CAPÍTULO 2: ¿CÓMO SON LOS CUERPOS CON LOS QUE HACEMOS ACCIONES? (de los cuerpos hacia el espacio)

PRÁCTICA COMO INVESTIGACIÓN: Si Mismo / Sitios Específicos / Temporalidades

Hecho el análisis del contexto y la forma en que nos determina, nos referiremos a las materialidades físicas que ocupamos para la investigación: *cuerpos que ubicamos en espacios y en determinados tiempos.*

Estos cuerpos condicionados por el territorio sudamericano, a partir de ejercicios autogestados, trabajados de forma colaborativa y permitiendo la hibridez disciplinaria, abordan desde una investigación práctica la intervención de espacios. Los espacios están determinados por las mismas condiciones que los cuerpos, y también los tiempos para intervenirlos.

- **Práctica Como Investigación: (Si Mismo / Sitios Específicos / Temporalidades)**

Hemos sostenido una forma de trabajo en condiciones adversas. No somos los únicos en el país y en estos rubros que enfrentamos estas condiciones, pero somos de los pocos que han podido mantenerse en el tiempo.

Frente a una cultura de productivizar la vida misma, nuestra respuesta ha sido realizar una observación acerca de cuál es nuestra manera de vivir y nuestra manera de comprenderla ha sido generar proyectos investigativos y alternativos al sistema tradicional. Una posición de resistencia frente a un sistema homogeneizante, validado en su voluntad, gracias a un período de cambios paradigmáticos. Es este escenario, son las condiciones de trabajo y la forma de enfrentarlo, expuestas en el capítulo anterior, las que determinan que estas investigaciones sean desarrolladas desde la práctica.

La práctica como investigación es una noción desarrollada por Baz Kershaw y su equipo de trabajo en una investigación que dirigió en la Universidad de Bristol entre 2001 y 2005, contratada por el Arts and Humanities Research Board. Se trata de una metodología emergente que establece la existencia de un

conocimiento que surge desde los cuerpos y sus transformaciones, que es eminentemente performativa y aplicable a distintos campos disciplinarios. Kershaw está convencido de que estamos viviendo un momento de cambio de paradigmas en términos académicos, algo que se vincula directamente con el cambio epocal que señalábamos páginas atrás. Por otro lado, María José Contreras, quién ha sido pionera en este ámbito dentro de la academia chilena, sostiene que estas metodologías buscan no solo estudiar la corporalidad sino también la validación política de los conocimientos generados por y a través del cuerpo y agrega:

> *En la era posdisciplinar no solo se abaten las fronteras de los saberes sino que también se objeta la diferencia entre teoría y práctica. Tal como plantea Taylor (2011) la teoría mejora la práctica y la práctica siempre escenifica una teoría, por lo que las barreras entre el hacer y el pensar dejan de ser infranqueables para devenir auspiciosos territorios de intercambio e innovación. De hecho, y tal como plantea Taylor, el campo de los estudios de la performance está plagado de teóricos-artistas y artistas-teóricos que en esta suerte de doble militancia han podido vivificar ambos escenarios.*
>
> *Los campos posdisciplinarios han ido poco a poco generando epistemologías y metodologías híbridas que resisten no sólo la fragmentación del saber sino también la hegemonía de la investigación convencional científica. Es el caso por ejemplo de la práctica como investigación, una posmetodología que busca conjugar la práctica artística y la investigación. La práctica como investigación se plantea problemas cuyas respuestas se encuentran en y por la práctica artística.* (Contreras, 2018)

No podemos desconocer que la teoría y práctica escénicas nacionales históricamente han tendido más a comportarse como depositarias de una tradición colonial que a intentar generar conocimiento derivado de los comportamientos, experiencias y prácticas originadas en y desde el territorio local. A pesar de ello, el universo académico se ha visto en los últimos años atravesado por pensamientos postcolonialistas que han impulsado a reconfigurar los saberes hegemónicos, validando el carácter situado del conocimiento (Haraway, 1991), en una operación que releva al sujeto que conoce para observar el carácter situado de su conocimiento, y problematiza el nexo entre conocimiento y poder. Se trata de mostrar que los conocimientos siempre han de tener la

conciencia de la existencia de otras miradas, igualmente parciales. En ese sentido, la práctica como investigación tendería a subvertir el procedimiento investigativo, derivado de un pensamiento científico, por ende objetivo y eminentemente académico. Insistimos en que se trata además de una academia heredera de la colonización tanto filosófica como en términos idiomáticos y epistemológicos.

