



**Escuela de Postgrado**  
FACULTAD DE ARTES  
UNIVERSIDAD DE CHILE

# **(EN)CAMINAR**

Informe AFE para optar al grado académico de Magíster en Artes  
con mención en Artes Visuales  
Presentado por: Alexandra X. Miller  
Profesores Guía: Rainer Krause y Rodrigo Zúñiga  
Santiago, 2022

## **Resumen**

El presente informe reflexiona sobre el cruce disciplinar entre la danza y las artes visuales a partir del proceso creativo *(EN)CAMINAR*. Este proceso creativo toma la caminata como su material principal para una composición coreográfica a realizarse a modo de performance en el museo. A partir de ese objetivo se hace un recorrido por hitos de la historia y referentes claves de la danza relacionados a la obra, los cruces procedimentales entre las disciplinas a partir del uso de instructivos y las múltiples relaciones entre las artes vivas y el registro o documentación.

## **Abstract**

This report reflects on the disciplinary intersection between dance and visual arts based on the creative process *(ON)WALKING*. This creative process takes the walk as its main material for a choreographic composition to be carried out as a performance in the museum. From this starting point, a journey is made through some relevant moments and key references of dance history, the use of scores as a procedural encounter between disciplines and the multiple relationships between the live arts and its documentation.

**Palabras Claves:** Performance, Danza en espacio no-convencionales, Caminar, Instructivos, Documentación.

**Keywords:** Performance, Dance for Unconventional spaces, Walking, Scores, Archive.

## Indice

Introducción.....	4
Capítulo I: Caminar, ¿es bailar? .....	9
1.1 CAMINAR .....	9
1.2 (EN)CAMINAR .....	12
Capitulo II: Bailar en Confinamiento .....	19
2.1 Partituras .....	19
2.2 Instructivos .....	27
2.3 Lo individual en lo colectivo: jugar .....	33
Capitulo III: Espacios no convencionales (para la danza).....	39
3.1 (EN)CAMINAR en el museo .....	39
3.2 Vestuario .....	39
3.3 Registro y Documentación .....	42
3.4 (EN)CAMINAR en Residencia, Museo de Arte Contemporáneo de Quinta Normal.....	51
Conclusión: “No sabemos lo que hacemos y lo estamos haciendo” .....	67
Indice de Ilustraciones.....	71
Bibliografía .....	74

## Introducción

“Sin los claros límites materiales de una pintura o una escultura, ¿dónde comienza y termina el trabajo de una performance? ¿Cómo se cruza la zona de posibilidad que inicia la performance con otras disciplinas?” (Wood 2019: p. 23, traducción propia)

“¿Qué quieres tener? ¿Qué podría ser útil defender como tuyo y qué podría reflejarse mejor en ti si mantienes las manos abiertas?” (Burrows 2010: p. 207, traducción propia)

Soy coreógrafa e intérprete de profesión. Soy bailarina. Soy artista escénica. Soy artista. Me dedico a la danza contemporánea.

Mi interés principal siempre ha sido el de las “artes vivas”, un término que no me convence del todo y que atribuyo a una traducción imprecisa del término anglosajón *live arts*. Quizás el término más utilizado en las artes para denominar a los eventos o acciones artísticas en vivo, es el anglicismo *performance* que, tanto en el inglés como en el español, hoy en día está compuesta de varias capas de significado. He descubierto también, que en la disciplina de las artes visuales, la palabra performance aún instala un imaginario relacionado a sus primeras manifestaciones. La curadora Catherine Wood dice sobre la aparición de la performance, “El arte *performance* a menudo se trataba de ser un aficionado, experimentar, más que de ser un intérprete hábil, para que pudiera ocurrir una exposición aparentemente auténtica de uno mismo, o un intercambio con otros” (Wood 2019: p. 18, traducción propia).

