

CILEM

| CENTRO DE INVESTIGACIÓN |
| RESEARCH CENTRE |

Conversación con Angus Balbernie



Conversación

transcripción y traducción
(del inglés al español)

Angus Balbernie: Coreógrafo y docente

Melina Seldes bailarina, coreógrafa

Espacio LEM, Buenos Aires, Argentina

Martes 14 de noviembre 2017

Organizado por CILEM, con el apoyo de la Fundación de Lisa Ullman, nos visitó Angus Balbernie quien guió la puesta en escena de la presentación final de los participantes del Programa de Entrenamiento para el Performer LEM.

Brindó además asesoramiento a artistas y dictó un laboratorio de dirección y creación coreográfica.

Melina Seldes
Directora general

Marzo 2019

Melina: Sería interesante saber cuál es tu posición como maestro, artista y mentor acerca de la formación de la danza y el cuerpo y cual es tu parecer acerca de la relación que la educación artística tiene con el contexto político-social.

Angus: Pienso que el mundo necesita artistas, sí, lo mismo como necesitamos ingenieros, doctores, dentistas, necesitamos artistas. Buen arte y buenos artistas tienen algo que ver con estas cosas que llamamos imaginación y el compartir ideas. Un pintor de Irlanda que se llama Francis Bacon, cuando le preguntaron qué pintó él decía que ponía su sistema nervioso en el papel y yo estoy de acuerdo con eso como una manera de manejar el arte. Los papeles cambian, dependiendo la forma del arte, el canvas, el papel en blanco o bastidor, es distinto pero siempre hay un canvas, un bastidor, en un sistema nervioso para expresarse.

Melina: ¿Y específicamente sobre la danza? ¿Por qué crees en la danza?

Angus: No sé si creo en la danza, pero sí creo en el cuerpo como un canvas y como un contenedor del sistema nervioso. Están las herramientas del artista y del arte y la obra de arte. La diferencia o la característica de la danza es que en esta dialéctica hay dos elementos que están unidos que serían el artista y la herramienta, ambas puestas en el cuerpo. Para mí es importante y por qué la danza es porque esta posibilidad de que el artista y su herramienta devienen “la media”, no el medio sino “la cosa en sí” y el medio permiten que el encuentro con un espectador sea directo e inmediato. Exceptuando el ballet, en donde el ballet uno podría decir “es danza” pero como está filtrado por los códigos culturales que lo sostienen y lo construyen, tiene una especie de niebla delante que no permitiría esta inmediatez con el espectador. Pero este es el motivo por el cual encuentro a la danza interesante.

Melina: ¿Por qué te siguen interesando las prácticas corporales?

Angus: No me interesan.

Melina: Sí te interesan, sino no hubieras viajado 15 mil kilómetros.

Angus: Hay un filósofo que se llama Enzo Cozzi, de Chile, que tiene una manera muy buena de ver el cuerpo en movimiento. Su artículo está en un libro más grande que se trata de ocho tipos de cuerpos distintos en movimiento. El cuerpo postmoderno, “suelto”, es una manera de ayudar a las personas a encontrar por qué... Todas las otras formas de arte van por sus propios movimientos como realista, expresionista, surrealista, un montón de caminos concretos. A veces la máquina cambia o el lugar de encuentro, la estructura cambia pero con el cuerpo es lo que tenés, no va a cambiar, el cuerpo no cambia mucho. Estaba justo en la mañana escuchando un podcast que hablaba de las personas haciendo arte hace sesenta mil años y el ADN no ha cambiado mucho.

Melina: Lo de los ocho tipos distintos de cuerpo de los que hablaba este filósofo tiene que ver no sólo con el cambio histórico, porque tiene que ver con el desarrollo de la danza en la academia de estos cuatrocientos años en donde la danza es considerada un arte. Encuentra ocho distintas descripciones de estos cuerpos que tienen que ver con qué sistemas de entrenamiento.

Angus: La gente que entrena artes del movimiento tienen acceso inmediato a su arte. Bailarines en la calle o niños o lo que sea, bailan. Los bailarines contemporáneos necesitan de un espacio determinado en un tiempo determinado. Casi es un chiste, una paradoja, que siendo los artistas que tenemos como herramienta el cuerpo se daría por default que podríamos hacer nuestro arte en cualquier momento y lugar. Pero el chiste es que el bailarín necesita de un tiempo y un espacio determinado para ejercer su danza. Entonces, es muy bizarro, que al fin y al cabo el bailarín contemporáneo no sólo baila. Antes creía que sabía porque me involucraba con coreógrafos, entrenando bailarines, pero para mí se puede aplicar esas herramientas a otras formas como la coreografía social, la organización. Si entrenás bailarines, ¿qué más pueden hacer con esas herramientas que tienen en la danza? Algunos hacen danza terapia, estudios somáticos, el mundo infinito de la somática. Algunos consiguen trabajos, otros no, algunos trabajan en Starbucks. Yo no lo entiendo muy bien. La respuesta que me daba por qué me dediqué a entrenar coreógrafos durante mi vida y por qué creía que era fundamental esto era justamente porque las herramientas de la coreografía pueden ser aplicables en infinitas instancias de la vida, no sólo en el trabajo artístico. Pero ahora me encuentro frente a la realidad de que los bailarines toman una o dos clases semanales, hacen una o dos obras

y ahí se termina el tema y encima tienen que tener otro trabajo por fuera. Entonces creo que por esto es por lo que no enseño más.