Validar el cuerpo como agente cognitivo, contribuye a desmontar la distinción tradicional entre mente y cuerpo o entre saber y hacer que ha marcado la teoría del conocimiento occidental. Según Robin Nelson, citado por María José Contreras, la predominancia de la práctica favorece una triangulación entre el conocimiento del investigador (que incluye conocimiento corporizado, experiencia fenomenológica, el saber hacer), la reflexión crítica (investigación-acción, conocimiento explícito) y conocimiento conceptual (entendidos como marcos teóricos) (Contreras, 2013) la misma autora señala que la práctica como investigación es:

> *un efectivo antídoto a lo que Michel Foucault llamó el disciplinamiento de los saberes que implica la normalización, distribución y jerarquización del conocimiento. Esta aproximación no sólo discute la hegemonía del imperialismo textualizante sino que también, por trabajar en el campo de las prácticas, relativiza los dominios disciplinarios promoviendo una antidisciplina que pone en juego las distinciones, calificaciones y normativas del disciplinamiento epistémico eurocéntrico imperante.* (Contreras , 2013)

Si bien, nos encontramos en este trabajo, en un intento por relevar las metodologías de nuestro hacer, el foco siempre ha estado en generar experiencias, y, en ese sentido, los fines metodológicos apuntan hacia las posibilidades de las corporalidades participantes. Consultados nuestros colaboradores por este punto, responden lo siguiente:

> *Pauli: sentí que me llevó a darme cuenta de que un proceso experimental, corporal puede tener muchas más influencias que lo van a completar y lo van a llenar, más que solo estar basado en el movimiento mismo no más.*

> *Ale: Yo resueno con la idea de práctica en el sentido de que a través de "la práctica", "el hacer", de enfrentarte a distintas*

técnicas desde el movimiento o desde la expresión vas reconociendo nuevas partes tuyas y también te vas integrando en ese viaje, y desde ese lugar he explorado diferentes cosas.

Felipe: desde la perspectiva de que uno es creador y muchas veces pone la expectativa sobre lo posible y en realidad los cuerpos tienen marcos que les permiten llegar hasta un límite. Entonces yo voy a trabajar con los marcos de mis intérpretes finalmente. Si yo tengo las expectativas muy altas y yo me pongo a exigirle a un intérprete: "hace esto, este movimiento, este pie, este acá", en vez de decir: "¿qué tienes tú para entregarme a mí?". (...) en la práctica yo voy a encontrar hasta dónde puede llegar ese intérprete y qué es lo que realmente me puede entregar. Y no a partir de lo que está en mi cabeza y que finalmente es mucho más difícil plasmarlo escénicamente.

Luego al ser consultados acerca de su percepción sobre de las investigaciones desarrolladas desde la práctica en los laboratorios de **e** agregan:

Caro: me parece que trabajábamos en ATELOIV directamente desde el cuerpo con algunas consignas o ideas, de hecho, la verbalización era súper acotada (...) en ese momento, quizás estaba con una necesidad mayor de que me dirigieran para saber qué hacer, entonces en ese abismo de no saber y de lanzarse sola estás inevitablemente enfrentada, en ese momento yo enfrentada a mi ser, a mi cuerpo, a mis vergüenzas, a mis pudores, en ese tiempo, también más chica. (...) cuando trabajamos en CRISIS desde la imagen también fue esa libertad de "vayan a investigar, a ver más o menos que sale, más o menos que hay en los imaginarios de cada uno y qué pueden encuadrar dentro de esta posibilidad de grabar con el celular"

Ronald: esta búsqueda que fue desde la práctica en el momento, experimentas sensaciones en el momento y descubres en el momento cosas, y creo que por eso está muy bueno crear e investigar desde ahí. Creo que la teoría está buena, pero a veces hay que verlo desde otro lugar. Hay que olvidar la teoría e ir a la práctica para despejarse un poco.

Seba: en cada exploración fue resultando algo nuevo que en mi caso fue llamándome mucho más la atención del trabajo.

Toño: Sí, dentro de mi experiencia siempre ha sido entendido que esa ha sido la forma de proceder. Primero podría ser como fluir con las premisas, el espacio, conceptos, ideas que no son tan

profundas, sino como que te tiran una bolita no más y de ahí de esa exploración desarrollar algo que se encuentren cosas nuevas y con un concepto que vienen trabajando subterráneamente, que no necesariamente tiene que estar expuesto en el primer momento. Además, porque siempre salen cosas nuevas y yo he visto como que mezclan las cosas, mezclan ideas de lo nuevo que hacen y tratan de confluirlo a la idea original. Y en ese caso, los intérpretes o los que están alrededor simplemente están fluyendo con la intención de la exploración en una primera instancia.