En inglés, la palabra performance también significa: la interpretación de un rol en una obra escénica, una presentación pública, función, actuación, representación, rendimiento, desempeño o ejecución. En la danza, lo ‘performático’ tiende a hacer referencia a un tipo de obra o de interpretación que más bien ejecuta una acción o serie de acciones, a diferencia de la danza o el baile en su concepción más clásica como una serie de movimientos estilizados que requieren de técnica especializada. Pero sí requiere de otro tipo de virtuosismo o sensibilidad, como la comprensión y manejo del tiempo, de las relaciones con el público y de la presencia escénica.

Tanto para la danza como para las artes visuales, la performance como obra y modo de trabajar transgrede el marco de definición de las disciplinas y nos hace poner nuestra atención sobre ello. En las palabras de Wood:

*“Así como el arte conceptual comenzó como una perspectiva discreta sobre la práctica, poniendo en primer plano el concepto y el lenguaje, pero ha llegado a sustentar nuestra comprensión de la práctica del arte contemporáneo de manera ubicua, también la perspectiva de la performance sobre la producción de arte visual, lo que hemos aprendido a ver como su realización, su carácter transaccional, su impermanencia y su dependencia de repetidas convenciones de exhibición, llega a influir en nuestra comprensión de lo que es y significa el arte en el sentido más amplio”* (Wood 2019: p. 22, traducción propia).

Aquello que aparece como un evidente punto de encuentro entre la danza y las artes visuales - la performance-, nos presenta ya distintas interpretaciones desde cada disciplina, y aquello que dábamos por sobrentendido se debe dialogar.

Hoy en día el arte contemporáneo tiene la capacidad de engullirlo todo y las etiquetas y categorías están en constante revisión y modificación. Las casillas se van volviendo demasiado precisas o demasiado resbalosas como para contener aquello que quiere nombrar. A pesar de ello, aún hay márgenes marcados entre distintas disciplinas, muchas veces reforzadas por las institucionalidades - los fondos que se postulan, los espacios de exhibición, las escuelas y academias dónde se estudian. Cada disciplina tiene su lenguaje, sus significados, metodologías y perspectivas. Por ende, las posibilidades de encuentro y las promiscuidades disciplinares aún tienen el potencial de generar contaminaciones cruzadas. Volviendo una vez más a las palabras de Wood:

*“Invitar a la danza, la música o el cine al marco del arte -literalmente a la galería- puede hacernos preguntarnos, ‘¿es arte?’, tal como lo hizo el urinario de Duchamp. Pero este movimiento es más importante que su pregunta probatoria. Lo que trae ese movimiento entre límites disciplinares es una contaminación cruzada productiva: el encuentro con la danza en el museo no solo ofrece al coreógrafo una libertad comparativa para experimentar, sino que amplía las posibilidades del arte; agrega experiencia, matices y profundidad a las formas en que el mundo tradicionalmente materialista del arte visual entiende el lugar de los cuerpos vivos, de las personas que actúan y trabajan juntas” (Wood 2019: p. 28, traducción propia).*

Como artista uno puede situarse sobre todo un espectro de matices dentro de un campo disciplinar: en el centro, en los márgenes, en los cruces y en la ambigüedad. Tomar posturas más o menos claras sobre cómo quiere ser nombrado, y nombrar su obra, cumpliendo o no con ciertas expectativas. Más allá de lo que se nombra o no, las diferencias provienen de los contextos y de las experiencias. Mi paso por el Magíster de Artes Visuales, me ha permitido identificar con mayor convicción que mi manera de resolver y de mirar es desde mi experiencia como bailarina y coreógrafa. Dicho eso, la primera pregunta de este informe no es con respecto a si mi obra ‘¿es arte?’, sino más bien si es que ‘¿es danza?’. Al tomar la caminata como la materia principal de este trabajo creativo a desarrollar, se instala una primera cuestión disciplinar, ‘caminar, ¿es bailar’. Y es que aún me parece necesario defender aquellos terrenos más ambiguos desde la experiencia de la danza.

Tal como detallo en el primer capítulo, la danza contemporánea se ha ido expandiendo y modulando hace décadas. La aparición de los happenings, acciones y las performance dieron pie para reflexiones en las artes visuales con respecto a los modos de producción, exhibición y la relación con el espectador y la danza contemporánea también observó su quehacer.