Melina: Dos cosas: es interesante para mí escucharte dado que has sido mi maestro durante cuatro años en la escuela y mi mentor durante estos diez años y creo en lo que decís y me encuentro en un punto similar en la realización de qué es un bailarín o un artista de la danza o coreografía. Sigo creyendo en ese potencial. Dado que en estos últimos años te has dedicado cada vez más a ser un mentor, y yo creo que esa es la transformación de tu “ser maestro” a “ser un mentor”, entonces ¿qué se esconde detrás del concepto de mentoría hoy y por qué lo hacés?

Angus: La coreografía es la forma del arte, en términos económicos, “la más estúpida posible”. En la última academia en la que estuve, en el norte de Inglaterra, donde me ofrecieron un trabajo estable como docente, hasta ese momento siempre había trabajado como docente invitado. La condición era que continué, durante todos los años de la formación, la formación. Me encontré que después de cinco días ya estaba todo enseñado dado que la coreografía tiene que ver con una espacialidad, una corporalidad y un concepto del tiempo, con las cuestiones kinestésicas y esto en cinco días se podía enseñar. Me di cuenta que era estúpido este modo de un continuo enseñar, no había nada más por enseñar. Entonces me pregunté qué podía hacer con estos seres que aparentemente se llaman “estudiantes”. Y ahí me di cuenta de que en la mentoría encontraba un mundo. El contexto del que hablo es que teniendo el cerebro tan particular que tiene el ser humano, con un montón de información inútil, pensaba que de este modo, hablando de mí y de toda esta información que tengo en el cerebro, le podía dar una utilidad en compartir esta información con los alumnos para que cada individuo encontrase su propio conocimiento. De este modo el mentor brinda información objetiva, genera al alumno o a quien asisto estar mucho más informado, le genero interés, le brindo referencias, por un lado. Por otro lado alimento la pregunta de por qué la gente quiere hacer algo. De este modo la sostengo. Por ejemplo, una obra que trataba sobre la violencia dije “para tener una obra que hable de la violencia sepan que un amigo de Yoko Ono en una galería pidió que le pegaran un disparo en la pierna y desangrarse, que la obra fuera el desangrarse. Eso efectivamente había sido un hecho de violencia representando la violencia”. Este es el lugar en el que me coloco para ser mentor.

Melina: Desde mi lugar, tal vez, la mentoría hoy sería una nueva manera de enseñar, “el maestro” o “el alumno” están bajo tela de juicio, o sea que no podemos considerar a “el maestro” o “el mentor” en el mundo de hoy.

Angus: ¿Pero entonces es la palabra artista hoy la que está en reconstrucción?

Melina: Yo creo que sí. Para volver a la pregunta, ¿cuál es la condición para que alguien se permita ser mentor?

Angus: Nos remontamos un poco al concepto de mentor, de donde viene, y tiene que ver con una cuestión hasta de clase. Por ejemplo, en Inglaterra, el mentor de una persona de clase media alta es la universidad, el mentor de una persona de clase media baja es ta ta ta, el mentor de una persona de clase trabajadora es quien sabe hacer un oficio. Entonces el vínculo que se establecía entre el mentor y el discípulo, la estructura de intercambio y de acuerdo era generada por esas dos partes particularmente. Y era, por sobre todo, un contrato de tiempo y que tiene que ver con un oficio, que tiene que ver con lograr algo en particular y ambos ponían algo. Este algo que ponían los dos era una relación de tiempo. Ahora la relación de tiempo ha cambiado entre las personas, que no es ni fundamental ni no. Pero tal vez lo fundamental es este acuerdo de inversión entre el mentor y el discípulo. Lo más importante de este vínculo es que la estructura que se establece, el acuerdo que se establece está por fuera del establishment, o sea que está por fuera de lo que dictamina la institución, es un acuerdo entre las partes.

-Melina: Mi última pregunta tiene que ver con las instituciones ¿Cuál es tu sensación, tu percepción, sobre las instituciones de la danza?

-Angus: Sé un poco más específica.

-Melina: ¿Cómo creés que las instituciones de formación, los espacios de formación de entrenamiento de danza, van a ser? ¿Tienen un rol fundamental? ¿Tienen que seguir? ¿Qué haya una referencia estética o un modo de entrenar el cuerpo vale la pena?

-Angus: Partamos del punto que todos los jóvenes de dieciocho años per se son conservadores. Al fin y al cabo las instituciones son un juego, un juego económico en donde cuanto más grande es la institución, más grande es el juego, en términos de dinero y de lo que tiene que producir, generar e invertir para producir eso. En Inglaterra, por ejemplo, hay montones de distintos diplomas de danza. En total se dice que hay un

aproximado de cinco mil alumnos que se reciben por año en todo el Reino Unido con todas las distintas variedades de diplomas de danza en donde está confirmado que sólo el siete por ciento después entra en el sistema de trabajo. En un punto esto no es dicho cuando la persona entra en la institución. Sí, son necesarias, lo creo. Esto no quiere decir que el siete por ciento sea el porcentaje interesante, al contrario, es el noventa y tres por ciento el que a mí me interesa qué hace con esa información. También es cierto que hay muchos jóvenes con dificultades ya sea de dislexia, etc., que encuentran en la danza un lugar al cual pertenecer. Es acertado que esta gente tenga un lugar a dónde estar. Esto no quita que no hayan existido o que no existan instituciones ahora, que siguen siendo instituciones que tratan de mantenerse un poco por fuera del gran paquete institucional, con propuestas puntuales.

Melina: Gracias a todos y todas por venir y especialmente a vos Angus por viajar a desgano quince mil kilómetros.

Angus: Llévame al aeropuerto (risas).