Se repite en estas reflexiones un intento de conceptualización del cuerpo y de la experiencia personal. Es evidente, entonces, que la forma de abordar la práctica como investigación que hemos propuesto en nuestro trabajo, considera un entendimiento y una conciencia del sí mismo, para poner el cuerpo a disposición de intervenir determinados espacios en temporalidades particulares.

- **Sí mismo.**

Mencionábamos unas líneas atrás la emergencia de metodologías que promueven investigaciones académicas guiadas desde la práctica, las cuáles se sustentan en teorías contemporáneas de diversas áreas que validan la experiencia del cuerpo, como agente del conocimiento. Los artistas/investigadores que desarrollamos este trabajo, tanto por formación como por historia, oficio y herencia cultural, somos depositarios de la reflexión de una serie de autores que han problematizado en las últimas décadas el concepto de lo performativo. Ya mencionábamos los estudios de la performance, acuñados por Richard Schechner en los años 70 y que acercan la idea de performatividad a lo social, generando un amplio entramado de marcos teóricos que comprenden que se pueda mirar desde el lente de la performance cualquier práctica social (Schechner, 2006). Lo que importa, nuevamente, es la acción. Josette Féral dirá más adelante que la representación ha sido reemplazada por el acontecer, el intérprete por el performer, y el espectáculo por la acción. (Féral, 2017). Se trata del cuerpo presente, realizando acciones.

Nuestras primeras acciones tuvieron que ver con usar el espacio de la ciudad. Juntarse ambos a ensayar y que estos ensayos consistieran en que uno de los dos se pusiera a escuchar música con audífonos y bailara solo, mientras el otro con la cámara registraba la danza y luego se invirtieran esos roles, fue la clave inicial del trabajo: ponerse a hacer cosas en el espacio y luego ser capaces de reflexionar en torno a esas acciones. Con todo el contexto previamente enunciado, puesto ya en el cuerpo, los artistas investigadores ponen estos cuerpos a hacer acciones en los espacios. Es prestar el cuerpo para el acontecimiento, como en una especie de carnaval de la práctica. Un camino vertiginoso e insondable.

La práctica, al ser una actividad que implica el cuerpo, exige un punto de vista de ese cuerpo, y en el trabajo de **e**, la premisa siempre ha sido encarnarse en el *sí mismo*: reconociendo el cuerpo propio con sus características y las potencias que habitan esas características, para el desarrollo de las prácticas. Para Jung, este 'sí mismo' abarca tanto el consciente como el inconsciente, es algo así como *una personalidad que también somos*. Y ese concepto de *sí mismo*, lo podemos observar claramente problematizado desde el trabajo práctico y de creación de Paulina Mellado, coreógrafa que dirigió la tesis de danza de Camila y en cuya compañía Hugo baila desde hace 12 años. Ese *sí mismo*, desde la óptica de Mellado ubica el concepto del deseo en el centro de las agencias que afectan al cuerpo.

Recapitulando entonces: tenemos un cuerpo, consciente de su sí mismo y todas las condicionantes que lo determinan -autogestión, colaboración, interdisciplina- y este cuerpo realiza acciones movido por el deseo. Y así como colaboramos y somos capaces de hibridar nuestros saberes, también nos vinculamos físicamente con los cuerpos de los otros desde ese mismo lugar. Los ejercicios perceptivos, propios de muchas prácticas somáticas y la relación física de reconocimiento entre los cuerpos, propia de la danza contacto, serán claves para establecer un ecosistema que haga efectiva la colaboración teorizada en el capítulo anterior. Asumirnos como actores en red (Latour, 2008) -o más complejo aún, cómo actantes en rizoma- es un factor clave hoy en la sociedad que estamos construyendo.

Uno de los procesos más llamativos que parecemos estar viviendo, en esta especie de reensamblaje social contemporáneo, es que los espacios de desarrollo de los individuos, analizados desde su performatividad, nos permiten ensayar las formas de vinculación que la realidad diaria nos va exigiendo. Las crisis políticas, sociales y económicas que ocurren en el planeta, nos están llevando a mirar las soluciones a un nuevo contrato de vinculación entre nuestras corporalidades, mucho más diversa, inclusiva y horizontal. Al menos el proceso constitucional chileno, y su impulso de paridad, reconocimiento plurinacional, la mirada ambientalista y el ímpetu por superar el sistema neoliberal, entre otras cosas, dan cuenta de una tendencia hacia ese sentido.

Ahora bien, siendo honestos con el propio material que hemos puesto sobre la mesa, no podemos pensar en un espíritu colectivista desde una perspectiva tradicional.

