

Leonor Serrano Rivas

/

*Limbs describe curves*

**Ellen Mara de Watcher:** Esta exposición se origina en tu fortuito descubrimiento de un libro que presenta describe distintos métodos escenográficos del teatro renacentista, del que has tomado prestados algunos capítulos del mismo para realizar tu vídeo “Limbs Describe Curves” (Los cuerpos describen curvas) (2015) así como para varias de tus esculturas. La fórmula “How to...” me recuerda a los libros de instrucciones o de auto-ayuda disponibles para todos aquellos que quieren mejorar; muy pragmático y quizás incluso mundano. A pesar de todo, en el contexto de este libro y en el de tus piezas, “How to...” se convierte en una llamada a imaginar algo más poético y abstracto. Así que, adaptando la estrategia del libro, me podrías decir “How to...”(cómo) negociar entre estas dos actitudes: la práctica y la poética? Y cómo traduces conceptos de un medio a otro, tal y como ocurre entre el manual técnico y el movimiento corporal que vemos en este vídeo?

**Leonor Serrano Rivas:** Considero el libro como una guía para imitar la naturaleza, aunque fue escrito como un manual escenográfico. El teatro siempre ha sido el medio en el que la naturaleza se representa y controla a través de una narrativa puesta en escena: Deix ex machina. Por eso, cuando descubrí el libro por primera vez, pensé que había encontrado una especie de manual de aprendiz de mago, y que tenía la oportunidad de jugar con él y ejecutar sus trucos.

Como has dicho, en la obra he jugado con la idea de traducir el texto a algo distinto, a otros medios como el performance o la escultura. Se podría pensar en este “manual de mago” como una serie de reglas con las que componer una pieza teatral. El guión es, de hecho, un intento de autodefinición que te condiciona. En este sentido, la acción está subordinada al guión - o al texto el libro - y al definir estas limitaciones es cuando se crea (o se forma) un universo contenido en sí mismo.

Este trabajo es un juego compuesto de instrucciones -de autoayuda-, donde se produce, durante un breve instante, un espacio paralelo que reemplaza a la vida cotidiana. Aparece así la necesidad de encontrar una respuesta, dentro de los límites del guión.

**EMDW:** Tienen las performances presentes en el vídeo el potencial de representarse en directo o ante una audiencia, o es esencial que sean contempladas como una pieza de vídeo?

**LSR:** El vídeo nos introduce a un espacio paralelo, un ensayo, que se entiende como una puesta en escena (mise-en-scène). Esta acción podría ocurrir en directo o en el espacio representado en la proyección. Al principio, cuando pensé en la instalación, quería que el vídeo fuese la pieza principal, pero que también funcionara como el telón de fondo o la cortina teatral de la exposición. De este modo, los espectadores, a quienes les apeteciera actuar, podrían entrar en la exposición y tener la sensación de adentrarse en el escenario o en un espacio experimental. Como apunta Boal “cambiar a la gente por sujetos, por actores, por transformadores de la acción dramática.” Soy consciente de que este giro no será siempre físico, pero el vídeo intenta incorporar distintas temporalidades dentro de la obra, sugiriendo así otras representaciones y experiencias posibles. Los movimientos y formas crean una escenografía; los bastidores de una acción no-escrita. Así mismo, me podría imaginar una performance en directo, manteniendo estas mismas características, con (performers) o bailarines interpretando los capítulos del libro simultáneamente. De hecho, esta idea ya apareció, mientras filmaba un grupo de bailarines mientras otros se preparaban para la siguiente secuencia. Pensé que estaría bien superponer el espacio entre bastidores y el escenario y que de este modo las secuencias también pudieran solaparse. Por ejemplo aparecerían How to imitate wind y How to transform a man into a rock or a similar object ocurriendo al mismo tiempo.