Cuando hablamos de caminar en la danza, es imposible no nombrar al *Judson Church Group*, escena neoyorquina de danza en los años '60, y específicamente a Steve Paxton. El *Judson Church Group* es un referente en la danza, y en mi trabajo en particular, por sus acciones centradas en el cuerpo, por su utilización de instructivos, partituras y estructuras de juegos. Esta cercanía de procedimientos de creación entre la danza y las artes visuales no es casual, ya que en ambos casos la influencia de John Cage y su trabajo con Robert Rauschenberg y Merce Cunningham ha sido fundamental. Este interés

procedimental es a lo que me refiero en el segundo capítulo de este informe, en un recorrido por el uso de las partituras, de los instructivos y el uso del juego.

Mi tozudez por el evento en vivo, por la performance, por la caminata y los procedimientos de instructivos y juegos, si bien han permeado mi quehacer hace tiempo, tomaron nuevos alcances durante estos dos años marcados por la crisis sanitaria y los confinamientos. Contexto particular e ineludible en los que lleve a cabo la obra (EN)CAMINAR.

(EN)CAMINAR es el nombre que engloba el proceso creativo llevado a cabo durante el 2021 que incluye varios procedimientos que culminan en el montaje en el MAC de Quinta Normal el 2022. Es mi recorrido desde la danza por terrenos más o menos desconocidos, con ganas de dejar huellas y de embarrarse a la vez. En los siguientes capítulos de este informe describo ciertos antecedentes, referentes y metodologías que me permitieron enfrentarme a esta creación.

El tercer capítulo de este informe se refiere principalmente a este montaje final, que incluye una performance en vivo de ocho intérpretes y una exhibición permanente que da cuenta de las distintas etapas de creación de la misma a través de registros audiovisuales, textos descriptivos de la composición coreográfica y *fanzines*.

Los *fanzines* fueron parte de una primera etapa. Creados durante las cuarentenas del 2021, en un intercambio con mi colega Gabriela Serani, como invitaciones a realizar caminatas poniendo el foco en distintos aspectos corporales y sensoriales. Aquí el uso del instructivo me permitió mantener una red colaborativa y de acción. Mientras la idea de generar una composición coreográfica con varios intérpretes para el museo no podía materializarse por la imposibilidad de encontrarnos y la incertidumbre sobre el futuro, los *fanzine* me permitieron continuar en una práctica dancística con el caminar.

Luego, junto con Gabriela Serani, imaginamos composiciones coreográficas con el caminar que pudimos poner a prueba en una siguiente etapa en una residencia de creación en San Fernando junto con 6 bailarines y 3 artistas visuales. El material generado en la residencia fue puesto a prueba en una intervención en Santiago. Este material coreográfico y sus premisas de acción son descritas en el primer capítulo de este informe, pero hacen referencia también a aquello que sucederá en la performance en el Museo.

A lo largo de este proceso centrado en la acción en vivo y en el evento, la documentación ha sido necesaria y relevante en varios niveles. Un territorio donde no me había detenido mucho en el pasado. A lo largo de los años la documentación de la obra ha sido relevante como registro para el dossier, el afiche, el montaje. Ni hablar de la documentación del proceso, siempre pensada como un material privado y no de exhibición.

En la danza, la pregunta por el archivo, la notación, el registro, la documentación, siempre ha estado presente de alguna u otra manera, a pesar de ser una disciplina que se ha transmitido y desarrollado con el traspaso del conocimiento de una persona directamente a otra. Según el coreógrafo Jonathan Burrows:

*“La danza, en general, es una forma de arte generosa. Muchos de nosotros enseñamos para ganarnos la vida y transmitimos lo que sabemos. La danza tiene una larga historia de información compartida: piensa en el ballet, cientos de años de*

*desarrollo pasando de maestro a maestro, cada uno contribuyendo a lo que se ha convertido, para nosotros, en un objeto lo suficientemente sólido como para parecer sin dueño”* (Burrows 2010: p. 207).

