1.- ¿DÓNDE ESTÁ EL CUERPO CON EL QUE HACEMOS ACCIONES? (del espacio hacia el cuerpo)

TERRITORIO: Autogestión/Colaboración/Interdisciplina

Cómo mencionábamos en la introducción, una de las motivaciones principales de esta investigación tiene que ver con observar el contexto desde dónde y en el cuál estamos realizando nuestras acciones y tomar este contexto y nuestro despliegue como artistas/investigadores en él, para ponerlos en valor como experiencias sistematizables. Esto, principalmente por una serie de procedimientos y condiciones que se reiteran y merecen ser observadas como eventuales didácticas o mecanismos sistematizables que podrían volverse alternativas metodológicas para las creaciones escénicas en nuevos escenarios futuros.

Considerando nuestros cuerpos como primer territorio (o cómo sostiene Dubatti portadores del territorio), y debido a que las vidas y las experiencias creativas de los distintos participantes de los proyectos de E (en adelante: los participantes), han transcurrido en

Sudamérica, la primera variable a revisar será nuestro trabajo como artistas/investigadores en territorio sudamericano.

<u>Territorio sudamericano:</u> <u>autogestión/colaboración/interdisciplina</u>

Los cuerpos de los participantes en todos los proyectos de E han estado físicamente en Sudamérica. Nuestra primera demarcación territorial es el subcontinente sudamericano. También han estado allí los cuerpos y proyectos específicos de nosotros los artistas/investigadores. Fuera de E, si bien ambos investigadores en nuestras historias personales hemos realizado actividades creativas en distintas regiones de Chile e incluso en otros países, nuestra localización siempre ha sido América del Sur. Caracterizaremos entonces, ciertos aspectos importantes que determinan crear e investigar en este lugar geográfico.

América del Sur es un territorio colonizado, heredero de la cultura occidental. Nuestro pensamiento, las validaciones racionales dadas por la academia, la forma misma de las academias y el idioma en el

que aprendemos todo lo anterior, provienen de una tradición inoculada en nuestro territorio, producto de un proceso de colonización. El mismo procedimiento que supone la investigación teórica que estás leyendo, su estructura y las exigencias que le corresponden, provienen de esa tradición.

La creación artística está predeterminada por parámetros estéticos derivados de esa colonización, debido a que son las tendencias dominantes del lugar geográfico dónde los artistas viven y crean. Y este mismo lugar geográfico además ofrece unas condiciones sociales, económicas y políticas, que lo sitúan en lo que se ha conocido vulgarmente como el Tercer Mundo. Países con altos índices de desigualdad que permiten sustentar economías con albores intermitentes de éxito, a cambio de explotación indiscriminada de los recursos naturales y escasa protección social para sus habitantes.

El condicionamiento económico es determinante en una cultura como la nuestra, y la investigación y creación artística nunca han estado ubicadas en un sector de privilegios en términos de

recursos. El estado chileno, a través de las distintas administraciones gubernamentales, ha comprendido el desarrollo de la actividad cultural, como una variable más dentro de un modelo neoliberal de mercado. Dentro de esta forma de entendimiento, se ha intentado el desarrollo de una industria cultural, por sobre la valorización de la cultura como un patrimonio social nacional. Los artistas en un país como el nuestro se enfrentan a muchas vicisitudes para poder desarrollar sus proyectos, habiendo entre ellas dos que consideramos fundamentalmente incómodas: la necesidad permanente de validación desde la academia, una academia eminentemente heredera del proceso colonial y que tiende mucho más a valorar la investigación foránea, por sobre la desarrollada en el país; y en segundo lugar, la concursabilidad como prácticamente la única alternativa (si no la única), para financiar estos proyectos.

El sector cultural en Chile es particularmente precario y a pesar de que a ratos pareciera haber mayores incentivos en la creación e investigación artística, se trata más bien de despliegues comunicacionales relativos a intereses momentáneos. La realidad es que el gasto estatal de Chile en Cultura no alcanza el 1% del presupuesto nacional, de hecho según datos del Observatorio de Políticas Culturales éste sería de apenas un 0,3% para 2022. Ni hablar del involucramiento e inversión efectiva del mundo privado en el sector cultural. Las instancias que cumplen con esta vinculación público privada son tan escasas que dificultosamente dan trabajo (con condiciones dignas) a una baja cantidad de trabajadores del mundo de las artes y la cultura. Además esas iniciativas suelen estar cooptadas por instituciones o artistas que pertenecen a determinada elites, se adosan a sectores de privilegios transitorios o acceden a contactos de este tipo.

Desde hace varios años, muchos analistas de la cultura buscan conceptos para nominar a nuestra época globalizada, que con un ritmo de cambio permanente y acelerado, hace rato puso en tensión la transversalmente aceptada denominación de 'postmoderna'. De entre muchos otros autores, nos merece especial interés la propuesta articulada por el francés Gilles Lipovetsky. Este sociólogo y filósofo denomina nuestra contemporaneidad como una era hipermoderna (Lipovetsky, 2002),

con un escenario donde distintas dimensiones de la cultura se estarían rigiendo bajo la lógica operacional de la moda, una tríada donde lo efímero, lo lúdico y lo sensual, son las principales características que adquieren los símbolos culturales exigidos de un cambio constante v enfrentados a una circulación acelerada La moda se articula entonces como estrategia de penetración del mercado en las esferas de desarrollo cultural. En este particular campo de batalla, la operación del consumo se ha instalado como paradigma de las relaciones entre individuos e individuos, individuos y objetos, individuos y entorno, entre sistemas, naciones, ideas, etc. De esta forma cualquier idea disidente o surgida desde la marginalidad, medianamente exitosa -según los parámetros del mercado- corre un rápido riesgo de claudicar y puede ser consumida, tergiversada y transformada prontamente en acción al servicio del poder. Esto, dado que cualquier experiencia que intenta subsistir en y desde los márgenes, se presenta tan débil ante la masa devoradora del mercado, que se transforma fácilmente en alternativa a ser 'consumida'.

Aún cuando la conceptualización realizada por Lipovetsky a inicios de este milenio, podría parecernos de las más lúcidas y acertadas como interpretación de la contemporaneidad, no podemos soslayar el hecho de que en la última década se ha intensificado el impulso de cambio paradigmático. No sólo la hiper diversificación de lo digital ha acelerado los procesos de cambio, mucho se ha hablado, y particularmente en nuestro país, del surgimiento de nuevos ciclos políticos, un reordenamiento económico global y el derrumbe de determinados modelos (Mayol, 2012).

Una efervescente revuelta social, como la vivida el año 2019 en nuestro país, y su consecuente proceso constituyente se hermana además con una serie de levantamientos ocurridos a lo largo y ancho del planeta. A éstos, derivados de distintas crisis humanitarias, bélicas, económicas y medioambientales que afectan hoy la convivencia y la supervivencia de nuestra especie, se suma la irrupción de una inesperada nueva pandemia (COVID-19), que ha terminado por evidenciar tanto los beneficios como las dificultades

de nuestra era globalizada, amplificando además la precarización de las condiciones para sectores históricamente desfavorecidos.

