. “Los pibes chorros. Estigma, imaginación”. Capital Intelectual Bs. As. 2004.

- Rodríguez Esteban, Apella Gabriel, Relli Mariana. “El derecho a tener derecho” Editorial El Colectivo 2009.
- Sarlo, Beatriz. “El imperio de los sentimientos, narraciones de circulación periódica en la Argentina” (1917-1927), Catálogos Editora, Buenos Aires 1985.
- Seibe, Beatriz. “Historia del Circo”. Ediciones del Sol. Buenos Aires 1993
- Uranga, Washington. “Mirar desde la comunicación”. Apunte de cátedra 2007.
- Verón, Eliseo. “Perón o muerte, los fundamentos discursivos del fenómeno peronista” Legasa 1986 pág. 126
- Villamayor, Claudia. “La comunicación como perspectiva y como dimensión de los procesos sociales”. UNIrevista Vol 1 N°3 Julio 2006. pág. 1

Anexo

desgrabación de para subtítulos.

TRAILER

Cu: Fui pasando por distintas ramas, el atletismo, la capoeira; hasta que encuentre en el circo ahí una buena combinación de lo acrobático y lo creativo, no?

Josefina: Primero empecé con la cuerda floja y en el patio de mi casa, sí, yo soy de Tandil, una ciudad donde no hay casi nada de circo, recién ahora está arrancando, y ahí, a los golpes...

Nacho: Cómo les va querido público, adelante, adelante, aprovechen que nos costó muchísimo traer las sillas

Rataplan: Hace bocha, hace 11 años que me dedico a trabajar con gente, con público, con nenes. Arranqué, soy profesor de educación física; arranqué por una cuestión económica

Mona: Somos de acá de Mar del Plata y hace 5 años más o menos que empecé a hacer circo; empecé acá, con un taller, un poquito más, un taller de acá, después empezamos con el American Libre

Nacho: Empezamos juntos hace como 10 años, empezamos circo juntos, éramos parte de una murga, la Venganza de Los Pobres y armamos un grupo que se llamaba Quinquetiando.

APLAUSOS.

Animación circo de calle

Mona: Antes de irnos nunca habíamos trabajado solos y llegamos a España y bueno teníamos que trabajar, así que empezamos con algún número que tenía él, hacer algo juntos y así poco a poco empezamos a crecer y a crear lo que hoy tenemos... que sigue creciendo.

Rataplan: No tengo un cronograma porque también esa es otra de las cosas que hago, trabajo mucho con el ida y vuelta con la gente...

Pipo: El número de acrobacia creo que es el más fuerte y después al final bueno, hicimos hoy el doble monociclo de la muerte, esto va rotando igual, la función, viste, no es siempre igual.

Rataplan: Catalina, ¿Catalina era no?, Catalina la asesina cuidado, entonces lo que vamos a hacer con Catalina (risas)

Después sigo con los adultos, pero sí, yo por lo general el espectáculo quiero que tenga acrobacia, quiero que tenga magia, quiero que haya malabares, que vean que es un condimento de muchas cosas así la gente se quede y no vea un espectáculo plano.

Martin: Nosotros como espectáculo, está un poquito alejado del clásico formato de espectáculo callejero, el habla no es un recurso que utilizemos ni hayamos desarrollado demasiado

MUSICA

bloque temático dos:

Muruya: Me preguntas cómo y no lo sé, fui jugando y fueron apareciendo cositas y bueno siempre escribiendo, tomando registro de lo que uno hace, pidiéndole a amigos y a colegas que se sienten a mirar lo que uno hace a dirigir un poco ¿no?

F G: Lo que nos diferencia de los otros es eso, que esta mucho más relacionado con cuestiones más de nuestro país.

Martin: Jugamos más con la acrobacia, con los cuerpos en movimiento, con situaciones más teatrales o dramáticas y bueno intentamos que a partir de eso llamar la atención y captar las miradas del público.

Fede: Son danzas tradicionales y las mezclamos con humor de los payasos hay un tango antes, bueno Nacho hace boleadoras.

Nacho: Siempre uno esta en busca de la identidad, ¿no? como espectáculo...

Josefina: La calle es una re escuela también, porque si uno está haciendo algo que no funciona, que a la gente no le gusta se para y se va.