André Lepecki, teórico brasileño de danza contemporánea, nos plantea, “Es archivar un proceso paranoico sobre conectar con el pasado o es, como Foucault tan bellamente sugiere en *La Arqueología del Conocimiento* (1972), un sistema de transformar simultáneamente pasado, presente y futuro - es decir, un sistema de recrear toda una economía completa de lo temporal?” (Lepecki 2016: p.118) El deseo de imitar y recrear se da por la capacidad de identificar en una obra pasada campos creativos de posibilidades impalpables aún no agotadas.

En la actual crisis sanitaria que estamos viviendo, han proliferado las plataformas que han puesto de libre acceso registros audiovisuales de obras teatrales y de danza en internet. ¿De que manera se ve afectada nuestra experiencia y consumo de la danza cuando nos desplazamos del teatro a la pantalla? Además del boom de obras audiovisuales de danza (videodanza), circulan registros audiovisuales de obras escénicas. Registros que se exhiben sin considerar el traspaso medial desde lo en vivo a la pantalla.

Si bien la circulación de obras y trabajos en línea permite la democratización de información, esa posibilidad de alcanzar y proyectar hacia las masas, ese consumo masivo está afectado por el soporte de la obra. Esa experiencia individual masiva, apela a mis afectos de manera distinta a la experiencia colectiva. En 1985 Flusser nos advertía de la “sociedad puramente informacional” (Flusser 2015: p27); donde la imagen técnica, o sintética, ha perdido su valor en cuanto a objeto material y se vuelve pura información. “Una humanidad creadora de imágenes sintéticas es sobre todo una humanidad creadora de información.” (Flusser, 2015: p.19). La obra no se presenta como una posibilidad, se presenta como información objetiva, agudizando formas de consumo neoliberal. En la experiencia individual, desafectada por el colectivo, dejamos de experimentar en un estar en el mundo, y experimentamos frente a la imagen. “La circulación entre la imagen y el hombre que amenaza con caer en la entropía, la inversión de nuestro “estar en el mundo” en estar “frente a la imagen” constituye el núcleo mismo de la sociedad informática emergente.” (Flusser 2015: p. 87-88)

Este mundo de información neutra y objetiva, lo vuelve todo inerte, incluida la obra de arte, lo que André Lepecki llama la “estética forense” (Lepecki, 2016). La sensibilidad forense que ha venido a suplantar al testigo del evento, “...privilegia, sin duda, exige un desapego afectivo del evento. Es menos una estética que una anaestésica, en la cual la capacidad de narrar y compartir el impacto afectivo y la intersubjetividad que son efectos de un evento son reemplazados por la “neutral” o “fría” presentación de data científica.” (Lepecki 2016: 171). Hasta nuestra manera de narrar un evento se modifica, desde lo afectivo a lo que creemos objetivo, poniendo en valor la información y la utilidad por sobre la experiencia sensible.

En una era de incrementada dependencia en la tecnología para las industrias y la comunicación, el retorno al cuerpo como actor principal manifestando su agencia hace sentido. La performance en el arte contemporáneo no es solo un espacio donde se ejecuta una acción, como dice Wood, “es también un espacio de relaciones activas: *un espacio en donde suceden cosas*” (Wood 2019: p. 10, traducción propia). Pero a su vez, los objetos y las cosas tienen su propia performance activa tanto como los sujetos.

¿Cómo se documenta y exhibe la performance más allá del evento en vivo? Según Wood:

*“El trabajo de la generación actual, por lo tanto, a menudo pone en escena una interacción entre eventos en vivo, actitudes representadas, imágenes y películas antiguas y redes de traducción y conexión: un territorio en el que el cambio histórico no ocurre como una sucesión de preguntas formales que se pasan una a la siguiente, sino como un complejo ir y venir entre pasado y presente, entre múltiples presentes o múltiples localidades”* (Wood 2019: p. 27, traducción propia).