**EMDW:** El sentido del ritmo y la repetición producidas en el video, en conjunto con otra serie de decisiones artísticas que has tomado, como por ejemplo los colores pastel en el vestuario y la semi-oscuridad en la que has instalado la exposición, crean la sensación de caminar en un sueño suavemente recordado. Hay un aspecto surrealista en la configuración del espacio, que evoca la sensación mágica que los asistentes del teatro renacentista probablemente experimentaron al visitar obras en las que, por ejemplo, se les mostrase “Un Paraíso.” A pesar de todo, esta ensoñada magia se forma con el elemento más primordial: el cuerpo. ¿Tienes alguna perspectiva particular sobre el uso del cuerpo como material o herramienta en tu trabajo?

**LSR:** Los cuerpos en el escenario son los protagonistas en el teatro. Los actores normalmente están acompañados por una escenografía que crea el contexto en el que transcurre la acción. Quería invertir este orden: se me ocurrió que si la escenografía la producían los cuerpos, convirtiéndolos en un coro anónimo, entonces podría haber una escena (o una sucesión de escenas) sin protagonistas. En mi vídeo, los cuerpos son un escenario en constante movimiento. Así que, cuando alguien entra en la exposición lo hace directamente en el escenario. Considero a los espectadores personajes, y la obra es una configuración escénica que se mueve en torno a ellos. Se podría decir que la obra invierte los papeles tradicionales de intérprete (actor, performer) y audiencia, e intenta hacer al espectador parte del reparto.

**EMDW:** Los movimientos repetidos, utilizados por ejemplo para crear un arcoiris en el cielo, me hicieron pensar en las discusiones filosóficas en torno a la imposibilidad de repetir algo de forma exacta y lo inevitable de la diferencia al fondo de la repetición. Es la filosofía importante para ti al ejecutar tus ideas como obras de arte?

**LSR:** Me gustaría considerar la repetición en relación a la interpretación teatral y lo ordinario. Se podría pensar, por ejemplo, en cómo las “construcciones fantásticas” están relacionadas con la existencia de realidades repetitivas, en las que los bailarines mismos llevan a cabo una acción simbólica. Richard Schechner establece una distinción entre “construcciones de fantasías” y “construcciones de creencias.” Los juegos de fantasía son actividades compuestas por actuaciones ejecutadas como si fueras algo distinto. En este sentido, el jugador sabe perfectamente que está fingiendo ser otra cosa. Cuando este juego se superpone con la realidad, Schechner lo llama una “construcción de creencia,” ya que estas “interpretaciones desdibujan (el) límite” de una realidad ordinaria.

El ensayo de la vida a través de la repetición se podría concebir como mimetismo: la capacidad humana para construir puentes entre la identidad propia y aquella de otros seres o cosas. Las acciones, movimientos y diagramas presentados en mi exposición se podrían considerar intentos de imitar a la naturaleza: Cómo imitar el Viento, Cómo Hacer una Tormenta, Cómo construir los Cielos en Secciones, y muchos otros.

Como se ha mencionado antes, la interpretación se sitúa en la línea límite de la realidad y se muestra como una ruptura con lo real. Los actores ensayan acciones simbólicas, y a través de la interpretación se les presenta como una conexión entre ficción y realidad. Me sería difícil imaginar que las acciones, que ocurren durante el ensayo, no tienen ninguna consecuencia más allá de esta ficción. El espacio donde se lleva a cabo el ensayo funciona como un espacio donde ensayar la vida.

**EMDW:** Las alegorías de movimientos que crean tus intérpretes son ya arcaicas, y es interesante mirar las formas que sus cuerpos construyen y disociarlas de las instrucciones que lee la voz superpuesta del vídeo. Por ejemplo, “Cómo Transformar A Un Hombre En Una Roca u Objeto Similar” tiene para mí un significado potencialmente oscuro, quizás una pila de cuerpos heridos.

Esto podría ser debido al flujo constante de imágenes chocantes que los medios retransmiten, pero aún así los cuerpos son devastadoramente reales. Me pregunto si te interesa esta dualidad; esta noción de que los sueños o las fantasías se pueden convertir, a veces, en pesadillas.