Visitando nuevamente a Lipovetsky, tenemos que reconocer a un individuo que ha evolucionado desde la modernidad y las grandes utopías, a un proceso de personalización subjetiva cada vez más acelerado e intenso, que en palabras del autor, han concebido un individuo hipernarciso. El psicoanálisis y la cultura de mercado, entre otras muchas variables, han hecho lo suyo en este aspecto. Y si bien puede ser que parte de la crisis contemporánea tenga que ver con que se llegó a un punto extremo de individuación, sea como sea, la recolectivización social que estamos sugiriendo, implicaría *sí mismos* muy conscientes de su singularidad y por extensión de la diversidad que significa cualquier porción de individualidades singulares vinculadas.

Singularidades complejas, en la visión de Haraway, que implican una simbiosis entre animal y máquina desde la teoría cyborg, (Haraway, 1991) con estos cuerpos invadidos y condicionados por el desarrollo técnico, y su influencia tanto en el interior (alimentación, medicina, etc.), como en el exterior (industrialización del mundo, dependencia tecnológica, etc.) de los mismos. Y más aún, cuerpos que también podríamos analizar desde la tensión que se genera en el binarismo entre humano y no-humano al asumir la coexistencia con los microbiomas que corresponden a cada organismo -virus, bacterias, ácaros que contenemos y viven con nosotros-, concepto que en biología se designa como holobionte. He ahí la monstruosidad de lo que

somos: holobiontes, cyborgs e hipernarcisos que accionan desde el deseo, realizando acciones intervinculadas en los espacios, en determinadas temporalidades.

Nuestra metodología está abierta a esa diversidad compleja de los cuerpos y, por ello, las primeras preguntas de este actuar en red (ó ¿actanciar en rizoma?), suelen ser: ¿Qué aparece cuando llega el otro? ¿por qué trabajar con otras personas que no conoces? ¿Quién es este cuerpo del otro? ¿Por qué éste y no otro? ¿Es un cuerpo, o un sujeto?

Los laboratorios activados por E realizan convocatorias abiertas, contemplando la posibilidad de que pueda sumarse a trabajar cualquier persona, con o sin formación, ergo, cualquier cuerpo, siempre que abrace el contrato colectivo de experimentación con suficiente rigor y confiabilidad.

Es particularmente iluminador en este ámbito, revisar el amplio universo de colaboradores que se han sumado a los distintos laboratorios. Sus áreas de proveniencia y sus testimonios son la comprobación empírica de cómo lo biográfico de esos cuerpos se pone al servicio de la investigación:

> *Caro: si uno no se sabe desde el sí mismo, si uno no sabe lo que puede hacer, cómo se ve y todo lo que puede expresar su humanidad, su carne, su cuerpo, sus huesos, sus vísceras, vas a estar solo y desprotegido en la escena. En cambio, cuando uno se sabe a sí mismo, mientras uno más se va conociendo: el cuerpo, la respiración, las posibilidades musculares, las posibilidades de cansancio, no sé, infinitas cosas que se pueden trabajar, creo que tienes más herramientas para acceder a lugares escénicos más interesantes.*

> *Toño: Siempre he visto que valoran el cuerpo que sea. Cada cuerpo es distinto y eso es un valor que va a otorgar algo, y eso lo tienen como una concepción abierta y presente, que cada persona va a traer algo de sí inevitablemente, y eso tiene que ver con su cuerpo y con su forma de ser y su forma de llevar su cuerpo en su vida y todo su ente: su mente, su espíritu, etc. Por ende, sí, están buscando eso, que las personas se conecten con su cuerpo, que desarrollen un concepto más grande a través de su cuerpo.*

Seba: Yo creo que ya se de- construyó hace mucho tiempo el estereotipo de bailarín y creo que me sería mucho más interesante cuerpos muy distintos y que no tengan mucha relación con lo que es la danza, que es lo que pasó de nuevo en Ateloiv, el cómo estos cuerpos distintos siendo ninguno casi bailarín, creo que llama mucho más la atención, es mucho más interesante el trabajo así de esa manera porque quizás un cuerpo de bailarín te puede entregar lo que tú quieres, como lo que el director quiere y puede ser un bailarín muy moldeable, pero un cuerpo que no tenga experiencia como en lo corporal, el movimiento es como una investigación más profunda donde tienes que meterte a explorar ese cuerpo y llevarlo a escena. Entonces como que nacen cosas que quizás un bailarín no te podría entregar…

En el trabajo práctico de los cuerpos, cada sí mismo realiza una elaboración y composición de signos que es eminentemente parcial en relación al universo de todo lo real. Ahora bien, esta parcialidad, en su propia constitución establece discurso que habla del cuerpo en particular que elabora estos signos y permite leer otros códigos a través de estas prácticas y sus relaciones con otros cuerpos. Este cuerpo se entiende, entonces, también como un territorio desde el que el sí mismo se ubica en el mundo.