Habiendo hecho una síntesis general de las características del territorio físico que nuestros cuerpos habitan, pasaremos a la especificidad de ciertas operaciones que son necesarias de usar en el territorio descrito, para desarrollar trabajos de creación e investigación artística.

Autogestión

La primera operación fundamental a desarrollar, para poder realizar creación e investigación artística en nuestro territorio es la **autogestión.** Definida ésta como un modelo de funcionamiento, dónde tanto el control de los procesos de producción, cómo los recursos económicos para los mismos, provienen directamente de sus gestores. Dadas las condiciones de producción de nuestro medio, todo el trabajo de E se ha desarrollado de esta manera:

Ateloiv, Lentejas con Mango, Crisis y Escaleras han sido proyectos totalmente autogestionados.

Ateloiv (2012), contó con un primer proceso entre Camila y Hugo, en dónde los artistas/investigadores pasaron varias sesiones investigando el espacio a intervenir (Parque Balmaceda, Providencia) y registrando esas sesiones en video. Dichas sesiones de improvisación en el espacio del Parque Balmaceda, con audífonos conectados a un dispositivo móvil dónde sonaba música de Violeta Parra, fueron grabadas con una handycam casera y posteriormente revisadas en conjunto. Todas estas sesiones y los implementos utilizados en ellas, fueron completamente autosustentados, también lo fue el proceso de convocatoria posterior, valiéndose principalmente del inicio del boom de las redes sociales. Finalmente el proceso creativo y de muestras, tampoco tuvo un aporte económico externo, y todo gasto incurrido en el trabajo, fue posible gracias a un ejercicio de entrega voluntaria de tiempo, talento y capacidades de todos los participantes. Así lo recuerda el bailarín Sebastián Pérez guién,

motivado por la convocatoria abierta, participó en el proyecto ATELOIV:

Seba: De primera instancia creo que auto gestionado totalmente porque esta idea para mí fue muy repentina que me invitarán a hacer algo en la plaza y ven e improvisamos, hay gente y ya, bakan. Yo fui, me presenté y lo di todo. Entonces como que esa autogestión me gusta porque también es dentro de la improvisación, es de lo que pasa. Es como juntémonos y veamos qué pasa, entonces creo que fue totalmente autogestionada y eso me agradó mucho... creo que la autogestión experimentada en E fue muy buena porque resultó todo bien dentro de lo que fue mi experiencia.

Asimismo fue en Lentejas con Mango (2017), dónde además se sumó la realización de un acuerdo: los habitantes de Casa La Pirueta, tomaban por esos tiempos clases particulares de composición con Camila y desde ellos surge la invitación a ocupar la casa con fines artísticos. Frente a este ofrecimiento, surge la voluntad de los artistas/investigadores de articular el laboratorio Lentejas con Mango que termina utilizando el espacio mencionado, para la realización y muestra del resultado de la investigación. Felipe Gavilanes, participante del proyecto, recuerda:

Felipe: No existía un recurso de ninguna parte que nosotros digamos que había una producción, no. Esto se hizo a través del pulso, del pulso interno de ustedes dos primeramente y después de nosotres como intérpretes.

En el proceso de Crisis (2020), que significó un laboratorio telemático y el desarrollo de material en formato audiovisual, los participantes trabajaron con sus propios equipos de grabación y en sus casas.

El caso de Escaleras (2021), tiene una leve diferencia, pues el laboratorio hizo parte del proyecto Tangente una plataforma que coordinó la realización de cuatro laboratorios, con distintos artistas, la cual cobró una cuota módica de inscripción para cubrir gastos de ejecución. Tangente también es un proyecto llevado adelante desde la autogestión.

Si bien, el trabajo autogestivo podría también ser entendido como una opción autoral de los investigadores, o como una decisión política y para intervenir el entramado económico del sistema social, la verdad es que la principal condicionante es la variable territorial. Las precarias condiciones del medio nacional tienen implicancias por sobre la libertad poética y la autogestión es, en la mayoría de los casos, la vía más accesible para desarrollar un proyecto de creación o investigación artística. Así lo confirman además, algunos de nuestros entrevistados:

Toño: En Chile siempre hay que hacer autogestión, no queda otra.

Caro: siempre falta dinero, sabemos que a los proyectos a los que se puedan postular siempre son escasos y muy difíciles, también son terreno de competición artística.

La autogestión es una herramienta nos que permite abrirnos paso en el ecosistema cultural, y que supone formas de vinculación y trato, modos de tomar decisiones y de ejecutar acciones que nos resultan cercanas tanto a los artistas/investigadores de **e**, como a los participantes, quiénes nos han ayudado a sostener los laboratorios, y quiénes declaran también haber utilizado la autogestión en el desarrollo de sus propias carreras.

Caro: esta casa es una autogestión siempre, más desde la pedagogía que desde lo artístico, pero nació desde lo artístico porque éramos una compañía que se llamaba "Teatro en Órbita"

Ronald: Tengo un grupo que organizamos eventos de payaso, pero es sin fines de lucro, entonces claro, es independiente, autogestiva, tenemos nuestro fondo que hemos hecho a basa de función e ir dejando plata en un fondo que lo usamos para volver a hacer las funciones de payaso, entonces igual la idea de ese encuentro es conectar con diferentes payasos que se conozcan, que logremos hacer una función en diferentes lugares sin cobrar una entrada tan alta, es más un evento de encuentro. Es por el amor al oficio, encuentro al oficio, como retroalimentarse de los otros colegas y eso es bonito de lo que hacemos como proyecto. Y eso lo empezamos con el Pipe hace ya 6 años.

Seba: Sí, tenemos proyectos porque trabajamos en una junta vecinal, la junta vecinal nos presta el espacio, pero nosotros tenemos un grupo de abuelos que damos clases de tango y esos mismos abuelos donde les enseñamos también ellos después parten dando clases a otros abuelos, entonces como tenemos distintos cursos. También tenemos una autogestión de un grupito de niños chicos que son como 10 niños que también son de la población de alrededor de la junta vecinal, donde hacemos danza más experimental desde la improvisación.

Toño: Sí, el 90% de mis trabajos son así (porque trabajo en áreas de la música que no son tan populares, ni masivas porque tengo ideas que a veces no son tan fáciles de tragar,) hay que darle tiempo, años para que la idea se concrete, se realice y en esos años hay que crearla, hay que construirla y generalmente el financiamiento de esas ideas, a veces cuesta de solo gestarlas antes de ponerla en práctica.