En este proceso creativo de (EN)CAMINAR he tenido que repensar mi quehacer y la performance desde las artes visuales. Por ejemplo, considerar la composición coreográfica para el espacio museo, examinar su tiempo, su relación con el espectador, su posibilidad de ser recorrida, su vestuario, su documentación. Entre aciertos y desaciertos, mi herramienta más preciada ha sido la de la colaboración. Gran parte de la formación de un artista escénico tiene que ver con el trabajo en equipo y la cooperación. No necesariamente desde la utopía del trabajo colectivo, sino que también en el ejercicio de dirigir y de ser dirigidx. Ambas tienen sus propias complejidades, necesidad de distinguir roles, jerarquías, de ponerse al servicio de un otrx y de autorías. En la danza contemporánea él o la bailarina están involucrados en el proceso de creación, su trabajo es creativo y propositivo. El o la coreógrafa genera un espacio de exploración donde poner a prueba ciertas hipótesis con mas o menos claridad de lo que está haciendo. Para materializar una obra puedes necesitar de unx realizadorx teatral, vestuarista, musicx o artista audiovisual, quienes también proponen desde sus disciplinas y expertise en diálogo con los principios de la obra que se está creando. El momento de la colaboración es cuando le pides a la persona correcta que trabaje contigo y en ese momento depositas en ellxs tu completa confianza. Es un acto de fe, de aprendizaje y de generosidad que permite fortalecer la obra y expandir el conocimiento a partir de la experiencia compartida.



## Capítulo I: Caminar, ¿es bailar?

“...ocasionalmente, recordaría el caminar, mientras caminaba, e intentaría continuar tal como estaba antes de recordar observarme. Me estaba espiando a mí mismo. Hackeándome.” Steve Paxton

### 1.1 CAMINAR

El año 2011, cursado mi segundo año de estudios formales en danza, me tocó participar en el re-montaje de la obra *Satisfyin' Lover* de Steve Paxton, originalmente creada y estrenada en 1967 para un grupo de participantes (entre 30 y 84) cuya acción consiste en caminar, atravesando el escenario de izquierda a derecha siguiendo una partitura escrita, que les indica si interrumpir su caminata para mantenerse inmóviles o sentarse. Esta obra trascendental para la historia de la danza contemporánea, fue también clave dentro de mi formación de intérprete y coreógrafa. Como sucede en muchas carreras universitarias, la fantasía de lo que uno cree que consiste esa carrera se enfrenta con la realidad. Como estudiante de danza mi mayor deseo era bailar, desplegar la técnica y el virtuosismo en el escenario; pero solo pude caminar.



Fig. 1 Steve Paxton, *Satisfyin' Lover*, 1967. Interpretada en el Whitney Museum, 20 de abril, 1971. Fotografía de Peter Moore.

Para Steve Paxton, connotado bailarín y coreógrafo de la escena posmoderna de la danza que surgió en Nueva York en los años '60, "incluir el caminar cotidiano en la danza es querer cuestionar lo que hace la danza, desde una especialización, desde un virtuosismo, hacia una experiencia sensible que se comparte: el caminar. A través de una empatía, kinestésica (*sic*), los espectadores sienten una comunidad de movimientos posibles, y se desplazan conjuntamente, alejándose de aquello que Paxton criticaba en ocasión de otros espectáculos de danza" (Bardet 2012: p 66). En la danza, el caminar cotidiano aparece en escena como una advertencia en contra del exceso: de espectáculo, representación, adorno, virtuosismo, etc.