Josefina: Un escenario popular que entran todos, el que puede pagar, el que no, el que quiere, el que no, es para todos.

Nacho: Ensayándolo y más que nada probándolo con el público, la calle tiene esa cosa, todo el tiempo nos pasa que se nos aparecen cosas nuevas, cuadros nuevos, chistes nuevos y perdemos un montón de chistes, entonces también eso hace que se vaya renovando, esa improvisación que la mantiene viva, ¿no?

(Animación)

Entonces: *Se hace jugando * La calle nos enseña *Pidiendole a amigos que tomen registro de lo que uno hace * Es un escenario donde participan todos * Tenes que estar identificado con la obra

¿Cuándo empieza?

Bloque tematico 2

Pipo: Lo que hacemos es llegar, plantarnos en la plaza digamos, para que la gente nos vea y empezar a armar. Para que se convoque la gente empezamos a cambiarnos, nuestra misión es que cuando estemos todo vestido la gente ya esté y la función empiece.

Nacho: Por ejemplo este lugar que la gente está sentada te da la libertad de poder sentarte, tomar agua y mantener un silencio que se va a respetar en el código...

Cu: Te vas dando cuenta que en la calle no puedes estar una hora y veinte. Porque la gente está de paso y muy poca gente se va a sentar.

Nacho: En cambio si vos estas en una peatonal trabajando como es Rivadavia como Gesell que es

un lugar de tránsito donde la gente viene caminando vos la tenes que atrapar y sostener porque hay mucho ruido.

Muruya: Que los artistas callejeros son comunicadores, se presentan en la calle frente a una persona que no fue a ver un espectáculo que de repente se lo cruzó ahí, se lo encontró y por ahí gente que si no, no consume ni teatro ni cine ni ningún tipo de arte.

Martin: Siempre cuando sentis a la gente el espectáculo va en exponencial.

Rataplan: Le da mucho valor sabe elegir a la gente, saber elegir a un nene darte cuenta que ese nene esta participando mucho entonces quiere pasar, darte cuenta que un adulto quiere participar y tiene ganas.

Nacho: Cargarce de los que estan enganchados con la obra y tirándole al que está ahí dudandola o que esta mas apagado, entonces uno va equilibrando esa energía.

Rataplan: Siempre motivar a la gente.

Fede: Tenes algunas cosas que van a funcionar que ya sabes que funcionan y que la atrapan a la gente. Como por ejemplo la técnica, si de repente vos ves a un tipo parado arriba de otro es muy probable que la gente ya se empiece a quedar.

Mona: Yo creo que también el número de acrobacia no es sólo de acrobacia y al tener esa historia de amor de que se enamora de que se va de que viene, eso también le gusta a la gente que no sea sólo técnica, técnica, técnica si no que sea un poco mas de juego.

Nacho: Hay un momento para mi que quizás lo siento con mayor identidad al grupo que cuando empezamos con el ¡hop! al principio ¡hop, hop, hop! y terminamos haciendo un avestruz. Proceso de conectar el humor y la técnica de una forma autentica, nuestra.

(llanto de bebe) (aplausos) mamá, mamá, mamá, que esté buena, que esté buena, mamá, mamá, mamá, mamá, ma No, este no...

Mamá, mamá, teta (Risas), mamá plata, dame plata mamá.

Mamá me voy de casa.

Rataplan: El vinculo primordial para todo esto es el respeto.

Nacho: Trata de llevar las cosas al máximo para generar un vinculo humano, ¿no?

Rataplan: El tema de compartir, compartir un poco con la familia

Nacho: Las cosas se generan entre todos no sólo con el que esta parado en escena.

Rataplan: Cuando el adulto pasa lo que hace es sentirse identificado el resto de los adultos que por ahora no se sentían identificados con el show, porque el show por ahora era de los nenes.

(Musica)

ANIMACIÓN:

Entonces: *Compartir entre todos * La técnica, hay que utilizarla como un recurso expresivo.
*Crear desde el humor y el respeto *Atrapar y sostener la atención de los publicos *Generar un vinculo humano

Gorra

Pipo: Dejar para el final el número mas fuerte que tenemos, para pasar la gorra.