**LSR:** Sin duda. En el curso de la reflexión anterior, las construcciones de fantasías suponen acciones mostradas por los intérpretes en primera persona. Su ambición es escapar de sí mismos para convertirse en otros. Como escribió Roger Castillois: “El juego puede consistir en implementar acciones o someterse al destino propio en un entorno imaginario, pero también en volverse uno mismo en un personaje ilusorio, y, en consecuencia, en comportarse de distintas formas.” Cuando los intérpretes establecen una distinción entre la realidad y la ficción, ocurre una interrupción en su personalidad (y quizás también en los espectadores).

Este efecto, la incapacidad de distinguir entre uno mismo y su entorno, podría llevarse al extremo, y el resultado sería la creación de un espacio oscuro; en otras palabras, cuando los sueños se vuelven pesadillas. Cuando los intérpretes inmersos en el mimetismo son incapaces de distinguir entre percepción y representación, un desorden de personalidad y espacio puede ocurrir. En este caso, la percepción se entiende como el espacio fuera del juego, y la representación del espacio ficticio donde sucede el ensayo.

Pienso en el coro como un conjunto de individuos correlacionados que funcionan como un solo organismo, como una composición escultórica. Los componentes del coro muestran una distinción entre el individuo y el grupo. El coro quiere ser percibido como un todo a partir de la integración del ritmo de cada uno de sus miembros en la escena. Se unen en un cuerpo común, que opera junto y se mueve acorde al guión.

**EMDW:** Los diagramas que has citado del teatro renacentista son plantillas geométricas que sugieren movimiento y direcciones cambiantes. Puedes explicar cómo has trabajado con ellas y las has desarrollado en un sistema escenográfico y escultórico?

**LSR:** Los diagramas se vuelven personajes dentro de la exposición. De hecho, podrían funcionar como algo constante construcción para un intérprete “inacabado y metamorfoseándose continuamente.” Los colores y composiciones formales transmiten la idea de un sujeto plural como una manera alternativa de interpretar, comportarse o ser. El atrezzo también ayuda a dismantelar cualquier idea preconcebida que la audiencia pudiese tener sobre lo que los actores podrían ser o hacer en la obra. El vestuario hace que los actores se parezcan los unos a los otros y también las cosas y objetos, creando la posibilidad de un solo cuerpo en movimiento. Los aspectos formales de la obra se pueden ver como un indicativo para pertenecer a un grupo o ser parte de un paisaje específico, lo que podría conducir a una perturbación de la percepción espacial.

**EMDW:** Tus esculturas, que llevan muchos de los mismos títulos que escenas del vídeo, hacen pensar en la arquitectura de los cuerpos: hay elementos alargados que me recuerdan a los huesos, cuerdas y cordeles evocando los tendones venas, y láminas de papel o tela similares a la piel. Aun así, los cuerpos que vemos en el vídeo son firmes, fuertes y ágiles, mientras que tus esculturas son más frágiles, quizás incluso precarias. ¿Puedes describir el proceso de elaboración de las esculturas? ¿Y hay una relación causal entre las esculturas y el vídeo?

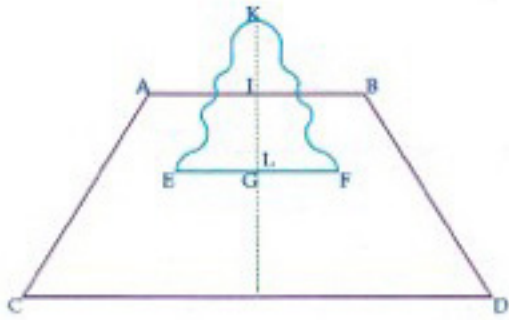
**LSR:** Las considero no tanto esculturas como diagramas espaciales. Me gusta pensar en ellas como un soporte o composición temporal. Si el libro funciona como el manual de un mago, las instrucciones y diagramas son una guía de elaboración. En ese sentido, las composiciones están en proceso de cambiar constantemente. Por ejemplo, Cómo hacer un arcoiris podría ser el título de más de una composición o forma de algo que muta con el tiempo. De la misma forma, el libro se presenta como una serie de reglas o un guión, en el que las limitaciones son sólo el punto de

partida para la actuación y la ejecución: un marco de trabajo que determina el registro de posibles acciones o formas.