Pauli: Es que creo que en la actualidad como que cualquier trabajo sería como autogestionado porque en Chile no tenemos un estado que subvencione de manera fija las compañías, entonces todas las compañías son auto gestionadas de alguna manera, que tienen un fondart un año y al otro año no tienen y de alguna manera tratan de mantenerse, entonces viéndolo desde ese lugar creo que todos los grupos son auto gestionados.

Según datos de un estudio realizado para la Red de Salas de Teatro por el OPC (Observatorio de Políticas Culturales, 2021), en Chile, el 20,6% de los espacios destinados para la exhibición de los trabajos, se gestionan de manera autónoma. Si bien no existen estudios en la materia, nos atreveríamos a decir que en el caso de las compañías y colectivos artísticos, dedicadas a la investigación y creación escénica, este porcentaje es significativamente mayor.

Dentro de este espectro de colectivos, ubicamos a E, que logra desarrollar sus laboratorios de manera autosustentada, aún con matices en la percepción de algunos de los participantes.

Pauli: Lo veo como un trabajo que hacemos entre todo un grupo, entonces claro, a lo mejor si es autogestión desde ustedes, pero no sé si el grupo en total se puede llamar autogestivo.

Esta reflexión es muy importante, porque refiere al núcleo de E, quiénes somos efectivamente los gestores centrales de los proyectos, pero además porque da pie, para poder referirnos a otros procedimientos que ya sea, permiten el desarrollo óptimo de lo autogestivo, o bien, son consecuencia derivada de estas características.

• Colaboración

Entonces, si la <u>autogestión</u> aparece como primer procedimiento lógico para la creación e investigación independientes en el territorio sudamericano, podemos hablar de

un segundo y fundamental procedimiento: la autogestión sólo es posible de llevar a cabo a partir de la **colaboración**.

Si tomamos lo señalado en la última cita, donde Paulina Escalona señala que la autogestión de **e** está desarrollada más bien por Camila y Hugo, en tanto núcleo central. Este procedimiento sólo es posible de ser llevado a cabo, gracias a la colaboración. Si, como Yuval Noah Harari plantea (Harari, 2014), el Homo Sápiens fue el homínido que prevaleció, entre otras gracias a la posibilidad de colaborar, ya que al crear los mitos se generaba un relato en común que los vinculaba y les permitía ponerse de acuerdo, significaría que la tendencia a colaborar es propia de nuestra especie, casi como si la lleváramos en nuestro ADN. A pesar de la sociedad de mercado y el proceso de individualismo narcisista, propios de la hipermodernidad nominada por Lipovetsky, han reinterpretado esta capacidad colaborativa, como una red de intercambios económicos y nos han condicionado a una interacción de competitividad agresiva y permanente.

La crisis del modelo capitalista en la que parecemos estar envueltos, dentro de esta serie de derrumbe de paradigmas que referíamos algunas páginas atrás, ha impulsado a la sociedad, a buscar alternativas, a observar con agudeza y reconsiderar ciertos modelos atávicos, como la colaboración, muy presente además en las culturas originarias de este continente. El mismo Humberto Maturana (Maturana, 2004) nos recordaba hace unos años: "Dejemos de hablar de competencia, para que aparezca la colaboración". Alejandra Henríquez, psicóloga y bailarina y una de las participantes que más veces ha sido parte de nuestros laboratorios reflexiona al respecto:

Ale: Estoy pensando en colaboración desde un punto de vista casi como de Maturana. He tenido experiencias que intentan la colaboración, pero no sé si se logra al 100, creo que hay una cosa medio implícita e imperante, directiva talvez, que no se reconoce, creo que estamos en esa transformación hacia un lugar más colaborativo, pensado como en una cosa más horizontal en donde cada parte tiene algo interesante que decir y tiene un lugar, y puedan convivir esas diferencias. Y desde ese lugar si he participado en experiencias o espacios hacia ese lugar, pero creo que no se han logrado tanto.

Sostenemos que, dada nuestra realidad contextual, los artistas de esta contemporaneidad y este territorio, estamos adaptados a esta forma de funcionamiento y, por lo tanto, acostumbrados a la colaboración como alternativa, pues la practicamos permanentemente. David Mix, quién se ofreció voluntariamente como fotógrafo del proyecto ATELOIV lo reflexiona de la siguiente manera:

David: Lo que me hizo volver fue principalmente el grupo humano que hay acá o que participó en el grupo, me interesó conocerlos y saber más de ellos y también entenderlos o ayudarlos, porque una de mis opciones también era ayudarlos, porque para mí iba a ser la primera experiencia en fotografía y dije "entonces mejor la hago completa, para qué voy a hacer una parte no más", entonces preferí hacer algo completo, a lo mejor un material que les pueda servir a ustedes y espero que haya sido así, y por eso quise venir de nuevo, a tomar más fotografías. A lo mejor, ustedes repetían una escena y a lo mejor no salía siempre igual y eso se podía captar en una foto. Yo lo veo de esa forma.

Tenemos la tentación de aventurarnos a sugerir que desde el ámbito de resistencia que históricamente formamos las

comunidades en torno a las artes, los sistemas de trabajadores y colaboradores de estas áreas hemos sido pioneros en la exploración y desarrollo de alternativas colaborativas. Esto adquiere especial importancia de ser reconocido hoy, cuando el resto de nuestra sociedad, cada vez más volátil y precarizada, observa cada vez más procedimientos de este tipo, como alternativa de funcionamiento.

En el caso específico de nuestra investigación la primera colaboración dentro de E, se establece en la dupla de artistas/investigadores quienes coincidimos en preguntarnos sobre las propias experiencias e intentamos encontrar una forma de resolver estas preguntas sin usar las estrategias tradicionalmente validadas. Ambos ponen a disposición del otro su voluntad inicial de colaboración, reconociendo además un lugar de cuestionamiento, el cuál no es un lugar cómodo. Pero existe un reconocimiento mutuo de esa incomodidad constante del artista escénico en el territorio sudamericano y la colaboración emerge como una posibilidad de generar formas que intenten sustentar dentro de la inestabilidad. Esto permite un primer interés de encuentro con el otro. La matriz entregada por el seminario 'La

ciudad como escenario', establece los primeros puntos en común de ambos. Lecturas como La invención de lo cotidiano de Michel de certeau, Estética relacional de Nicolás Bourriaud o La sociedad del espectáculo de Guy Débord, entre otras, permiten equiparar y hacer coincidir respuestas frente a preguntas cómo: ¿Qué aparece cuando llega el otro? ¿Es un cuerpo, o un sujeto? ¿Por qué trabajar con otras personas que no conoces? ¿Quién es este cuerpo del otro? ¿Por qué este otro (y no otro)?

Luego del reconocimiento de este interés en trabajar juntos, existe una decisión mutua de trabajo colaborativo, con división de roles y toma de decisiones conjuntas.