Muruya: El momento de las palabras de la gorra no me gusta para nada, me pone nerviosa, me pone incomoda, eh escrito millones de gorra las eh vuelto a tachar a decir, la ensayo, la vuelvo a practicar.

Nacho: Señoras y Señores somos artistas de calles amamos trabajar en la calle mas que cualquier cosa. Nos gusta poder tomar espacios públicos como esto que no era nada y de repente se genero un teatro hermoso con un público hermoso lleno de risas y eso creo que no tiene precio.

Mona: Para pasar la gorra empezamos a escribir un texto, vismo que algunas cosas funcionaban y otras no, cambiamos una pusimos otras la ensayamos, la repasamos. Escuchamos gorra de otras personas y vemos que tienen cosas que sirven y las mezclamos.

Fede: Todos tienen que estar involucrados y todos se tienen que hacer cargo que se estan quedando. Vos también lo tenés que hacer cargo que se están quedando. Para que después en el momento donde vos pasas la gorra, vos estuviste porque quisiste. Y te gusto o no te gusto pero vos estabas.

Rataplan: ¿Se estan divirtiendo? (si), ¿Los estoy tratando con respeto? (si) ¿saben por qué digo esto? porque en este momento por lo general la gente pierde el respeto por el artista, por el animador, por el payaso, agarra baja la cabeza, baja el cuerpo y empieza a correr los cien metros llanos.

Pipo: Hay en otros lados que hay que educar a la gente, viste, no esta acostumbrada a la gorra y no sabe tampoco cuanto poner.

Cu: La posibilidad que tiene el circo sobre todo, que la calle funciona.

Mona: Si le gusto mucho ponga mucho, si le gusto poco, ponga mucho.

Cu: De repente, al final de todo, sacar la voz y parase ahí frente a la gente, es un momento como importante.

Muy buenas noche a todos nosotros somos la compañía Manoamano. El nombre de mi compañero es Martín, el mio es Cu.(aplausos) Asi que como todo artista de calle esto va a terminar con nuestro sombrero.

Rataplan: Rataplan va a pasar la gorra el que puede colaborar el que no, no.

Pipo: ¿Estan listo para el riesgo?, ¡si!, ¿estan listo para la acción?, ¡si!, ¿estan listo para el peligro?, ¡si!, ¿estan listo para, la gorra?. Cuando está el público arriba, ¡pum!

Muruya: Y para terminar esta función, que todavia no ah terminado. Voy a agarrar una cosita (MUSICA). Señoras y Señores han entrado libre y gratuitamente a este espectáculo aqui esta la salida, a la gorra.

Muchísimas gracias la verdad que sus aplausos me han llenado el alma, pero no la panza. (aplausos)

Pipo: Bueno hacemos el doble monociclo de la muerte si junto 10 personas que me den 5 pesos.

Rataplan: Sólo adulto que me ponga mas de 20 pesos mas se lleva automáticamente el cd de Rataplan.

Mona: Dejar la gorra y que la gente venga y la ponga, pasarla uno por uno.

Pipo: Después hay otro que es el perreo también que se le dice, que se usa mucho en Europa. Que es mientras uno hace una cosa el otro va pasando.

Nacho: Nos vamos a quedar aquí parado con las gorras y vamos a dejar que ustedes vengan a nosotros, creo que ya dimos lo mejor de nosotros así que esperamos lo mejor de ustedes.

Animación:

Entonces: *Ofrecer lo mejor. *Transformar los Espacios Públicos en Teatros. *Escuchar. *Ensayar. *El que puede colabora y el que no, no.

(recreo)

Animación:

¿Dónde aprendemos?

RECORRIDO

Muruya: Las formas de aprender, la paciencia, ante todo, la curiosidad, la voluntad y el amor.

Nacho: Y el aprendizaje creo que va mas allá de lo artístico. Va a través de lo personal, lo emocional, ¿no?

Pipo: Lo ideal es tomar talleres y ver. También comunicarse, hablar con la gente, con más artistas y aprender lo estas haciendo siempre, viste, pero es eso, no es decir no ya se y dejar de tomar talleres. Todo el tiempo estar ahí al pie del cañón.

Nacho: Yo la parte del circo la aprendí en una escuela. La escuela de Circo Criollo, de los Hermanos Videla.