En la historia de la danza, el término "posmoderno" ha sido utilizado para referirse principalmente a los movimientos que surgen alrededor de los años sesenta en Nueva York desde el Judson Church Group. Estos marcan para la historia de la danza el inicio de lo que entendemos como contemporáneo. Yvonne Rainer utilizó este término para referirse a aquello que ella y sus contemporáneos estaban haciendo, algo que vino después de lo que se ha denominado "danza moderna" y en respuesta a ella (antimoderna). Sin embargo, la danza moderna histórica nunca fue realmente modernista. La escritora, crítica e historiadora de la danza Sally Banes dice:

*"A menudo ha sido precisamente en la arena de la danza posmoderna donde han surgido los problemas del modernismo en las otras artes: el reconocimiento de la materia del medio, la revelación de las cualidades esenciales de la danza como forma de arte, la separación de elementos formales, la abstracción de formas y la eliminación de referencias externas como temáticas [...] La danza analítica posmoderna de los años setenta, en particular, mostró estas preocupaciones modernistas, y se alineó con ese arte visual modernista, escultura minimalista. Y, sin embargo, también hay aspectos de la danza posmoderna que encajan con las nociones posmodernistas (en las otras artes) del pastiche, la ironía, la travesura, la referencia histórica, el uso de materiales vernáculos, la continuidad de las culturas, el interés por el proceso sobre el producto, rupturas de las fronteras entre las formas de arte y entre el arte y la vida, y nuevas relaciones entre el artista y la audiencia"* (Banes 1987: p. xv, traducción propia).

Bajo ese contexto e inquietudes, Steve Paxton y sus contemporáneos plantean preguntas como: ¿qué es aquello que conforma la danza? ¿qué cuerpo? ¿qué gesto es reconocido como danzado? ¿dónde comienza y dónde se detiene un gesto danzado? Así, las obras que el *Judson Church Group* presentan durante los '60 y '70 en la escena neoyorquina ponen en tensión aquello que comúnmente era entendido por danza, bajo ciertos ideales de democratización de las artes. Este desarrollo impacta las obras y procesos coreográficos, como también el lenguaje y técnicas corporales que comienzan a gestar.

Para Paxton, estas inquietudes le llevaron a trabajar práctica y teóricamente con y desde la gravedad, estudiando el gesto cotidiano, prestando especial atención a la física. ¿Cuándo aparece el gesto danzado? Una posible respuesta a esta pregunta tendría que ver con la atención y sensibilidad particular que se le presta a ese gesto por parte del bailarín. Las prácticas y técnicas de danza, *The Stand/ Small Dances*<sup>1</sup>, *Material for the Spine*<sup>2</sup> o *Contact Improvisation*<sup>3</sup> desarrolladas por Steve Paxton, ponen especial atención a ciertos fenómenos físicos, universales, pero también particulares. Esa particular atención y sensibilidad es parte esencial de la posibilidad de proponer la *detención* o el *caminar* como danza. En palabras de Marie Bardet, "el trabajo sensible modifica ciertamente la percepción de su caminar; ¿se trata quizá entonces de una diferencia en la atención prestada al movimiento, más que de

una tecnicidad, o de un virtuosismo, valor rechazado entonces como constitutivo de la danza?” (Bardet 2012: p 67)

Caminar es bailar, o al menos lo puede ser. El gesto rupturista de la escena experimental de danza del *Judson Church Group* ha despejado ese camino para creadores y coreógrafxs contemporáneos, poniendo énfasis en su esencia: las relaciones entre cuerpo, movimiento, tiempo y espacio. En ese ‘poder ser’, los contextos y márgenes que le permiten ‘ser’ se modifican y se desplazan. Y si los gestos de Paxton y el *Judson Church Group* fueron necesarios para cuestionar y transgredir las fronteras de la danza, ¿qué sentido tendría hoy en día la caminata como danza? ¿qué puede continuar generando la caminata puesta en escena? Estas son algunas de las preguntas que han surgido a lo largo del proceso de creación de *(EN)CAMINAR* durante el 2021.

*(EN)CAMINAR* es una obra que se forja ante el caminar como una práctica artística y social desde la disciplina de la danza contemporánea. Caminar es un acto tremendamente simple que permite una apertura semántica de múltiples capas; hablamos críticamente de la velocidad de la vida industrializada, de lo privado y lo público, de la inclusión o discriminación de la ciudad y su organización, de la automatización de nuestros traslados. Bajo el contexto del estallido y la crisis sanitaria, ponemos nuestra mirada sobre el caminar y los temas que atraviesa. La obra propone composiciones espaciales y corporales desde y con el caminar, para divagar, sintonizar con unx mismx, con el colectivo y con el espacio, una caminata que posibilita *ser en el hacer*.

