

MÁQUINAS DE COLABORAÇÃO – PARA UMA INVESTIGAÇÃO COREOGRÁFICA COLETIVA EM DISENSO E SEM AUTORIA

Coletivo Qualquer: Luciana Chieregati e Ibon Salvador

Resumo: Neste ensaio serão analisados, a partir de uma experiência prática, os procedimentos de apropriação, reelaboração e transferência em rede que articulam o eixo central da investigação do laboratório *Máquinas de Colaboração*, ministrado em diferentes contextos pelo Coletivo Qualquer: Luciana Chieregati e Ibon Salvador. Alguns desses procedimentos serão expostos e reflexões desenvolvidas acerca de suas implicações, na medida em que afetam a distribuição dos papéis na dança, a estruturação do trabalho artístico em coletivo, a questão da autoria e a retórica do consenso. Para tanto, o foco será posto no que se denomina “materialização” – o material –, em oposição a idealização – a ideia –, liberando o fazer artístico da carga da representação. Assumindo uma perspectiva fundamentada na prática coreográfica do Coletivo Qualquer, defende-se uma lógica em que o aprender fazendo é colocado no centro da criação artística, deslocando a um plano secundário a consequência da conformação de certo “produto” ou obra finalizada. Por último, serão analisadas as implicações que estas lógicas propõem aos processos artísticos pensados a partir de uma coletividade interessada em problematizar questões como: “Como viver juntos?” e “Como dançar juntos?”.

Palavras-chave: Coreografia. Apropriação. Enunciação. Colaboração. Aprendizagem.

MÁQUINAS DE COLABORACIÓN – PARA UNA INVESTIGACIÓN COREOGRÁFICA COLECTIVA EN DISEÑO Y SIN AUTORÍA

Coletivo Qualquer: Luciana Chieregati e Ibon Salvador¹

Resumen: En este ensayo se analizan desde la experiencia práctica los procedimientos de apropiación, reelaboración y transferencia en red que articulan el eje central de la investigación del taller-laboratorio *Máquinas de Colaboración*, impartido en diferentes contextos por el Coletivo Qualquer: Luciana Chieregati e Ibon Salvador. A lo largo del ensayo se exponen algunos de estos procedimientos y se desarrollan algunas reflexiones sobre las implicaciones de los mismos en cuanto afectan a la distribución de roles en la danza, a la estructuración del trabajo artístico en colectivo, a la cuestión de la autoría y a la retórica del consenso. Para tal fin se pone el foco en lo que se viene a denominar como materialización – el material – en oposición a la idealización – la idea –, liberando el hacer artístico de la carga de la representación. Desde una perspectiva fundamentada en la práctica coreográfica del Coletivo Qualquer, se aboga por una lógica en la que el aprender haciendo es colocado en el centro de la creación artística y desplaza, a un plano secundario, la consecución de cierto producto u obra finalizada. Por último se analizarán las implicaciones que estas lógicas proponen en los procesos artísticos pensados desde una colectividad que está interesada en problematizar algunas cuestiones como: ¿Cómo vivir juntos? ¿Cómo bailar juntos?

Palabras clave: Coreografía. Apropiación. Enunciación. Colaboración. Aprendizaje.

1 El Coletivo Qualquer esta formado por Ibon Salvador y Luciana Chieregati ambos coreógrafos, performers e investigadores. Su trabajo se centra en la creación de piezas de danza y en la dinamización de contextos posibles para la creación e intercambio artístico en colaboración. Últimamente se han dedicado a la experimentación de herramientas coreográficas específicas con las cuales se proponen trabajar en sus diferentes procesos. Actualmente el colectivo se afina en Bilbao donde desarrolla los proyectos coreográficos PLAYA, OVER, GAG, Lecturas Irreparables e It was a large room.

INTRODUCCIÓN

Hace algún tiempo que en la danza se han abierto vías de investigación en las que han proliferado los cuestionamientos a los formatos establecidos para su presentación, aprendizaje e investigación. Estos cuestionamientos han venido acompañados de transformaciones en los protocolos de presentación escénica, en la circulación de la información y el conocimiento y, por lo tanto, en los modos de transmisión y aprendizaje. Obviamente esto ha repercutido en el entramado socio-económico de los artistas, en sus roles y jerarquías y en las maneras en como se define y reparte el trabajo dentro de un gremio que ha sido caracterizado por la distinción marcada entre intérpretes y coreógrafos.