Cu: Estuve 3 años trabajando con la compañía La Arena y con espectáculo más de sala, en distintos teatros, y con campañas con más gente, 9 en escena o más.

Muruya: Después estuve un tiempo en la escuela de Rosario. La escuela Municipal de Rosario.

Fede: A mí me paso de estar mucho en relación con gente que ya laboraba y viendo, viendo mucho, prestando atención y quedarme, sentarme en el cordón y mirar al tipo ese a ese encantador.

Pipo: Hace como 6 años más o menos que trabajo en esta profesión.

Rataplan: Estuve 7 años trabajando como animador en fiestas infantiles, en un salón. Que después pasó a ser mío.

Cu: Y cuando terminamos la escuela que la hicimos juntos. Después decidimos armar algo más chiquito, entre nosotros y salir más a la calle.

Pipo: Andamos buscando información por todo el mundo, buscando talleres gente que nos pueda enseñar un poco más también, y ofrecer lo que ya sabemos. Por eso nos movemos mucho por convenciones, festivales.

Nacho: Y ahí es donde también aprendes realmente, ¿no?, cuando hablas con gente que viene haciendo lo que vos quieres hacer hace mucho tiempo

(animación circo de calle)

CARADURA

Rataplan: Las dos cosas, cara dura y profesión.

Martin: yo creo que un poco de las dos, ¿no? Hay que mandarce y hay que ser profesional, o sea tenes que ser osado.

Muruya: No intento profesión, pero soy re caradura también. Pero voy buscando una profesión.

Nacho: Somos buscas también.

Fede: si, pero somos más caraduras, si la pregunta es esa, pero somos profesionales en caradurez.

Pipo: Con profesión sin caradura no vas a ningún lado. Con cara dura y sin profesión tampoco.

Rataplan: Podes ser un exelente músico, pero si te da verguenza estar adelante de la gente, no lo vas a poder desmostrar nunca.

Pipo: Muchas buenas, muchas malas, muchas lesiones, mucha...de todo

Martin: Antes de empezar sos un cara dura y al final sos un profesional (risas)

Títulos finales:

Las imágenes fueron registradas en la ciudad de Mar del Plata, durante los meses de enero y febrero de 2012.

Las compañías actuaron en: Plaza Mitre, Plaza del Agua y peatonal Rivadavia

Compañías:

Cambalache circo: Nacho Rey – Federico Galvan

Manoamano: Ana Clara Manera – Martín Umerez

Muruya: Josefina Perez Gardey

Pipo y Mona: Luz Rodriguez Lozano – Germán Sasso

Rataplán: Sergio Encina

Música:

La Trama Ensemble: (primer concierto)

Dirección:

Fernanda Lastra

Violines:

Maria Eugenia Grandez – Julian Langoni – Miguel Angel Toro Herrera – Sofía Vocaturo –
Marianela Bianchetto – Francisco Corthey – Elias Gomez – Clara Waidelich -

Violas:

Leonel Bottino – Bruno Romero

Violoncellos:

Germán Farber – Jaqueline Aldana – Juan de Dios Rivas

Contrabajo:

Noelia Crispiani

Bandoneones:

Bruno Cabadas – Cecilia Segurado – Simone Tolomeo

Flautas:

María Belén Nuñez – Cristian Alvarez – Daniela Omaña – Claudia Salazar – Silvina Marcó –

Martina Parola

Clarinetes:

Mariel Ascaso – Gabriel Ricci – Luciana Savoy

Saxos:

Enrique Nuñez – Walter Noak

Corno:

Marcos Valverde

Trompetas:

Daniela Santandreu – Ignacio Lanello

Trombones:

Lucas Falcón – Valentín Kebat – Ezequiel Kaufmann – Pablo Sosa

Percusión:

Sergio Yraitá – Conga Va Giraldo

OBRAS:

Suite Capriol – Andante Festivo – La yumba – Toy Suite – Ballet Cascanueces Op. 71 – Sanjuanito

MASTERIZACIÓN DE SONIDO:

De la Rana – Emiliano Navazo

STOP MOTION:

Alicia Olea – Martín Ruibalsztein – Nuria Camperi – Angie Reija

DIRECCIÓN AUDIOVISUAL:

Germán Kaufmann

CAMARA:

Germán Kaufmann – Ezequiel Kaufmann

FOTO FIJA:

Agustin Pierini – Rodrigo Suarez

EDICIÓN:

Natalia Arias - Ezequiel Kaufmann

DIRECCIÓN DE TESIS:

Ulises Cremonte – Matías López

POST PRODUCCIÓN:

Natalia Arias – Ezequiel Kaufmann

EDICIÓN Y MASTERIZACIÓN:

Juan Ignacio Echeverría

Gracias:

A todos los que participaron directa o indirectamente en este proyecto. A Nicolás Vedoaldi, Rodrigo Suarez, Agustín Pierini, Javo Alvarez, Patricio Suarez, Alicia Olea, Melisa Gutierrez, Juan Carlos Casazza. familia Kaufmann Payero y familia Arias.

Gacetilla Ecart (completa)

Durante los días 4, 5 y 6 de septiembre, en el Centro Cultural Islas Malvinas, se realizará el *Ecart*, Tercer Encuentro Platense de Investigadores sobre Cuerpo en las Artes Escénicas y Performáticas, organizado por el Grupo de Estudio sobre Cuerpo-Centro Interdisciplinario Cuerpo, Educación y Sociedad, de la Universidad Nacional de La Plata, y la Compañía Independiente de Danza y Medios Audiovisuales Proyecto en Bruto. Cuenta con el apoyo del Fondo Nacional de las Artes, el consejo Provincial del Teatro Independiente y la Universidad Nacional de La Plata, además de diversas empresas privadas.

En el transcurso de las tres jornadas de este nuevo encuentro habrá talleres, conferencias, mesas de ponencias, obras de danza y teatro, performances, videos e intervenciones diversas, con artistas e investigadores provenientes de Colombia, Ecuador, Chile, Brasil, Uruguay, México, Francia, Portugal y de diversos puntos de nuestro país, tales como Córdoba, Villa María, Rosario, Santa Fe, Tucumán, Mar del Plata, Bahía Blanca, Ciudad de Buenos Aires y otras localidades del interior de la Provincia de Buenos Aires y de nuestro país.

Este encuentro, continuación de los realizados en los años 2010 y 2011, busca retomar y ampliar los espacios de diálogo y reflexión que han comenzado a abrirse entre quienes investigan sobre y desde la corporalidad en las artes escénicas y performáticas.

En esta ocasión el tema central respecto del cual se invita a reflexionar serán las fronteras, límites, articulaciones, cruces y trasposos posibles entre teoría y práctica; entre artes, ciencias sociales y filosofía; y entre diversos lenguajes artísticos, prestando especial atención al lugar que ocupa el cuerpo en estas fronteras y cruces.

Fue declarado como evento de Interés Educativo por la Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires (Resolución N° 1349).

¿Cómo surge la idea de organizar estos encuentros?

A partir de la participación del Grupo de Estudio sobre Cuerpo y de la Compañía Proyecto en Bruto en diferentes eventos del ámbito académico y universitario (Congresos, Jornadas, Conferencias) y de las artes escénicas (Ciclos de Danza, Festivales, Encuentros de Gestión Independiente), estos dos colectivos se fueron poniendo en contacto entre sí y con otras personas que compartían el interés en investigar y pensar el cuerpo, especialmente en el marco de las artes escénicas y performáticas. Dado que en general este tipo de investigaciones y reflexiones aparecían de modo más o menos aislado y solitario, comenzaron a pensar la posibilidad de generar un espacio de encuentro entre quienes se encontraban rondando estas temáticas. El primer Encuentro, realizado en el año 2010, consistió únicamente en una serie de mesas de ponencias. Pero ya a partir del segundo se

animaron a incluir otras modalidades de participación, como son los talleres, las obras y las performances, apostando a que la investigación y el conocimiento pueden realizarse, comunicarse y compartirse de otros modos, y no solo desde la hegemonía de la palabra. Por otra parte, este campo de investigación tiene la particularidad de que muchas de las investigaciones tienen esta dualidad entre investigación académica y práctica artística, que es la misma dualidad que muchas de las organizadoras el Ecart tienen en su vida cotidiana (como antropólogas y actrices, filósofas y bailarinas, sociólogas y cantantes...). Y es de allí que surge la concepción de estos encuentros como un modo de entrelazar productivamente estas dos dimensiones abriendo el espacio para que la construcción de este campo de investigación siga creciendo en forma colectiva.