Las inquietudes de Steve Paxton y el *Judson Church Group*, que a pesar de haber transcurrido sesenta años desde sus planteamientos teórico-prácticos, en el constante ir y venir cíclico de intereses y auto-definiciones de la danza, no han dejado de ser relevantes. Gestos tales como el desplazamiento del lugar de la danza, del teatro o del estudio a la calle, el interés por el proceso por sobre un resultado, el trabajo sobre la pesantez y el cuerpo en constante diálogo con la gravedad y la experimentación colectiva, se vuelven relevantes una y otra vez en procesos de creación de danza contemporáneas.

Considerando que la disciplina de la danza tiene la inmensa capacidad de explorar el potencial del cuerpo humano, transformar y cuestionar la representación a través de la investigación de estados corporales, y resistir la categorización, la danza ha regresado insistentemente a la pregunta de Gilles Deleuze (2008), ¿qué puede un cuerpo? Desde lo físico podemos acceder a las dimensiones políticas y normativas del caminar, acceder también a la producción de nuevos e insospechados afectos. Se plantean cuestiones tales como ¿qué puede hacer un cuerpo vs. qué debe hacer un cuerpo? o ¿qué es lo que se le permite hacer? Esto nos obliga a preguntarnos sobre los cuerpos no hegemónicos, las minorías, las personas en situación de discapacidad, las disidencias sexuales. ¿Cómo camina cada cuerpo? ¿por dónde camina? ¿por qué camina? Si el cuerpo puede caminar, depende de toda una infraestructura urbana, política y social que la sostenga y la permita.

En el último año hemos vivido dos crisis a nivel nacional, provocando experiencias contrastadas y dicotómicas con respecto al caminar. Tras el estallido social de octubre del 2019, en Chile vivimos con renovada fuerza el poder de reunirnos en los espacios públicos. Convergieron diversas demandas en las marchas de octubre, y desde las singularidades de cada unx, en ese estar juntxs físicamente nos sentimos convocados como pueblo-nación desde la multiplicidad de pueblos que conviven en un territorio. En *Nosotros el Pueblo: Apuntes sobre libertad de reunión*, Judith Butler comenta, “...la movilidad es en sí un derecho del cuerpo, pero también una precondition para el ejercicio de otros

derechos, incluyendo el derecho de reunión. Reunirse es a la vez la condición de cualquier reclamo posible, al mismo tiempo que es un derecho específico que la asamblea reclama” (Butler 2014: p. 58).

Por otro lado, la crisis sanitaria que vivimos hoy a nivel mundial, nos ha obligado a encerrarnos, a vaciar las calles, a replegarnos en nuestro propio hogar, aunque no con un menor sentido de comunidad. Nuestro derecho a la movilidad fue suspendido, junto con la llegada de una sensación de hipervigilancia, una crisis que ha posibilitado normalizar poderes de control biopolíticos que en otras circunstancias jamás se habrían aceptado. Hemos aceptado que el futuro cercano viene con nuevas normas, nuevas regulaciones, nuevas maneras de desplazarnos por la ciudad, de comportarnos y relacionarnos. Dominique Mashini, arquitecta y urbanista, dice:

*“Como un efecto acordeón, nuestra apropiación de los espacios públicos se expandió y retrajo hasta que las dos experiencias se volvieron espacialmente incompatibles: mientras las protestas se apoyaron en masa crítica, la pandemia llamó al distanciamiento social. Esta dicotomía se vio reforzada por diferencias significativas en cómo se vivieron las manifestaciones masivas y el encierro entre territorios, grupos sociales y, sobre todo, desde una perspectiva de género” (Mashini 2021 sp.).*