El primer ejercicio que la dupla utiliza para trabajar es observarse y grabarse mutuamente improvisando con audífonos. Este solo procedimiento significa ya una entrega en confianza al otro del material realizado: "Yo me entrego en confianza para que el otro observe y registre lo que le parezca." Este procedimiento será repetido como ejercicio en las distintas investigaciones, como una forma de entrega inicial y establecimiento de confianzas.. El trabajo

colaborativo en de **e**, en sus distintos laboratorios, es recordado por los participantes de la siguiente manera:

En ATELOIV,

Caro: Trabajo colaborativo porque hemos trabajado todos sumando dentro de nuestras posibilidades y nuestras artes distintas al trabajo. Por un lado, aparece alguien que sabe hacer cámara o alguien que sabe juntar estas imágenes, aparece el que quiere musicalizar, aparecen performers de danza, teatro, voz, relato, aparece todo. Y también dentro del en vivo que fue ATELOIV, igual hay un espacio de colaboración en relación al espacio mismo en cómo los cuerpos van a intervenir ese espacio, van a intervenir en ese caso con la gente que transitaba, éramos a veces un poco odiados porque éramos muchos en escena y era una hora que circulaba mucha gente, entonces en ese volvernos problema para la circulación también éramos colaborativos dentro del espacio porque formábamos otro espacio y otro sistema de relación dentro de ese sistema de relación: que es parque, bicicleta, correr, caminar, del trabajo a tu casa, el metro y nosotros moviéndonos.

Pauli: Cuando hicimos el trabajo de Violeta, me parece colaborativo cuando se dan como ciertas cosas fijas para poder improvisar, pero al mismo tiempo eso es muy abierto, entonces ya vamos a trabajar con música de la Violeta, pero no fue una canción específica de la Violeta,

entonces cada persona elegía una canción, creo que eso abre la posibilidad a que tú también conozcas más por ejemplo a tu compañera o compañero que está trabajando de acuerdo a la canción que elige. Creo que eso es parte también de una colaboración, o darle la posibilidad de elegir cómo quiere vestirse, como quiere moverse. Creo que todo eso ayuda a que algo sea más colaborativo que impositivo desde la mirada de un director o directora.

Seba: Así partió todo. O sea, más allá de que hayan unas cabecillas de la idea, todo fue muy colectivo. Y siempre creo que eso es lo que me ha gustado mucho, este colectivo con dirección. Me ha gustado porque claro uno propone, pero también dentro de tu dimensión personal también puedes proponer muchas cosas, que fue lo que pasó en Crisis, que estaba la idea, pero fue una amplitud de muchas cosas dentro de lo que nos envolvía lo que era el espacio. Y en Ateloiv también, era como estar improvisando en el parque, teníamos mucha información donde podíamos hacer muchas cosas, claramente había una guía, pero también tú te podías salir un rato y después volver, entonces colectivamente fue muy bueno, me encantó.

Toño: Siempre ha sido colaborativo, o sea. Creo que siempre ha estado el si es que quieres participar o no. Ese es el punto base, sin juicio de que sí o no, como si te gusta bien y si no está todo bien, así que la colaboración siempre está. También ustedes tienen un formato de guía que abren a la colaboración y la cierran, y lo van como moldeando según el trabajo

para poder guiar a las personas que participan y eso también lleva a grados de colaboración artística.

Mientras en ATELOIV todos ensayaron gratis, las pocas monedas acumuladas en la gorra que se pasó al final de cada muestra, se dividieron en partes iguales y además David sacó fotos y las prestó para la difusión; en Lentejas con Mango también todos trabajaron gratis, ensayamos en lugares que nos fueron facilitados de manera gratuita o truecada: Biblioteca Santiago, Sala CIEC Sta. Elena y Casa Circo La Pirueta.

Felipe: (sobre Lentejas con Mango) Si, sin duda porque como en una receta todos los ingredientes entregan una parte de sí y se transforma en esto, en el gran sabor.

Ronald: Si en el sentido de los roles lo encontré súper bien. Porque a veces pasa que los roles no están definidos y hay gente que intenta hacer cosas que no tienen sentido, no tienen lugar y yo creo que el respeto a esos roles también es importante.

En el proceso de Crisis (2020), por otro lado, los participantes colaboraron con sus propios equipos de grabación y

sus casas, como insumos para el proyecto. Además pudimos contar con la colaboración voluntaria de un realizador audiovisual, para el proceso de edición y montaje de los videos, y también de música creada específicamente para este proyecto. Todo bajo las mismas condiciones antes señaladas.

Toño: En Crisis para mí fue un bastante desafío, fue como una búsqueda entre fluir y dejarme influenciar por las escenas, pero también cómo buscar algo que yo esté conforme, música que me haga sentir bien con la escena, que esté bien y que no sea por tirar cualquier cosa. Y eso lleva crecimiento, lleva estudiar, lleva profundidad. Cuando estábamos haciendo Crisis yo estaba probando distintas formas de grabar, estaba estudiando un poco distintos métodos de grabación y también pude volcarme a eso, es como más técnico, pero igual fue entretenido. Y en Ateloiv, o sea para mí toda experiencia que tenga que ver con lo escénica, siempre aprendo porque como no me dedico directamente, me dedico desde la música, en toda experiencia escénica aprendo más del oficio, más de cómo profundizar en conceptos, de porqué moverse así y a estos lados en los espacios, y todo eso para mí siempre es aprendizaje, entonces poder vivirlo de adentro fue como un aprendizaje súper arande.

En Escaleras (2021), en cambio, la principal colaboración se realizó con el centro colectivo y comunitario La Finca y el proyecto Tangente, plataforma que incluyó nuestro laboratorio dentro de un diseño de escuela de verano.

En la práctica, existen ciertos procedimientos que **e** ha aplicado, para instalar los principios colaborativos en sus procesos y la efectiva aplicación de ello, estos procedimientos fungen como estrategias micropolíticas (Guattari, 2006), atravesando espacios de la vida cotidiana, debido a que el lugar de habla de los artistas/investigadores y participantes de los laboratorios, siempre está intervenido por sus biografías.

Ale: Para mí, los tiempos hacia dónde nos dirigimos, no solo en lo artístico sino también en el amplio sentido, siento que hay una apertura hacia lo colaborativo por una cosa de supervivencia que tenemos que abrirnos hacia ese lugar, en el sentido de que juntos-juntas podemos llegar más lejos.

Seba: Creo que después de lo que pasó con la pandemia ayudó mucho al arte a juntarse y tirar raíces a donde llegaran y esas raíces llegaron a otras personas u otras agrupaciones en cual como colaborativamente,

siento que antes no se podrían haber hecho, si no que en ese momento quizás tuvo que pasar esta crisis para poder darnos cuenta de que sí podemos trabajar juntos.

De estas reflexiones, podemos concluir que la condición de autogestionarse -lo que por si mismo implicaría un trabajo colectivo de colaboración en una o más de las distintas fases del proceso- se torna una interesante oportunidad de descubrimiento y desarrollo creativo para articular una micro organización que sea coherente a los requerimientos, necesidades y capacidades de los que la integran.