¿Quiénes participan del encuentro?

Artistas provenientes de distintas disciplinas, como la danza, el teatro, la música, el cine, la performance, las artes plásticas; investigadores formados académicamente en distintas áreas, como la filosofía, la sociología, la antropología, la historia, las ciencias de la educación, las ciencias de la comunicación, etc. En muchos casos estas dos procedencias, la “artística” y la “académica” se dan juntas en la misma persona, y cada quien va recorriendo diferentes posibilidades de articulación entre ambas.

Los encuentros están abiertos a toda la comunidad, buscando siempre generar instancias de diálogo, reflexión e intercambio entre todos los presentes. Por eso mismo se invita a quienes sientan interés o curiosidad por estos temas a acercarse y a participar de todas las actividades del Ecart.

Contacto:

www.facebook.com/ecart.lp

grupo.cuerpo.lp@gmail.com

www.grupodeestudiosobrecuerpo.blogspot.com

www.cproyectoenbruto.blogspot.com

www.facebook.com/proyectoenbruto

Leonel Arance: 15 409 9275. Agente de prensa

Muestra del documental Work in progress:



The poster features a hand-drawn illustration of a street scene with buildings and a green hill under a dark sky with a string of bunting. The title 'Circo de Calle' is written in large, bold, red letters, with 'Documental' and 'Work in Progress' in smaller white text below it. A red rectangular box in the bottom left corner contains the logo for 'MAR del PLATA en el Colón', which includes two film reels and the text 'MAR del PLATA en el Colón'. To the right of the box, the event details are listed in white text.

Circo de Calle
Documental
Work in Progress

Jueves 28 de nov de 2013 a las 20hs
Teatro Colón: Hipolito Yrigoyen 1665
Mar del Plata

Idea y Realización: Ezequiel Kaufmann
Producción general: Natalia Arias
Música: La Trama Ensemble

Audiovisuales que vamos a pasar MAR DEL PLATA EN CORTOS 29. Este jueves 20horas en el Teatro Colon. Entrada alimento no perecedero.

BLOQUE 1:

- Ambición (Cortometraje) de Susana Aparicio
- La llave (Cortometraje) de Pedro Nicolás Figliozzi
- Mounstros (Cortometraje) de Hernán Ferreyra
- Mugre (Avance1) de Vitto Manccini
- Fundidos in the night (Video Clip) de Alejandro Bavaro
- Día azul (Cortometraje) de Daniela Muttis
- Aria (Cortometraje) de Sebastián Gonzalez Hansen
- Solo (Cortometraje) de Gonzalo Piñero

BLOQUE 2:

- Circo de Calle (Documental) de Ezequiel Kaufmann, y Natalia Arias
- Mugre (Avance2) de Vitto Manccini
- Tren Blanco (Cortometraje) de Daniela Muttis
- Causalidad (Cortometraje) de Vitto Manccini
- No da para más (Cortometraje) de Matías Irigoín

Con una concurrencia de unas 150 personas y 200 kilos de alimentos donados a los comedores infantiles municipales sacamos un balance muy positivo de la 29ª función de Mar del Plata en Cortos en el Teatro Municipal Colon. Además tuvimos el placer de proyectar dos estrenos de dos grandes directores marplatenses: [Gonzalo Piñero](#) (cortometraje Solo) y ([Vitto Manccini](#) cortometraje Causalidad). Este ultimo además nos mostró un trailer de su largometraje "Mugre". Asimismo resaltamos los trabajos de [Susana Aparicio](#), [German Kaufmann](#), [Matias Irigoín](#), [Sebastian González Hansen](#), entre otros realizadores. Muchas Gracias a todos por participar y confiarnos tan hermosa tarea que nos llena de orgullo. Podemos decir hoy que el cine marplatense esta entre los mejores del mundo. Nos vemos el 26 de diciembre en la última función del año con el sueño intacto de que llenemos el Teatro. Gracias.