**EMDW:** el vídeo se proyecta en una gran y ondulante pantalla de papel que parece no tener soporte, lo que intensifica la sensación de magia e ilusión que permea la exposición. El movimiento de la pantalla también ruptora la imagen proyectada de forma ligera pero desconcertante, exactamente como los sueños rupturan la imaginaria normal en el teatro del inconsciente y la convierten en algo difícil de describir o captar. ¿Qué es lo que te interesa de este estado fantástico de no-saber-del-todo?

**LSR:** Me interesa cómo la exposición puede capturar lo ordinario a través de la creación de una ilusión que puede sostenerse en el borde de la realidad. Propongo una ilusión condicionada rigurosamente a su propio reglamento (su guión) e implica la imitación de una acción o evento. Pero esta representación o imitación no es una mera copia: crea un espacio con vida propia.

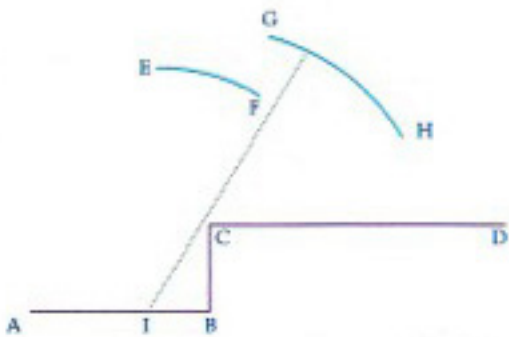
*How To Transform A Man Into A Rock Or Similar Object*



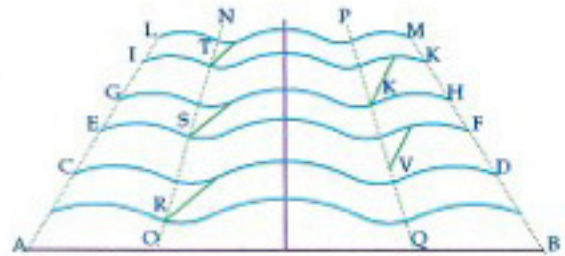
*How To Imitate The Wind*



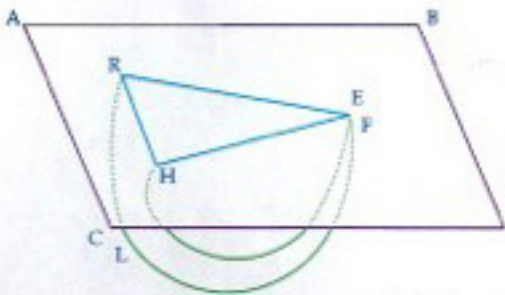
*How To Make Heavens In Sections*



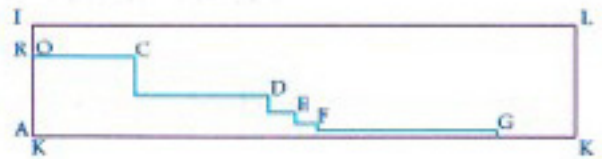
*Second Method Of Showing A Sea*



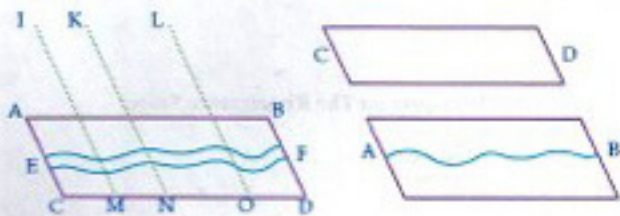
*How To Represent A River That Seems To Flow Constantly*



*How To Imitate Thunder*



*How To Imitate The Lighting*



*How To Make A Paradise*