La posibilidad de <u>abolir la estructura jerárquica</u> que impone la tradición cultural, y abrir espacio para el trabajo colaborativo, compartiendo la asignación de tareas y responsabilidades entre los distintos involucrados en el proyecto, está a la mano de un grupo enfrentado a la autogestión.

Por otra parte se establecen redes de apoyo y cooperación con otros grupos de autogestión, de tal forma que gran parte de

los requerimientos necesarios, se obtienen a través de procesos no sistematizados de préstamos o trueques.

Volvemos entonces a Latour, al observar que estas interacciones colaborativas las desenvolvemos desde nuestros laboratorios, armando redes o, más bien, rizomas, tanto entre grupos de artistas, como de otros universos de colaboradores habituales, vinculados al despliegue de nuestros procesos creativos. Del mismo modo, cada participante colaborador pertenece a redes y rizomas diversos y de tal manera hacemos parte de la composición de otros sistemas más complejos, y así la colaboración y este mismo procedimiento de tejido, nos permiten servirnos, por extensión, de las referencias de esos otros sistemas que portan los integrantes de nuestros sistemas, algunos lo señalan así:

Pauli: El año pasado estuve en una residencia de arte colaborativo en San Pedro de Atacama, y ahí hacíamos trabajo colaborativo. Nosotras éramos 4 mujeres: 3 actrices y 1 socióloga. Y ahí sí que había que llegar al territorio y hacer trabajo colaborativo con el territorio. No era que nosotras llegáramos y "mira le traemos un taller de yoga, un taller de teatro..." no, la idea era poder conocer e identificar las necesidades que existían en el territorio y de esa manera poder levantar actividades que

el mismo territorio decidiera que necesitaban. Entonces creo que ahí se hace mucho trabajo colaborativo.

Seba: Sí, mi experiencia colaborativa fue en Arica, en un colectivo con unas compañeras, "Colectivo Enredo" en Arica, hicimos un trabajo sobre la denigración hacia la mujer. Son trabajos muy personales y solos de mujeres con experiencias de violaciones, de acoso laboral, entre otras. Y dentro de eso mismo también se me metió lo de Ateloiv, de la improvisación dentro de lo que pasa cuando te pasa algo, ¿qué haces?, ¿qué pasa con tu cuerpo cuando te sucede algo así de terrible como una violación o una agresión? Entonces sacar ese material a la improvisación como que también me ayudó mucho para también desarrollar la obra porque fue una obra de una hora y media creo que hicimos, y nos gustó mucho, la mostramos muchas veces, de hecho, creo que la trajimos aquí a Santiago una vez.

La diversidad humana, propuesta como premisa de los procesos, implica un contrato relacional horizontal, en dónde brille la riqueza que proporciona esta diversidad. Esto, sumado a la disposición previa de los artistas investigadores de activar estos

espacios no tradicionales de investigación -como se mencionaba en el primero de estos ejes-, es necesario establecer de manera tácita ciertos patrones éticos, o al menos establecer cierta confianza para establecer dinámicas que sean operacionales y justas para un funcionamiento armónico:

Felipe: el trabajo colaborativo funciona a partir de que cada elemento es un engranaje particular, no es que todos hacen todo, no, porque cuando todos hacen todo nadie hace nada, sino que, en el trabajo colaborativo, cada uno sabe súper claramente lo que tiene que hacer. Y yo creo que eso es fundamental para que una sociedad funcione de una forma equilibrada y amable.

Ronald: genera una fuerza, un encuentro, una confianza entre los pares porque la autogestión se tiene que trabajar en la confianza del otro y tiene mucho que ver con el rol, con la confianza de ese rol y el apoyo.

• Interdisciplina o hibridación disciplinaria

En un espacio de colaboración horizontal, que reconoce y potencia la diversidad referencial, inevitablemente se subentiende

la presencia de un tercer procedimiento: la interdisciplina. Este tipo de investigación, en nuestro territorio sudamericano, realizada de forma <u>autogestionada</u> y guiada por el principio de <u>colaboración</u> es eminentemente <u>interdisciplinaria.</u>

Para desarrollar la idea de interdisciplina, entendida como una síntesis de métodos, herramientas, o teorías de dos o más disciplinas que buscan producir un nuevo conocimiento, será importante detenernos brevemente en ¿qué entendemos por disciplinas?: Foucault denomina la disciplina como un medio de control del comportamiento y regulador de la conducta (Foucault, 2008). En el ámbito académico, nos referimos a ramas específicas del conocimiento, las cuáles son organizadas a partir de ciertas técnicas, leyes o teorías. Ya mencionamos en la introducción que somos herederos de una tradición colonialista, y por ende, las disciplinas como tal y los conceptos utilizados para estudiarlas y comprenderlas, son herederos de esa tradición y de la tendencia constante a la clasificación que ha caracteriza el pensamiento que nos ha sido heredado desde los colonizadores occidentales. Comprendemos estos conceptos porque principalmente porque somos capaces de decodificar los idiomas en que se han teorizado estas disciplinas. Idiomas que, si bien son naturalmente dinámicos, -habiendo muchas lenguas incluso que han muerto y otras que se han modificado incorporando neologismos-, en términos generales han mantenido cierta estabilidad. Objetivamente, estructuras como las disciplinas, y, por extensión, las lenguas en que se han conceptualizado tales disciplinas, son triunfos culturales occidentales. María José Contreras en un artículo del Observatorio Cultural el año 2018, realiza un breve análisis del desarrollo de las disciplinas a través de la historia reciente que nos parece relevante citar:

A pesar de que los criterios, parámetros y etiquetas se han modificado a lo largo de la historia, la voluntad de buscar un ordenamiento de los saberes y actividades permanece intacta a través de los siglos, por lo menos hasta el siglo XX. Esta antigua manía clasificatoria adquirió, sin embargo, una nueva fuerza durante el siglo XVIII coincidiendo con el fortalecimiento de las sociedades disciplinarias descritas por Michel Foucault. Respondiendo a los dispositivos de control de la conducta, el saber también se subyuga a los mecanismos de disciplinamiento: los saberes se reducen a disciplinas[2]. Tal como explica Foucault en

Vigilar y Castigar (1975) la disciplina selecciona, normaliza, jerarquiza y centraliza los contenidos, lo que redunda en el control de la producción de discurso. Para hablar/producir/compartir saber, se debe recorrer un largo camino de validación que sigue un tiempo disciplinario que busca, a fin de cuentas, la distribución del conocimiento. La profesionalización de las artes, que en nuestro país implicó la entrada de las artes en las universidades como "disciplina a enseñar", responde a esta estrategia:

(...) Producto del disciplinamiento de los saberes la lucha de poder no se juega entre el saber y la ignorancia, sino entre los distintos expertos. Esta organización oposicional también se acentuó en el campo de las artes a partir del siglo XVIII: si bien es cierto que desde tiempos remotos se han distinguido actividades artísticas disímiles no es sino hasta el siglo XVIII cuando estas subdisciplinas comienzan a institucionalizarse, lo que redunda en la normalización del quehacer y en la selección de los artistas habilitados respecto, por ejemplo, a los aficionados.