Ciertas fronteras que antes aparecían claramente delimitadas se han difuminado. La figura instrumentalizada del intérprete que ejecutaba la coreografía se ha modificado, adquiriendo un rol que podríamos definir como el de participante, o siendo más precisos, de colaborador. Vivimos tiempos en que también se juega a que el coreógrafo sea intérprete y viceversa. Al rol de director muchas veces se le suaviza la jerarquía, que ostentaba como artífice de una visión final de la obra, a través del dialogo con una figura cada vez más presente, la del dramaturgo. Se empieza a abrir un campo cada vez mas complejo y rizomático con la incorporación de los *técnicos-creadores* en todas las fases de los procesos escénicos y la aproximación de personas de otras áreas como arquitectos, escritores, artistas visuales, etc. a estos mismos procesos de creación. Todo esto dentro de una maquinaria coreográfica que muda su configuración intrínseca, sus relaciones internas y amplía su entendimiento en cuanto área de conocimiento autónomo en diálogo constante con otras áreas de conocimiento.

Estas mudanzas en los roles y estos cuestionamientos en torno a los protocolos de presentación y los modos de transmisión y aprendizaje en la danza no son casuales. Comienzan a gestarse en la década de los 60, principalmente en los EUA con el movimiento de una serie de artistas que culmina en el Judson Church Dance Theater y, más tarde, en los 70 con el grupo de improvisación Gran Union. En este período los artistas empiezan a cuestionar los parámetros establecidos hasta el momento para la danza y a experimentar con la improvisación en escena, las creaciones colectivas, la sustitución del juicio estético por el análisis y la aproximación de la vida cotidiana a la danza, entre otra serie de problemáticas.

Son tiempos en que el entendimiento de lo coreográfico está cambiando y algunos de sus cimientos parecen fragilizarse. Al llegar a la década de los 90 “ya no se trata de qué tipo de objeto era una obra de danza, sino de qué tipo de concepto de danza proponía” (CVEJIC, 2013, p.87). Al nutrirse de otras áreas autónomas, como la semiótica, la lingüística, la filosofía o el cine, la danza muta en sus procedimientos de creación y aprendizaje, mientras las fronteras que delimitaban el campo de lo coreográfico se reconfiguran y expanden.

En este sentido, no podemos pasar por alto el posestructuralismo y la teoría del arte contemporáneo como instrumentos relevantes para llegar a concebir la danza como un concepto abierto y entender su reorientación “desde lo interpretativo y crítico hacia lo experimental e inventivo”, invirtiendo “en la búsqueda de las condiciones en las que nuevas teorizaciones, nuevas prácticas, nuevos modos de trabajo y vida puedan emerger” (CVEJIC, 2013a, p.88). Estos cambios históricos han propiciado un campo abierto en el que, si hablamos de la investigación artística en el área de las escénicas, prolifera una reinención de sus protocolos de creación, comunicación y aprendizaje.

Hemos realizado este resumen historiográfico para llegar a esta coyuntura de apertura en el campo de la danza y situarnos en un momento de reorientación del pensamiento coreográfico que configura el punto de partida de varias experiencias surgidas desde el año 2000. Nos interesan estas experiencias emergentes específicamente en lo que atañe a prácticas como la apropiación, reelaboración y transmisión de materiales artísticos en diferentes formatos de redes de artistas² que priorizan el aprender haciendo, debido a que son referencias con las que hemos elaborado un conjunto de procedimientos experimentales en el campo de la investigación coreográfica a la que llamamos Máquinas de Colaboración. En este ensayo nos proponemos analizar y problematizar algunos de estos procedimientos, ideas y experiencias que conforman nuestro campo de investigación actual.

Máquinas de Colaboración es un formato de taller-laboratorio que se ha nutrido de algunos contextos de la Península Ibérica para la conformación de las prácticas y conceptos que lo van constituyendo, concretamente: Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual

2 Experiencias como: everybodystoolbox.net, Six Months One Location, El Paso, Paso-doble.

(Madrid), la estrecha relación profesional y de amistad con la coreógrafa Idoia Zabaleta (AZALA Kreaio Espazioa, País Vasco) y a partir del contacto con la Composición en Tiempo Real (CTR) de João Fiadeiro (Lisboa).