Ale: Había una idea de cuerpo como territorio, como un territorio para habitar y para experimentar, y desde ahí explorar distintas espacialidades.

En ese sentido, más allá de la selección del objeto espacial para trabajar, sostenemos que el trabajo práctico desde los cuerpos es, en esencia, territorial.

- **<u>Sitios específicos.</u>**

Cuando se habla de sitio específico en el mundo de las artes, se suele relacionar a un arte creado especialmente para su interacción con un espacio específico. Más allá del concepto de territorialidad inicial que describíamos, se refiere al lugar físico específico dónde la performance artística se desarrolla.

Pero si volvemos nuevamente a ese concepto de territorialidad del capítulo anterior, del que nos acabamos de distanciar, no podemos evitar mencionar que nuestra decisión de trabajar en sitios específicos está muy ligado, al menos en su inicio, a la precariedad que nos determina como artistas sudamericanos trabajando aquí.

Los cuerpos de los participantes de los laboratorios de **e** realizan acciones que intervienen sitios específicos. Las intervenciones, por lo general, rompen con el orden habitual y cotidiano, modificando el entorno en que están insertas, este principio de acción es heredero directo de la deriva situacionista (Debord, 1999) que reflexiona sobre la vida urbana a través del acto de caminar. En esta misma línea, pero varios años después, Francesco Careri en sus obras 'Walkscapes El andar como práctica estética' (2002) y 'Pasear, detenerse' (2016), problematiza el binomio entre andar y detenerse como idea central de la experiencia estética y creadora.

En ese sentido, la acción de caminar es una de las primeras maneras de intervenir el espacio en nuestros laboratorios. Las importantes experiencias personales de nomadismo y trashumancia de los artistas/creadores de este proyecto, se sintetizan en esta práctica y se ponen así al servicio del trabajo.

¿Qué espacio es por el que transitamos?

En los 70, cuando surge el concepto Site-specific, se articula como reacción al mercado artístico y a los ideales de autonomía y universalidad del arte, enfocándose en establecer una relación inseparable entre la obra y el lugar dónde ésta se hace. Existen, entonces, ciertas elecciones que tienen que ver con los objetos trabajados para los efectos de investigación. En este sentido, y, empujados por varios factores, nuestra decisión siempre ha sido explorar lugares físicos que no necesariamente están acondicionados como espacios escénicos.

En nuestra realidad contextual, heredamos una tradición escénica exógena hasta con sus edificios delimitados y diseñados con características específicas y requisitos mínimos para albergar la exhibición de espectáculos.

Pero en paralelo a ello, estéticas como el teatro callejero están popularizadas fuertemente desde la Edad Media, y aun podemos hablar de orígenes de expresiones de danza y teatro en los más diversos contextos naturales y diversos de los distintos pueblos originarios del planeta.

La problematización entre ambas tendencias y tal como hemos sugerido anteriormente, logra una síntesis muy interesante durante el siglo pasado. Por un lado, gracias al ímpetu disruptivo de las vanguardias y combinado con una explosión del urbanismo, y la cantidad de nuevos espacios que aparecen al servicio del uso de la sociedad, surge una tendencia fuerte a ocupar sitios no convencionales para performances escénicas. Esta intención, en algunos casos tiene que ver con rescatar la memoria del lugar, para resignificarlo, en otros es una simple búsqueda estética.

No usar los espacios que están normados por la sociedad para ser utilizados para el despliegue de los espectáculos artísticos, pone al proceso de creación en un estado de rebeldía interesante. Es riesgoso y difícil, supone un trabajo mayor de adaptación o de integración del espacio con la narrativa que se escoja para la escena. Pero tiene sentido. Es un acto de ocupación territorial. Relegar la discusión artística a los espacios 'oficiales' de exhibición, es someterla a las reglas de funcionamiento del espacio, a la curatoría del lugar, a la cartelera que promueve el medio. Es mantenerla ubicada en un espacio de control, donde además el público se reduce y se comporta de forma selectiva. Trabajar en espacios destinados a otros usos, evidencia esa marginalidad, pero la transforma en acción. En el fondo, el espectáculo insertado en ese sitio, revela una y otra vez su carácter de extraño en el lugar, pero esa intromisión es en efecto la mejor performance que le compete al meterse en el circular de un entorno real, en el cotidiano efectivo y concreto de las personas.