En América Latina, la potenciación del disciplinamiento de los saberes y de las artes responde también a una perspectiva poscolonial:

Esta cosmovisión tiene como eje articulador central la idea de modernidad, noción que captura complejamente cuatro dimensiones básicas: 1) la visión universal de la historia asociada a la idea del progreso (a partir de la cual se construye la clasificación y jerarquización de todos los pueblos y continentes, y experiencias históricas); 2) la "naturalización" tanto de las relaciones sociales como de la "naturaleza humana" de la sociedad liberal-capitalista; 3) la naturalización u ontologización de las múltiples separaciones propias de esa sociedad; y 4) la necesaria superioridad de los saberes que produce esa sociedad ('ciencia') sobre todo otro saber (Lander 2000: consultado en línea). (Las formas del conocimiento (incluidas las artes) devienen así proposiciones normativas, patrones que sirven para calificar el estado de desarrollo de las sociedades respecto al modelo neoliberal. (Contreras, 2018)

De tal forma, en nuestro caso, tomaremos como disciplinas, las proveniencias artísticas de cada participante de los laboratorios, y nos referiremos al modo en que sus conocimientos y prácticas tienen el espacio para desplegarse y nutrir los procesos interrelacionándose.

Revisado lo anterior, ¿qué entendemos, entonces, por interdisciplina?:

Para efectos de nuestra investigación lo entenderemos como la cooperación de distintas disciplinas en un estudio u otra actividad semejante, en la cual ellas establecen un diálogo con el que interaccionan. Se diferencia de la multidisciplina en que ésta última hace relación a un trabajo más separado de las disciplinas y de la transdisciplina en que ésta rompe las barreras de forma más radical. La interdisciplina sería una especie de intermedio en el enfoque de vinculación, dónde las disciplinas encuentran un punto en común desde el cual basan su trabajo.

En la página web de la Vicerrectoría de investigación y desarrollo de la Universidad de Chile, se define de la siguiente manera: La interdisciplina hace referencia al trabajo cooperativo e integrado entre múltiples disciplinas académicas, puesto en marcha con objetivo de obtener resultados y reflexiones que logren atravesar límites particulares, mientras que la transdisciplina puede entenderse como un enfoque de investigación ejecutado a través de la colaboración e integración de investigadores y actores no necesariamente vinculados al ámbito académico, con objetivo de

abordar problemáticas sociales complejas a través de la construcción colectiva de conocimiento.

(https://redesvid.uchile.cl/transdisciplina/)

En tanto, María José Contreras, en el artículo anteriormente citado, también hace referencias al concepto:

La influencia de la teoría crítica ha fomentado desde mediados del siglo XX la germinación de epistemologías integradoras que buscan el contacto entre saberes y quehaceres y rehúyen la fragmentación y la jerarquización. Las tentativas se pueden graduar desde enfoques más débiles que buscan la complementariedad hasta aquellos que pretenden una re-estructuración radical del paisaje del saber. La multidisciplina, por ejemplo, promueve una mirada múltiple y complementaria sobre los distintos fenómenos. Se refiere a investigaciones donde las miradas disciplinarias se complementan.

La interdisciplina va un paso más allá puesto que persigue una reagrupación de los saberes según criterios locales, adhiriendo a una concepción dinámica y situada del conocimiento. La alternativa interdisciplinaria cuestiona la filosofía positivista que implica una visión discreta del mundo y los fenómenos. Se trata, en el fondo, de un cambio

que va más allá de lo metodológico para plantear un giro epistémico que aporta una concepción más compleja de la realidad.

La alternativa de vinculación disciplinaria más radical es la transdisciplina que "insiste en el origen múltiple de nuevos campos de conocimiento y en la dificultad del trabajo monodisciplinario y aun interdisciplinario para absorber las temáticas más pertinentes del mundo contemporáneo y se plantean preguntas que retan los supuestos originales del quehacer científico" (Flórez Malagón, 2002: 129). Tal como plantea Nelly Richards siguiendo a Barthes, existe una diferencia entre la interdisciplinariedad como "suma pacífica de saberes complementarios que se integran en una nueva totalidad de conocimiento supuestamente más útil, sin cuestionar necesariamente el modelo de competencia académica y la transdisciplinariedad que supone el riesgo de una antidisciplina, al pretender inaugurar nuevas maneras de conocer que perturben la adecuación satisfecha entre saber, método y objetividad (Richards, 1998, consultado en línea). (Contreras, 2018)

Tomando estas ideas, podríamos decir que **e** se funda desde una epistemología interdisciplinaria, considerando la procedencia original de Hugo, desde el teatro y la escritura y Camila, desde la danza y el chinchin. Pero también, la experiencia nos demostró una

facilidad y apertura natural de los distintos participantes a participar de una experiencia con tales características. Esto ocurre parcialmente, debido a que existe un espacio propuesto para ello con características horizontales y de trabajo colaborativo. Pero no podemos dejar de lado los factores ambientales que nos condicionan como creadores e investigadores artísticos en territorio sudamericano, a estar disponibles naturalmente para la interdisciplina: existe una mezcla estructural que experimenta cualquier sociedad que se ve enfrentada a procesos de colonización, en éstos se subvierten comunidades tradicionales de pertenencia y se tensionan sus repertorios culturales. En nuestro territorio sudamericano, históricamente afectado por numerosas colonizaciones, tenemos integrada la permanente operación combinatoria de 'hibridación'. Una forma de interrelación, definida por García Canclini como más contemporánea, frente a conceptos similares como el mestizaje y el sincretismo (García Canclini, 2001). Entre otros motivos, debido a que la dicotomía culto-popular utilizada hasta ahora cuando se habla de sincretismo, es una categoría que ya no serviría en nuestra contemporaneidad, dónde las categorías de pensamiento ya no pueden ser reductibles a esquemas binarios: como por ejemplo entre *nuestro* versus *ajeno*. La hibridez nos es propia en tanto sujetos de este territorio y además somos gente preparada por una cosa epocal, para intervincular nuestras referencias. De tal manera, podemos hablar de que los artistas sudamericanos, o particularmente los participantes de los laboratorios de E, realizamos una operación de *hibridación disciplinaria* que puede mirarse desde la óptica de la interdisciplina.