Los procedimientos que conforman estas máquinas y se tratan en este ensayo, toman cuerpo a través de las vivencias y relaciones que se generan en estos diálogos y de los Talleres-Laboratorios impartidos en algunos contextos americanos como el Festival Internacional de Dança Contemporânea JUNTA en Teresina, Brasil, el Festival Internacional de Danza Contemporánea, Performance y Conocimiento Arqueologías del Futuro en Buenos Aires, Argentina y el área de Artes Escénicas de la Universidad de Sonora en Hermosillo, México. Contextos y personas abiertas a experiencias innovadoras de transmisión de prácticas, a la transformación de la información, a repensar los procedimientos coreográficos e indagar en maneras práctico-teóricas de crear y aprender en colectivo.

En este ensayo nos adentraremos en las prácticas que durante los últimos cinco años han conformado las Máquinas de Colaboración. Profundizaremos, por un lado, en los tránsitos que estas máquinas producen en cuanto las prácticas que se activan en ellas problematizan conceptos - entre la acción y el lenguaje -, abordando cuestiones como el feedback, la autoría y el disenso. Por otro lado, incidiremos en cómo afectan al funcionamiento colectivo y a la política de trabajo grupal que intrínsecamente generan.

TRASPASO, APROPIACIÓN Y FEEDBACK

Las Máquinas de Colaboración son un formato de taller-laboratorio dirigido a la creación coreográfica que se sustenta en herramientas que activan maneras de trabajar juntos (en colectivo) mediante estrategias de traspaso, apropiación y reelaboración de materiales artísticos. Se trata de generar un marco de aprendizaje colectivo que potencie la apertura de procesos de investigación para avanzar en ellos sin la necesidad de un consenso y diluyendo, en la medida de lo posible, la inminencia de la autoría. Estas máquinas funcionan, fundamentalmente, situando el centro de cada procedimiento que se activa en ellas, en los *materiales artísticos (danza, video, texto, performance, acción)* que cada participante – de un taller-laboratorio o de una creación artística - trae consigo y, desplegando estos materiales artísticos en diferentes tipos de redes de transmisión y

modificación, entre los integrantes de un mismo grupo. Esto quiere decir que las estrategias centrales de estas máquinas son el traspaso, la apropiación y la reelaboración/manoseo de materiales artísticos, entre artistas, en cadena: alguien que presenta su material se lo pasa a otro que lo hace suyo, lo reelabora y lo vuelve a presentar.

En nuestra experiencia denotamos que la apropiación supone en sí misma una manera de transformación o reelaboración del material artístico de otro ¿Qué hacemos cuando nos pasan un material artístico? ¿Qué hacemos para apropiarnos de una performance o de un texto? ¿Qué es apropiarse de un texto o de una coreografía? Apropiarse se refiere a hacerlo tuyo de alguna manera, hacer que pase por ti. ¿Cómo apropiarse entonces de algo sin destruirlo? ¿Cómo reelaborar un material artístico de otro para potenciarlo con nuestra sensibilidad y atención?

Desde una lógica de la apropiación en las MC activamos dinámicas que plantean una situación en la que los materiales se van transformando a partir de las sensibilidades y particularidades de cada integrante, potenciando el trabajo en grupo desde la diferencia.

Se establece que el discurso de las inquietudes artísticas que cada integrante aporta provenga de la materialidad misma de lo que presenta, no desde las idealizaciones (ideas) que muchas veces derivan en conversaciones extendidas en torno a lo que imaginamos que podrían o deberían ser estos materiales. Para apropiarse de un material ajeno necesitamos leer lo que está ahí, lo que ese material tiene y en este sentido decimos que el foco de las prácticas en las MC está en lo que se presenta materialmente – en la materialización. Es por esto que nos preocupa cómo miramos el trabajo del otro, cómo lo leemos en términos estructurales, de dinámica, de uso del espacio, de intensidad, de gramática³ de la acción, para poder alejarnos lo máximo posible de la opinión y del comentario.