Desde la forma en que vas a intervenir el lugar, de qué forma esos cuerpos caminan, utilizan, atraviesan o habitan ese lugar, y qué otros elementos sonoros, materiales, sensoriales, etc., además de los cuerpos, componen ese lugar o cuáles voy a incluir para transformar el lugar. O el no - lugar, (Augé, 2009) para transformarlo en lugar. Interpretando libremente a Marc Augé: darle un sentido nuevo a un espacio, a un sitio específico que es apreciado desde otra inteligibilidad, o incluso desde ninguna, y

tampoco desde ningún sentido. Puede ser perfectamente un espacio transitorio, de aquellos que no necesariamente nos implican un vínculo y le asignamos un significado, una idea nueva. O también viceversa, buscando vaciar el sentido de comprensión original de ese sitio. Lo importantes es que sea como sea que intervengamos ese no - lugar, a partir de unos sí mismos que accionan desde el deseo y a través de estas corporalidades hipernarcisas y cyborgs/holobiontes, todas las decisiones de estos cuerpos en estos espacios pasan a ser decisiones poéticas y políticas.

Por extensión, el intercambio entre los cuerpos de los artistas/investigadores, o de los participantes de los laboratorios, y las relaciones de estos cuerpos con los sitios específicos, se vuelve interterritorialidad. La interrelación colaborativa e interdisciplinaria de este grupo de corporalidades, construye arquitectura o, como propondría Nicolás Bourriaud y volviendo junto a él a los situacionistas antes nombrados: estas corporalidades vinculándose en un sitio específico, constituyen una psicogeografía.

En términos estéticos, lo radicante implica de antemano una decisión nómada cuya característica principal sería la ocupación de estructuras existentes: aceptar ser el inquilino de las formas presentes, con el riesgo de modificarlas en menor o mayor medida. Lo que también puede significar el trazado de una errancia calculada, por la que un artista rechaza cualquier pertenencia a un espacio-tiempo fijo, y cualquier asignación a una familia estética identificable e irrevocable. En todo caso, el sujeto de la globalización evoluciona en una época que favorece las diásporas individuales y elegidas, incita a la migración voluntaria o forzada. Es la noción misma de espacio lo que se ve trastornado: en nuestro imaginario del habitat, la fijeza sedentaria ya sólo representa una opción entre otras. Anunciadores de esta metamorfosis, los artistas contemporáneos han entendido que se puede residir tanto dentro de un circuito como en medio de un espacio estable; que la identidad se construye tanto en movimiento como por impregnación; que la geografía es también y siempre una psicogeografía. (...) El radicante es el habitante por excelencia de este imaginario de la precaridad espacial, perito en el desprendimiento de las pertenencias. Sin confundirse con ellas, responde de esta forma a las condiciones de vida provocadas directa o indirectamente por la globalización. ” (Bourriaud, 2009)

Nuevamente volvemos al nomadismo. No sólo en cada laboratorio nos movimos de lugar o escogimos lugares (no-lugares) diversos , si no que también la forma de intervenirlos significa una transformación constante, o incluso trayectos, que invitan en algunos casos, a las personas que espectan las muestras a realizar un trayecto también para seguir observar a las corporalidades que están experimentando en los espacios. Caminan también en ocasiones, y se transforman también en hipernarcisos cyborgs, holobiontes que accionan. Se activa también el deseo en ellos. Sus sí mismos son invitados a vincularse. La horizontalidad empareja la vía entre ambos, se las allana. Una horizontalidad que propone a los sí mismos a concebir que cualquier espacio puede ser intervenido desde una experimentación y cualquier persona puede ser intérprete.

Los intérpretes participantes de los laboratorios de **e**, opinan al respecto:

Seba: *Bueno, en Ateloiv, el enfoque me acuerdo que era caminos, hacíamos muchos caminos. Como que no había un enfoque de cualidad de movimiento, sino que había un enfoque a un desarrollo de un camino y de un transitar por ciertas partes. (...) recuerdo que en un momento improvisamos en un árbol y al otro día el árbol ya no estaba, lo cortaron, entonces ¿qué hacemos? Y el "qué hacer" también se hizo.*

Ronald: El cuerpo se transforma para adaptarse al lugar en que uno estaba experimentando, entonces uno trata de hacer que ya no sea cotidiano ese espacio, ni tu cuerpo sea cotidiano, entonces como lo transformas para que funcione

Caro: (...) me gusta la intervención en espacios no convencionales porque creo que la energía es otra y el nivel de presencia es muy importante, o sea, no hay momento para nada. (...) el espacio no convencional tiene esa cosa que te tiene al límite, ahí pasa todo, todo puede pasar, porque no es como en el teatro en donde uno puede prever más cosas, tener la fantasía un poquito más diseñada, en espacios no convencionales ese diseño siempre es un acontecer sin fin, no sabemos qué va a pasar.