En el transcurso de esta investigación nos hemos preguntado acerca de modificar la categoría, y más que hablar de interdisciplina, llamarla hibridación disciplinaria o disciplinas hibridadas. Pero cómo esta reflexión es posterior al proceso de levantamiento de datos, cuando nos propusimos incluir la pregunta destinada a corroborar la aplicación de este principio en nuestros laboratorios, no habíamos hecho la modificación conceptual, así que preguntamos a nuestros entrevistados, "¿Qué entiendes por interdisciplina?", cómo un modo de poder aunar criterios al respecto. Compartimos algunas de sus respuestas:

Ale: Lo que yo entiendo son distintas profesiones y oficios que se desarrollan desde un lugar específico en convergencia con otros puntos que vienen desde otras miradas, ¿qué pensamos acerca de tal o cual fenómeno? y distintas miradas proponiendo su visión, su enfoque respecto de tal o cual tema. En psicología se usa mucho, se trabaja con la psicología, con la sociología, la antropología. Y yo creo que eso también se amplía al arte en el sentido de que va nutriendo una mirada, más que limitarla solo al movimiento, a la danza, sino que también va llenándola de contenido, de sentido y de profundidad.

Pauli: Creo que es un trabajo que combina diferentes oficios para la construcción de un trabajo escénico, por ejemplo: entonces tenemos una obra que combina danza, artes visuales y hay un pintor en el escenario haciendo sus pinturas. Entonces creo que hay como una red de oficios y de artes que se unen para levantar un proyecto artístico.

Felipe: Yo creo que la interdisciplina es un elemento necesario para componer una puesta en escena. Finalmente, el bailarín igual va a necesitar un resto de interpretación emotiva, el actor va a necesitar precisión corporal y tener una buena voz. Creo que la interdisciplina está dada igual en la gran mayoría de las artes escénicas. Lo que hacemos nosotros es categorizar: "tú eres esto y tú eres esto otro", pero está siempre ahí. Y con lo que respecta ya a quienes somos profesionales, ya yo soy actor, ustedes bailarines, claro, hay encuentros interdisciplinarios en donde uno aprende una técnica y enseña otra y finalmente se

construye un lenguaje. Yo creo que cuando las interdisciplinas se encuentran así tan claramente, generalmente el conjunto construye un lenguaje particular que pertenece a ese momento, a ese conjunto, a esas ideas. En el caso mío yo dirijo una compañía donde había (había porque se fue) un bailarín, hay cantantes, hay actores, hay músicos y en ese sentido para mí es fundamental que sea de esa forma, interdisciplinar. No me banco tanto esto de: el espectáculo de danza, el teatro purista, el circo solo, no, me gusta que se mezcle, ahí está la sazón.

Seba: Trabajo colectivo donde nos juntamos con varias personas de distintos puntos de vistas del arte, en mi caso dentro de la universidad era incluyendo a profesores, a las señoras del aseo, a todo dentro de uno solo.

Recibir estos testimonios desde los participantes, corrobora que tenemos una percepción alineada acerca del intercambio de prácticas y conocimientos. Se refirieron también en específico a cada experiencia. Acerca de la hibridación disciplinaria en ATELOIV señalan:

Caro: Hemos trabajado siempre desde ese lugar creo, desde la interdisciplina. Hemos trabajado siempre desde el teatro, desde la danza, desde la música, y no solo desde las habilidades que cada

persona que desarrolla esas áreas. Por ejemplo, en ATELOIV, el Toño es músico y bailó, performeó, jugó con nosotras muy relajado. Había bailarines, actores, una psicóloga, entonces estábamos ahí compartiendo desde muchos lugares que siempre es más entretenido que trabajar con gente de las artes escénicas, que a veces medio latero también. Creo que la gente que no está tan vinculada siempre desde lo escénico, aporta otros universos y otros entenderes, tal vez más simples

Seba: en Ateloiv donde conocí a gente que también era psicóloga, gente que también era músico, gente que no hacía nada, que ni siquiera tampoco se movía, que aprendió ahí mismo como dentro de la improvisación.

Toño: igual estábamos todo el rato relacionándonos con la música, así que igual, aunque no estuviera la persona. La señora ahí, nos estábamos relacionando con su obra, así que sigue siendo una mezcla de disciplinas. Y yo creo que sí, o sea, buscan eso.

Por otra parte, la performance desarrollada en Lentejas con mango estuvo muy filtrada por las prácticas de origen de cada participante: Daniela Li-Jo es artista visual, Ronald clown, Felipe trabaja con máscaras, Camila y Alejandra son bailarinas. Ellas y ellos lo recuerdan así:

Ronald: Sí claro y también tengo otros ejemplos: me ha pasado en una compañía de teatro que nos dirige un bailarín, un artista, un coreógrafo, pero que entra en el mundo del teatro y desde su mirada nos dirige hacia la danza. Eso está bueno porque te ayuda a ver desde otra perspectiva el trabajo. Y creo que siempre está bueno que sea desde ahí, no cerrarse tanto a una sola mirada, sino que trabajar también interdisciplinariamente. Creo que el actor necesita tener varias disciplinas, vivirlas por lo menos, no ser un experto en cada disciplina, pero si vivirla o pasar por ahí.

Los videos de CRISIS, por su parte, corresponden a propuestas autorales, desde los elementos que eligen mostrar, cómo los encuadran, el ritmo de las imágenes y el uso de elementos: vestuarios, músicas, objetos, luces, etc. Quizás no podríamos hablar propiamente de disciplinas, sino que de autorías hibridadas que generan composiciones interrelacionadas, pero para efectos de este estudio, reconocemos en cada autoría una forma de plasmar las habilidades técnicas de la disciplina personal

Ale: Sí, logré reconocer un trabajo interdisciplinario. Desde Camila como bailarina. Hugo actor, lo audiovisual, la música y también las distintas intérpretes que algunas eran actrices recuerdo, bailarinas y personas que tal vez estaban explorando en el ámbito y no se dedicaban completamente a eso también nutrieron desde esa mirada particular y desde esas búsquedas.

Toño: Bueno en Crisis sí, totalmente, era un diálogo audiovisual entre como cuatro entes que eran las y los intérpretes, yo en la música, el Chapa en lo audiovisual y ustedes dirigiendo, podríamos decir que hasta la dirección también es una disciplina y las cuatro están confluyendo y había que llegar al punto en común.

Caro: Creo que esos universos, esos aportes de miradas de personas que no trabajan directamente está bueno y aporta en esos universos interdisciplinarios desde muchos lados. Y también lo trabajamos así en Crisis, no me acuerdo bien qué profesiones habían, pero parece que éramos todos de distintas áreas. Eso era muy hermoso, que aparecieran videos súper distintos y súper desde la mirada desde esa diferencia que éramos.

Pauli: Creo que lo que hicimos en Crisis es interdisciplinario, porque igual combinaba el tema del movimiento, había un trabajo audiovisual, había cosas relacionadas con escritura, ya que había algunos compañeros que escribieron cosas, entonces creo que eso es interdisciplinario.

Derivado de los testimonios aquí recogidos, podríamos agregar que los resultados de cada laboratorio, corresponden a formatos híbridos, pudiendo ser observados y analizados desde la danza, el teatro o el performance.