Colocar en el centro de estos procedimientos la materialización nos ayuda a replantear el lugar del feedback dentro de las situaciones grupales en los laboratorios que impartimos. El feedback deja de ser un comentario – por muy afinado que este pueda ser – del material artístico presentado y se reconduce a través de la apropiación y transformación de un material ajeno. Es decir, el espacio del feedback en la lógica que proponemos en MC

³ Utilizamos el término *gramática* para designar qué son y cómo se componen los elementos utilizados en la realización de los materiales artísticos presentados, su disposición espacial, su tiempo de duración, la manera en que se ejecuta, etc.

se direcciona a la manera en cómo un integrante del laboratorio se apropia del material de otro y lo vuelve a colocar en el espacio, lo vuelve a presentar. Esta nueva presentación del material, ya transformado, funciona como pregunta retroactiva al material original, está informando al autor del original de alguna cosa. Es un comentario concreto que se articula en el material mismo. Al trasladar la noción de feedback a una elaboración material concreta, se abre un campo de comunicación que articula un lenguaje de las prácticas, de lo que se produce, de lo que se ve y se escucha a partir de cada materialización presentada. Nos alejamos del ¿Por qué? Trasladándonos al campo de ¿Qué es? Y ¿Qué tiene? Miramos, hacemos y pensamos en parámetros que no están establecidos a priori pero que se movilizan en la articulación y circulación de los materiales artísticos entre los participantes de cada taller-laboratorio.

AUTORÍA, MANOSEO Y APRENDIZAJE EN RED

Otro campo de problematización que generan las Máquinas de Colaboración está relacionado con la disolución de la autoría que se propone en los procedimientos y herramientas que las conforman.

Tanto en el procedimiento de Traducción/Perversión que tomamos de Victoria Pérez Royo⁴, como en el de Enunciación-Materialización elaborado a partir del cruzamiento de materiales de Idoia Zabaleta y CTR (ambos serán descritos más abajo), la base práctica y política de estos está en la entrega que cada participante hace de su material al grupo para que este pueda ir siendo reelaborado – manoseado⁵. Esta acción primera, este “contrato de entrega”, implica de facto un cuestionamiento de la autoría en el centro mismo de las MC,

4 En este procedimiento específico Victoria abre la posibilidad de apropiación de materiales artísticos originales mediante lógicas que rescata del campo de la poesía. A través de ejemplos que van de la Edición bilingüe de la poeta Silvana Franzetti con traducciones en la misma lengua, o sea, del español al español, a las Traducciones / Per-versiones que realiza sobre poesías ajenas el escritor Leopoldo María Panero - con las que guarda un bajo grado de fidelidad -, se propone un entendimiento complejo de las posibilidades de apropiación de materiales artísticos.

5 Manoseo es parte del vocabulario que las Máquinas de Colaboración toman prestado de la Composición en Tiempo Real creada por João Fiadeiro. Se utiliza para fortalecer el sentido material al mismo tiempo que experimental del trabajo realizado en este tipo de prácticas. Manosear algo es tenerlo entre las manos, moverlo con el cuerpo involucrado en ello. Cuando manoseamos algo estamos experimentando su peso, equilibrio, disposición espacial, textura, temperatura, peso, etc. En los procedimientos que referimos en este ensayo el manosear está directamente relacionado con el hacer-pensando.

más aún cuando la cuestión es abordada explícitamente en el comienzo de cada laboratorio. Idoia Zabaleta en su texto “Lo que hicimos en el laboratorio” explica (2017, p.14): “toda aquella imagen y/o gesto que se produzca en el laboratorio pasa a ser de propiedad común, o por lo menos de propiedad manoseada por todas, por lo tanto, su propiedad pasa a ser una cuestión indeterminada.”

La pauta inicial de traspaso de material que caracteriza a este tipo de procedimientos abre un espacio de investigación en que lo que se moviliza como conocimiento y campo de creación artística son las operaciones⁶ que cada uno realiza sobre un material no original – impropio – y, de lo que se aprende a partir de liberar ese material de la propiedad/autoría cuando el “autor” del original lo entrega al grupo. Al trabajar con algo que nos es impropio, al mismo tiempo que entregamos algo de nuestra propiedad a otro, se desafía la propiedad autoral y se instalan espacios de investigación donde la comprensión de los procesos artísticos colectivos muta. En este sentido podemos decir que una práctica induce la fragilidad de un concepto, en este caso el de la autoría, y lo desplaza a un lugar secundario dentro del campo de la creación coreográfica que es el que ahora nos atañe.