Felipe: (en Lentejas con Mango) el viaje espacial del público por esa casa era una planta de movimiento también para el público. Yo creo que también eso es interesante, el cómo el público finalmente es "sometido" a desplazarse y tener una planta de

movimiento porque tiene que ir de hito en hito, y esto si uno lo mira desde arriba configura un mapa, una estructura. Siempre estuvo determinado el trabajo con el espacio.

Pauli: en el segundo proyecto que se hizo también hay una determinación al elegir la cocina, que es prácticamente un lugar donde confluye la familia, que es distinto a que fuera en mi pieza que es un lugar de más intimidad, pero la cocina es un lugar donde todos transitan. Entonces, ocurre lo mismo que ocurre en el espacio que estuvimos la primera vez, eran espacios de tránsito.

Seba: Y me gustó improvisar en la escalera de mi casa, en el baño, en mi propio dormitorio, entonces creo que como que terminé conociendo gracias a Crisis, terminé conociendo todos los recovecos de mi casa con la improvisación.

En simple, ellos sugieren estar realizando investigación práctica en territorio sudamericano, autogestionada, colaborativa e interdisciplinaria, donde sus sí mismos, motivados por el deseo y a través de sus corporalidades holobiontes, cyborgs e hipernarcisas realizan acciones intervinculadas en no-lugares, en determinadas temporalidades. Pero ¿qué temporalidad nos importa?

- **<u>Temporalidades</u>**

Justamente esa es la pregunta que nos deja abierta esta investigación ¿qué temporalidad es la que nos importa?: ¿la duración de los laboratorios?, ¿los que nuestros cuerpos ocupan el espacio en las distintas fases del proceso de investigación? ¿Lo efímero de las acciones que realizamos? Cómo afirmaría Bourriaud la acción de intervención por sí misma es una duración por experimentar, una apertura hacia un intercambio, un encuentro, una circulación.

O quizás sea importante mirar nuestra forma particular de mirar el tiempo, tomando un proyecto que si bien no ha tenido una operativa de funcionamiento permanente, su linealidad en tanto trabajo investigativo se sostiene a lo largo de un tiempo extenso. Y nuevamente volvemos a la biografía. Pues entremedio de los intersticios en que no hicimos laboratorios, hubo vida, viajes, tránsitos, experiencias. Creaciones e investigaciones con otros equipos dónde hubo otros artistas/investigadores con otras

condiciones en otros espacios y fuimos participantes de sus experimentos. Prestamos nuestras corporalidades para intervenciones en otros sitios específicos, solos o con equipos muy diversos y también lo hicimos de forma interdisciplinaria y horizontal, autogestionada y colaborativa y aunque la hicimos en territorio sudamericano quizás la hicimos con otros que estuvieron en otros territorios y nos hemos ido intercambiando informaciones de forma permanente como un gran ecosistema.

Así entonces, el tiempo que nos importa es nuestro tiempo contemporáneo. El tiempo que más nos importa es el presente, porque toda la acción es en presente. Nuestras corporalidades realizan acciones en el tiempo presente y en este tiempo presente apareció una cultura de productivizar la vida e implican nuevas estrategias en relación a la creación y a la forma de vivir en este mundo. Diseñamos entonces, desde nuestra humilde resistencia, métodos para aprender a vivir, o para sostenerse en esta vida, pero también lo hacemos desde el deseo de nuestros sí mismos de hacer acciones con los cuerpos y nos permitimos reconocer propios códigos y propias maneras.

Algunas veces este presente tiene que ver con fechas o hitos específicos:

> *Ale: Cuando vino el 18 de octubre y toda la movida social, mi cuerpo sintió estar en la calle moviéndose, creo que ahí aparece un nuevo sentido de cuerpo, de danza, de movimiento al servicio de lo que está aconteciendo políticamente, económicamente, socialmente y todas las infinitas posibilidades porque se están moviendo muchas cosas, muchas energías. (...) el espacio público lo había explorado, pero como que algo pasó que se enraizó de una manera diferente.*

> *Toño: En el caso de Crisis fue un tiempo y espacio muy específico, muy mundial también y eso como que generó cosas importantes y nuevas, creo que la mayoría del mundo estaba así, entonces creo que se generó una obra atemporal, como histórica, no sé cómo específico en un momento histórico muy grande.*

Otras veces se hace consciente alterar las temporalidades de una acción:

Felipe: También me acuerdo, por ejemplo, cuando hacíamos con los audífonos y repetíamos una frase de movimiento y la repetíamos y trabajábamos por el espacio de una forma cuadrada, pero que ibas repitiendo, utilizando el espacio una y otra vez de la misma forma. Eso para mí es como las cosas que se encuentran en los mantras, en el rezo, es una vibración. Levantas una vibración. Si yo muevo diez veces el brazo "así", va a empezar a pasar algo y va a empezar a pasar algo acá a los lados, eso es, lo mismo.