Aquí entonces, aprovechando que nos hemos referido a un eventual resultado, nos realizamos la siguiente pregunta: ¿Cuál es el resultado al que apelamos con estas investigaciones? o más bien ¿qué 'producto' se busca? La respuesta que parece más precisa, sería decir que lo que buscamos es el resultado de la mezcla. Desde la autonomía propositiva de los distintos actores vinculados, nos ponemos el desafío de componer esta mezcla y la forma de mezclar está determinada por ciertos vínculos físicos y sociales que establecen los participantes utilizando los lenguajes que cada quién maneja desde sus disciplinas. En tal sentido, creemos que esta forma de trabajar se acercaría a lo que descrito por Nicolás Bourriaud a principios de este siglo, al referirse a una estética relacional un nuevo paradigma artístico que interactúa en la esfera de las relaciones sociales, buscando involucrar al público de manera directa con el arte, para crear un ambiente social y comunitario de acuerdo a la pieza concebida por el artista. "La esencia de la práctica artística radicaría entonces en la invención de relaciones entre sujetos; cada obra de arte encarnaría la proposición de habitar un mundo en común, y el trabajo de cada artista, un haz de relaciones con el mundo que a su vez generaría otras relaciones, y así hasta el infinito." (Bourriaud, 2006)

Un ejemplo interesante analizado por Bourriaud es el de Rirkrit Tiravanija con obras como Budín Social, dónde el alimento resulta ser el centro de la ambientación. En la obra de Tiravanija, el objeto no es concebido por sí mismo como obra de arte, si no restituido a una función real dentro del decorado. Hay una restitución de objeto artístico al dominio de lo funcional. Lo relacional está íntimamente ligado a lo performativo, y comporta una disolución de los límites entre las artes del tiempo (la música, la danza, el teatro) y las artes del espacio (las artes plásticas). "Ya no se puede considerar la obra contemporánea como un espacio a recorrer. La obra se presenta ahora más bien como una 'duración' que debe ser vivida, como una apertura a la discusión ilimitada." (2006). El profesor José A. Sánchez, reseñando a Bourriaud, señala

que según su propuesta el arte se instala en el intersticio social, una zona de actividad económica que escapa a la regulación; la obra de arte es en sí misma un 'intersticio social'. Y lo que la obra de arte propone es un modelo de organización que puede ser trasladada a la vida cotidiana, o algo que puede ser apropiado por el receptor, ya no concebido como espectador pasivo, sino como agente que interactúa con la propuesta artística. Las obras producen espacio-tiempos relacionales, experiencias interhumanas que tratan de liberarse de las obligaciones de la ideología de la comunicación de masas y generan esquemas sociales alternativos. El propio Bourriaud sostiene: " hoy el acento está puesto en las relaciones externas, en el marco de una cultura ecléctica donde la obra de arte resiste a la aplanadora de la 'sociedad del espectáculo'. Las utopías sociales y la esperanza revolucionaria dejaron su lugar a micro-utopías de lo cotidiano y estrategias miméticas [...]" (Bourriaud, 2006).

Los laboratorios desarrollados por **e** se hallan justamente en ese proceso de construcción de espacio-tiempos relacionales, con distintas capas de experiencia que se van expandiendo: como si

la experiencia fuera primeramente creada para los propios participantes y luego, una vez que ellos han creado un sistema relacional, lo comparten, pues al vivenciarlo, invitan a los espectadores a reconstruir un nuevo sistema con ellos. Es decir, una réplica a escala de la primera vinculación creativa relacional de E.: Camila + Hugo. La metodología propuesta entonces, podría mirarse como una ampliación concéntrica de una experiencia interhumana que es afectada por una cierta cantidad de materiales y aspectos seleccionados específicamente para problematizar esa interrelación de formas sucesivas. Los artistas/investigadores representan, cada uno una mezcla de referentes que se ponen en juego en una determinada situación, y luego amplían este espacio de juego a los participantes que son, cada uno de ellos, artistas con una mezcla de referencias también. Una mezcla orgánica dónde las disciplinas se afectan de una forma no jerárquica, sino interpoiética (Rebolledo, 2012).

Ale: Salen cosas más nutritivas, proyectos que están más enriquecidos por distintas visiones. Eso me pasa, porque una sola visión tal vez se queda pobre en relación a proponer algo, entonces creo que algo pasa

cuando se ponen en juego y en tensión distintas miradas en torno a un tema.

Laboramos en un territorio y una época de proliferación de híbridos, con una renovada conciencia en torno a que naturaleza y sociedad, no son dos polos distintos, sino materializaciones de una sola producción de sociedades y naturalezas, de colectivos. Y nos podemos identificar con esa producción, pues justamente todos los elementos que hemos mencionado hasta ahora, como propios del desarrollo de los laboratorios de E, finalmente son condicionantes de acción. Y esto es lo que más nos importa: la acción; esta perspectiva, se ilumina desde el trabajo de los estudios de la performance: "El campo de los estudios de la performance, producto de los cuestionamientos que convulsionaron a la academia a fines de los sesenta, buscó trascender las separaciones disciplinarias entre antropología, teatro, lingüística, sociología, y artes visuales enfocándose en el estudio del comportamiento humano, prácticas corporales, actos, rituales, juegos y enunciaciones. [...] el campo de los estudios del performance trasciende fronteras disciplinarias para estudiar fenómenos más complejos con lentes metodológicos más flexibles que provienen de las artes, humanidades y ciencias sociales" (Taylor, 2011).

Si bien estamos analizando el espacio de investigación que articulamos y no sus resultados, sí podemos sostener que para hacer nuestro trabajo observamos los elementos con los que contamos en los lugares donde nuestros cuerpos están y los ponemos a disposición de una experimentación desjerarquizada, flexible y que trasciende fronteras disciplinares.

Para desarrollar una investigación práctica en un t<u>erritorio</u> sudamericano, <u>autogestionado</u>, <u>colaborativo</u> e <u>interdisciplinario</u>, sugerimos las siguientes estrategias:

• Estrategias para hacer acciones donde el cuerpo está.

- Reconocer las condiciones materiales disponibles:
 lugar, energía y tiempo para dedicar.
- Tener al menos enunciada la pregunta que quiero resolver o materialidad que quiero trabajar.
- Generar un primer acercamiento al material y las ideas en el propio cuerpo antes de convocar.
- Convocar participantes desde la horizontalidad y a un proceso colaborativo.
- Cuidar el espacio y las condiciones mínimas de relaciones humanas para el trabajo colectivo.

- Organizar el proceso de trabajo, en términos de acciones a seguir en el lugar y tiempo acordados para ser operativo. Respetar el tiempo de los demás.
- Monitorear el desarrollo de la idea inicial, atento a posibles modificaciones, estancamiento y encontrar vías hacia dónde avanzar.
- Permitir que se intervinculen los integrantes del grupo.