Se genera un trabajo en red, una colectividad efectiva no pautada por el consenso, en que los materiales van pasando de mano en mano y en esa red se aprende mediante la observación de las operaciones que cada integrante realiza sobre los materiales ajenos. Esto implica cierta ética en la que la atención de los participantes se desplaza al conjunto de operaciones y a las modificaciones que van realizando los unos en los materiales de los otros. Como nos recuerda Victoria Pérez Royo:

“ (...) en realidad lo que acaba circulando en los grupos de trabajo no es tanto un objeto (más o menos estable, más o menos transformado) como, sobre todo, unas sensibilidades que toman forma, unas preocupaciones que no se articulan en un primer momento en lenguaje verbal, sino que se expresan de manera inmanente, y por medio de los materiales. En este sentido se podría hablar de reflexión **en** los materiales (...) un pensamiento de lo concreto incorporado al objeto e inseparable de él.” (ROYO, 2013, p.9)

⁶ Entendemos la *operación* como un mecanismo u organización estructural que se realiza en cada materialización. En este sentido, al identificar una operación que está contenida en un material presentado, estamos identificando el “cómo” la persona que activa la materialización ha pensado en términos estructurales lo que ha hecho.

En este traspaso y apropiación también se va entrenando un cuidado y rigor en el manoseo, ya que, en la práctica de trabajar con materiales artísticos impropios, ese “pensamiento de lo concreto incorporado al objeto”, del que nos habla Victoria, va tomando relevancia.

DOS DE LAS MÁQUINAS

1. TRADUCCIÓN / PERVERSIÓN:

(Adaptado del mismo ejercicio creado por Victoria Pérez Royo):

- Realizamos una introducción en la que hablamos de la traducción y la perversión en el ámbito literario, de lo que sucede cuando se parte de un texto del que no se detenta la autoría. Utilizamos ejemplos para abrir una paleta que iría del intento de traducción más fiel al original, a una labor, menos fiel, que considera que el traductor tiene mayor libertad en traducir, por lo tanto, puede alterar el texto hasta límites que serían perversiones del original. En esta práctica siempre se traduce de un medio al mismo medio, de texto a texto, de una danza a una danza, etc.

- Se da una hora para que cada integrante del grupo prepare un material (original), de entre tres y seis minutos de duración, que irá a presentar al resto del grupo y que contiene alguna de las inquietudes artísticas con las que está trabajando. El material puede ser de cualquier naturaleza: video, fotografía, danza, audio-guía, texto, etc. Pero insistimos en que tiene que ser presentado a los otros, puesto delante de.

- Se presentan uno a uno los originales.

- De manera aleatoria a cada participante se le asigna el original de otro participante y se da una hora para trabajar en la transformación de este material a partir de las posibilidades abiertas entre la traducción y la per-versión.

- Se presentan una a una las traducciones / perversiones.

- Se abre un tiempo de conversación orientado a averiguar las operaciones que cada participante ha realizado sobre el original del que se apropió.

FIGURA 1. MÁQUINAS DE COLABORACIÓN. TALLER-LABORATORIO IMPARTIDO POR EL COLETIVO QUALQUER



Fuente: Archivo particular. Foto: Joaquim Wall. Buenos Aires: Festival Internacional de Danza Contemporánea, Performance y Conocimiento Arqueologías del Futuro, 2016.

A raíz de repetir en diferentes contextos este procedimiento, hemos ido identificando que uno de los aprendizajes que se produce en el grupo está relacionado con el análisis de las operaciones que cada uno elabora al apropiarse de un material. En el espacio que abrimos al final del laboratorio para la conversación vamos realizando un listado en el que intentamos determinar algunas de esas operaciones (síntesis, multiplicación, aclarado, aumento de un detalle, etc.) que se instituyen como herramientas que ese grupo específico ha generado para sí mismo y podrá usar en el futuro. De esta manera se desplaza el foco principal del material artístico hacia las maneras de hacer y aprender haciendo.