Y en otras ocasiones se refiere incluso a momentos cronológicos o instantes diversos de un mismo día:

Caro: Totalmente es un eje a trabajar. ¿Dónde estoy? Y ¿en qué momento del espacio? Por ejemplo, en Ateloiv habíamos elegido ese momento de más concurrencia para que existiera la obra solo en ese momento, muy distinto a hacerlo a las 8 de la mañana, otras personas hubiesen transitado por ahí, o quizás nadie, o al amanecer, no sé, son tantas posibilidades que cambian y resignifican todo, que lindo hubiese sido al amanecer.

En particular, el presente de este proyecto, mirado como una retrospectiva de diez años, nos permite observar cuál es nuestra manera de vivir y desde ahí entender un lugar de autoría, desde esta singularidad. El análisis de nuestras propias prácticas es lo que nos da en este caso la singularidad y connota el lugar desde donde queremos generar arte.

e nos ha permitido un espacio de búsqueda para generar arte, un espacio artístico liberado a la experimentación, pero que en este presente nos exige ser asido, analizado, y compartido, y del mismo modo, nos desafía a generar nuevos contenidos, volver a ponernos a prueba y arriesgarnos a asumir una autoría, tener obra. Y para tener obra es bueno hacernos cargo de comprender las estrategias que aplicamos con los cuerpos para hacer las acciones.

- **E<u>strategias para hacer acciones con los cuerpos cómo son.</u>**

- Ejercicios perceptivos que se inicien desde la quietud máxima para hacer consciente el estado presente del propio cuerpo.

- Ejercicios de tacto y contacto desde el propio cuerpo con el espacio.

- Ejercicios de tacto y contacto desde el cuerpo con los otros cuerpos

- Caminar por el espacio. Generar caminatas sostenidas y permanentes en distintas direcciones.

- Intervenir los trayectos complejizando niveles, ritmos, direcciones, calidades de movimiento, etc.

- Probar la repetición e insistir en el tedio de la misma, generando un material inicial (gesto, circuito de trayectos, secuencia de acciones, fraseo coreográfico, etc.) y someterlo a la repetición y complejizarlo en términos de niveles, ritmos, direcciones, calidades de movimiento, etc.

- Trasladar corporalmente las materialidades puestas a prueba. Probar los mismos gestos con distintas partes del cuerpo.

- Trasladar espacialmente las materialidades trabajadas. Probar las secuencias, gestos, fraseos, circuitos en distintos lugares del espacio.

- Combinar las dos últimas estrategias recién sugeridas.

- Combinar las acciones propias con las de los otros cuerpos: imitarse, diferenciarse, componer entre ambas acciones.

- Combinar todos los ejercicios anteriores y seleccionar material significativo.

- Definir las razones que hacen significativo ese material.

- Trabajar nuevas acciones a partir de los principios que hacían significativo el material anterior.

- Reconocer materialidades recurrentes que permitan bosquejar un lenguaje singular desde cada cuerpo.

- Trabajar con ese lenguaje.

- Hacer ese lenguaje dialogar con los lenguajes de los otros cuerpos.

- Hacer ese lenguaje dialogar con el sitio específico escogido.

- Reconocer las composiciones de esas corporalidades lenguajeando horizontal y colaborativamente interviniendo los no-lugares.

- Permitir el detenerse en cualquier fase del proceso de las nombradas desde el principio hasta aquí y desde aquí hacia adelante también. Permitir detenerse desde lo físico, hacer una pausa del cuerpo en movimiento. Pausar una parte, varias, parar entero. Pero también detenerse para observar.

- Permitirse el observar tanto como un desafío para encontrar una vía desde dónde aportar a la composición, cómo todas las otras operaciones posibles también: intervenirla, imitar, aislarse, volver a hacer lo antes hecho, hacer algo totalmente distinto. Pero siempre observar, no sólo antes de intervenir, sino, sobre todo, mientras se interviene. Entrar a intervenir como si se volviera al principio de las fases de este ciclo. Entrar a intervenir desde la

percepción del propio cuerpo, incluso desde la quietud máxima.

- Repetir las fases del ciclo recién sugerido en el orden que mejor te parezca sin necesidad de repetir patrones, o quizás inventando patrones propios.

- Tener conciencia de que estás realizando investigación práctica en territorio sudamericano, autogestionada, colaborativa e interdisciplinaria, desde tu sí mismo, motivado por el deseo realizando acciones con tu corporalidad holobionte, cyborg e hipernarcisa en no-lugares en tiempo presente en este momento de la historia.