2. MATERIALIZACIÓN / ENUNCIACIÓN:

- Cada participante presenta frente al grupo una materialización (un material artístico propio) de entre tres y seis minutos de duración que contiene alguna de sus inquietudes.
- Previamente se establece un marco en que delimitamos lo que sería en este contexto práctico un Enunciado: un enunciado es una frase que estaría entre la descripción y el título y que responde a la pregunta “¿Qué es eso?”. Para afinar en esa

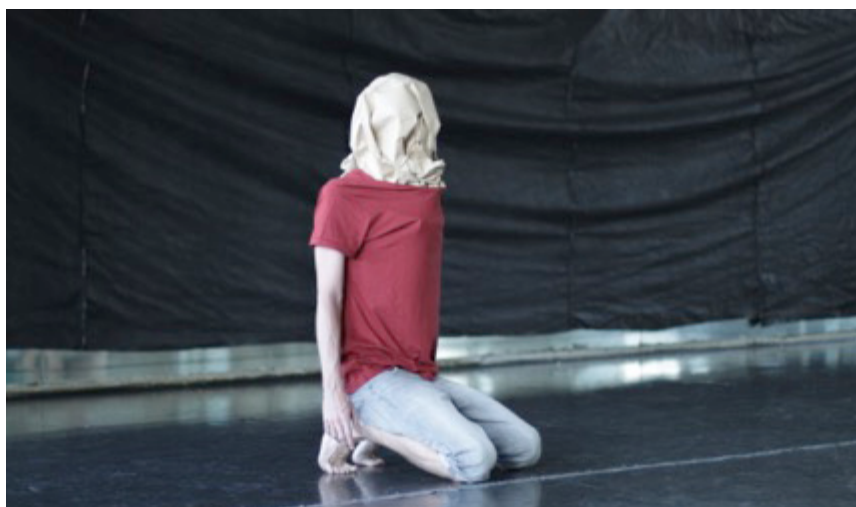
pregunta es importante observar *qué es lo que esa materialización tiene*, considerando sus características más obvias y directas. También subrayamos la pauta de que un enunciado tiene que ser “materializable”.

- Se abre una ronda en que se observa cada materialización presentada por un compañero y se da un tiempo de tres minutos para que cada uno de los participantes escriba un enunciado atendiendo a las pautas anteriores. Se escribe un enunciado por cada materialización. Se ejercita por parte de cada integrante una *lectura* activa de las materializaciones presentadas por sus compañeros.

- Al final del ejercicio se leen los enunciados correspondientes a cada materialización y se conversa en torno a la gramática de lo presentado, a la gramática de los enunciados producidos y en torno a la relación entre ambas. Estos enunciados serán posteriormente re-distribuidos en el grupo y re-activados en nuevas materializaciones.

En esta máquina se practica una relación concreta con la palabra como materia. El ejercicio de síntesis y apertura que se propone al trabajar en una observación atenta a partir de las premisas: ¿Qué tiene una materialización? Y ¿Qué es esto? Junto con la tentativa de enunciar la materialización a partir de estas premisas, revela muchísima información en torno a lo que fue presentado. También se consigue alejar la palabra del lugar de la opinión en cuanto una de las indicaciones de esta máquina es que los enunciados serán posteriormente materializados.

FIGURA 2. MÁQUINAS DE COLABORACIÓN. TALLER-LABORATORIO IMPARTIDO POR EL COLETIVO QUALQUER



Fuente: Archivo particular. Foto: Joaquim Wall. Buenos Aires: Festival Internacional de Danza Contemporánea, Performance y Conocimiento Arqueologías del Futuro, 2016.

Paralelamente se abre todo un campo de rigor en torno a lo que definimos como lectura. ¿Qué es leer? Leer es preguntarse qué tiene una materialización, mirar lo obvio, hacer un listado de todo lo que esta ahí y observar la gramática de la acción que nos es presentada. En esta máquina la materia inicial se va transformando y ganando complejidad en una cadena de materialización-enunciación-materialización: enunciando los materiales presentados y materializando después esos enunciados.

INVESTIGACIÓN ESCÉNICA EN GRUPO, TRABAJO Y COLECTIVIDAD

“Aprender en lugar de producir. El cambio de actitud del hacer hacia el aprender y hacia aprender cómo aprender para poder hacer, tal vez provenga de un marco más amplio que los artistas, como trabajadores, comparten” (CVEJIC, 2013b, p. 89).

Las Máquinas de Colaboración como un conjunto de prácticas y herramientas específicas están estructuradas para posibilitar formas de trabajar en grupo a partir de materiales creativos individuales. Se usan en un entorno de investigación en las artes escénicas, aunque pueden abarcar otras áreas de conocimiento. Parten del presupuesto de que los marcos de producción artística actuales están en movimiento y de que en la actualidad (parte de) la comunidad artística podría situarse en una coyuntura en la que el interés central de su actividad no sería el de producir productos perfectamente adaptados al mercado institucional y, por lo tanto, a sus posibilidades de mercantilización sino y más bien, el interés de (esta parte de) la comunidad artística estaría derivando en diferentes formas de aprendizaje que emergen en cuanto participamos en diferentes procesos artísticos donde la información es manoseada y transformada por varios.

Las Máquinas de Colaboración surgen de este movimiento en el que se da un desplazamiento del eje central de la producción artística para, de esa manera, generar en su mismo hacer otra práctica colectiva que, adoptando estrategias de código abierto, problematiza y reelabora algunos de los modos de distribución del conocimiento en las artes escénicas y reestructura, en alguna medida, sus marcos laborales.

La apropiación y reapropiación de los materiales ajenos y la cesión de los propios, marca siempre un inicio del taller en que la información y los materiales empiezan a circular por el grupo de participantes. Esto implica una ética de trabajo debido a que la mayoría del

tiempo que dura el taller trabajamos para el otro, hacemos del otro y ofrecemos nuestro cuerpo a la inquietud del otro. Muchas veces eso significa que la mayoría del tiempo del laboratorio estaremos activando materializaciones y reflexiones provenientes de un material ajeno, dedicándonos a aprender a través de procedimientos de apropiación y traspaso. Esto desvela algo importante en relación a las MC, que más que enfocadas en la producción de piezas (a pesar de contener en ellas esa posibilidad), se enfocan en cómo el colectivo que las usa empieza a pensar en conjunto, aprende en conjunto, se organiza y dialoga a partir de inquietudes compartidas en los materiales y, apropiándose de las herramientas disponibles, aprende a generar herramientas propias.

Nos hemos preguntado varias veces sobre la sobreproducción de materializaciones que estas máquinas implican y de lo que esto supone en el contexto que vivimos actualmente. Nos calmamos al pensar que cada una de las materializaciones funciona como un enunciado, que es un desplazamiento del lugar del diálogo verbal al de la acción. Lo que hace este desplazamiento es poner en perspectiva y enfatizar la distancia muchas veces existente en la práctica artística entre lo que pueden ser las cosas y lo que son las cosas. Así, al establecer el lugar común en el material, en la acción y en su materialización, entramos en el campo de lo tangible y de lo manoseable, en esa articulación, descrita anteriormente, de un lenguaje de las prácticas.

Estos procedimientos generan también en su inmediatez y, casi por automatismo, un traslado de la individualidad hacia una colectividad de diferentes debido a que las MC no necesitan de un consenso para activarse, al contrario, donde producen es precisamente en ese marco de disenso en que cada uno introduce y modela los materiales desde su diferencia. En la red de traspaso y apropiación lo que nos es ofrecido son diferentes posibilidades de desarrollo, intervención y perspectiva sobre los materiales que nosotros solos nunca podríamos haber vislumbrado. Es exactamente en este campo de experimentación y aprendizaje donde el disenso opera como lugar de potencia y apertura en los procesos de investigación y en sus protocolos de presentación. La noción de colectivo por lo tanto es separada de la carga del consenso.

FIGURA 3. MÁQUINAS DE COLABORACIÓN. TALLER-LABORATORIO IMPARTIDO POR EL COLETIVO QUALQUER



Fuente: Archivo particular. Foto: Joaquim Wall. Buenos Aires: Festival Internacional de Danza Contemporánea, Performance y Conocimiento Arqueologías del Futuro, 2016.

El rigor de estas máquinas que parten de la investigación en formatos teórico-prácticos, donde de lo que se trata es de funcionar en una red abierta de personas, prácticas y conceptos a través de procedimientos específicos, se centra en instaurar espacios de reflexión y feedback donde las estrategias de hacer-pensar-hacer sean compartidas, discutidas y experimentadas, impulsando líneas de trabajo que superen el marco institucional que supuestamente las contiene⁷.

Se trata de potenciar los procesos de investigación compartida y continuada donde se activan procedimientos de apropiación y transformación, de copia, de traducción, de enunciación y materialización debilitando la imagen del autor-marca para fortalecer dinámicas colectivas de hacer-pensar-hacer: formatos de piezas que escapan de las duraciones estandarizadas, objetos artísticos que no se encajan en ninguna disciplina o que no pueden exportarse fácilmente o que ralentizan el mercado, y un sin fin de hipótesis que no caben en los marcos dados a priori. Transformando la figura del artista individualizado con una

⁷ “Lo nuevo sería transformar los contextos de problematización y generar situaciones que partan del supuesto de que la capacidad de acción es mayor que los medios institucionales dados para realizarla; que la potencialidad es realmente diferente de la posibilidad entendida como oportunidad dentro del mercado institucional” (CVEJIC, 2013c, p.89).

necesidad acuciante de inspiración, en un agente-trabajador colectivo que se articula en una red de aprendizaje, producción y colaboración y, que en esta actividad, modifica ya el propio estatus de su trabajo.

En este sentido podemos decir que se ensayan, en un contexto de laboratorio artístico, maneras de vivir juntos, fuera de los mecanismos de voto, consenso y representatividad.

EL AHORA Y EL FUTURO

“La pregunta es cómo continuar. Alguien contesta que permaneciendo. La pregunta es si la función que yo he cumplido como guía, como instructora de las gimnasias y las máquinas, es necesaria. La respuesta quiere creer que no. La pregunta es cómo practicar las máquinas una persona sola. La respuesta es solo posible en el campo de la ciencia ficción: clonándose, desdoblándose. Las máquinas se engrasan trabajando en grupo. Entonces la pregunta vuelve a ser cómo seguir. La respuesta adquiere forma de enunciado, es decir, generando las condiciones para seguir” (ZABALETA, 2017a, p.23).

Las Máquinas de Colaboración a día de hoy están en proceso de investigación. A cada taller-laboratorio realizado, a cada encuentro, a cada proceso de creación de una pieza u otro tipo de objeto artístico del Colectivo Qualquer nos preguntamos con y a partir de las máquinas. En cada experiencia descubrimos que no hay un formato determinado para ellas y que en cada contexto, con cada grupo que se trabaja, surgen nuevas preguntas y otras se desvanecen. Nosotros no somos necesarios para que las máquinas continúen. Cada una de las personas que se han cruzado con estos procedimientos puede hacerlos suyos. Las máquinas son de todos aquellos que quieran apropiarse de ellas, hacer uso y transformarlas en las direcciones que les sean necesarias. Están en proceso de investigación cada vez que alguien decide probar con la Traducción-Perversión, con la Enunciación-Materialización, con el Catálogo o con el Juego de Im-personificación.

Intuimos que eso va a hacer parte del dibujo de lo que son las Máquinas de Colaboración, un lugar de movilidad que contiene una potencia para trabajar en dirección a la pregunta: ¿Cómo vivir juntos? Que contiene a su vez otras preguntas: ¿Cómo pensar juntos? ¿Cómo crear juntos? ¿Cómo bailar juntos?

Las MC no son un intento de llegar a una respuesta final, a una metodología cerrada, a la creación de un sistema que funcione por sí mismo. Pretenden sí, activar un espacio de pensamiento colectivo a partir del disenso, con herramientas que nos ayuden a entender otros modos de comunicarnos y funcionar en grupo.

REFERENCIAS

COLETIVO QUALQUER. **Máquinas de Colaboración**. Archivo Particular. Buenos Aires: 2016.

CVEJIC, Bojana. Aprender haciendo y hacer aprendiendo cómo aprender. In: **Lecturas sobre danza y coreografía**. Madrid: ARTEA Editorial, 2013.

ROYO, Victoria Pérez. **Estéticas de la apropiación y la traducción**: experiencias de investigación artística en artes escénicas. In: Revista Efímera, n.4, v.5, p. 6-11, 2013.

ZABALETA, Idoia. Lo que hicimos en el laboratorio. In: **Dardarismoa** - práctica coreográfica y pensamiento, n.1, p.13-23, 2017.