En ambas instancias los proyectos, planes y la cotidianidad se vieron interrumpidas. Hoy los cambios de regulaciones sobre dónde y cuando nos podemos desplazar o encontrar cambian día a día. Desde esta realidad incierta no puedo sino preguntarme, ¿qué maneras tenemos de relacionarnos como ciudadanas y ciudadanos, como artistas e intérpretes? ¿cómo repercuten estas nuevas formas en los procesos creativos? Como creadora e intérprete de danza me he desarrollado en una disciplina cuya transmisión es primariamente experiencial. En este momento histórico de pandemia, la práctica y enseñanza de la danza contemporánea está siendo asfixiada por la imposibilidad de encontrarnos físicamente. Como comunidad nos hemos visto obligadxs a desplazar nuestras prácticas hacia nuevos y diversos soportes. La elección de los soportes o desplazamientos dan cuenta de las inquietudes o prioridades de cada artista dentro de su práctica, de cómo se disponen a resolver o replantearse que se puede ceder y donde hay que poner resistencia.

## 1.2 (EN)CAMINAR

(EN)CAMINAR fue creada y dirigida por Gabriela Serani y Alexandra Miller y en colaboración con 6 intérpretes (Poly Rodríguez, Rodrigo Chaverini, Varinia Canto Vila, Francisca Espinoza, Marco Orellana y Javiera Cáceres) y 3 artistas visuales (Jaime San Martín, Emilia Pinto y Cristián Muñoz). La obra fue creada a lo largo del 2021, pasando por diversas estrategias de creación que respondieron a situaciones forzadas por la crisis sanitaria. El resultado de este proceso es una composición coreográfica para espacios no-convencionales y un registro audiovisual de ensayos e intervenciones en la ciudad.

La composición coreográfica es de carácter flexible, con el potencial de adaptarse a diversos contextos y espacios. La denominamos como una obra modular, con ciertos modos de comportamientos y relaciones ya determinadas, que son los componentes disponibles para estructurar la obra respondiendo a los distintos espacios, pudiendo utilizar todos o algunos de estos componentes. La cantidad de intérpretes que participan o requiere la obra para su rendimiento e impacto escénico responde a las características particulares del espacio en el que se emplace.

En el ensayo historiográfico *Wanderlust: Una Historia del Caminar*, Rebecca Solnit (2015), explora la historia del caminar en Occidente. La autora argumenta que caminar se considera un acto auto-consciente desde el pensamiento y obra de Rousseau y los románticos. Desde ese entonces, las caminatas y paseos han comenzado a ser estratégica e ideológicamente diseñadas. Podemos reconocer, por ejemplo, la diferencia entre los jardines franceses, formales y estructurados y los jardines ingleses, que intentan borrar los límites con el paisaje natural y salvaje.

Trabajando con 'el caminar' y las diversas aristas y temas que le atraviesan, la obra se emplaza en el espacio generando un paisaje efímero, con múltiples posibilidades de ser recorrida por el espectador, en donde se pueden poner en relación variadas situaciones que están siendo activadas por los intérpretes. Tomando el concepto de "estrategia de campo" proveniente de la arquitectura para el diseño del recorrido, éste es abierto, con la posibilidad de participar de alguna o todas las acciones sin un orden predeterminado y donde ninguna de las situaciones cobra más importancia que la otra.

Según el arquitecto y teórico Stan Allen, "...una condición de campo podría ser cualquier matriz formal o espacial capaz de unificar diversos elementos respetando al mismo tiempo la identidad de cada uno de ellos [...] Las condiciones de campo son relacionales, no figurativas, y se basan en el intervalo y la medida." (Allen 2009: p. 150). En un territorio delimitado interactúan elementos de manera constante, fluida y sin jerarquías, determinando estos al espacio en tiempo real.

Las situaciones puestas en relación en este recorrido toman diversas formas y temas que dicen relación con el caminar, en donde el o la espectadora puede tener un rol de participación activa tomando sus propias decisiones con respecto a los posibles recorridos, de seguir o no a los intérpretes hacia los diferentes espacios.

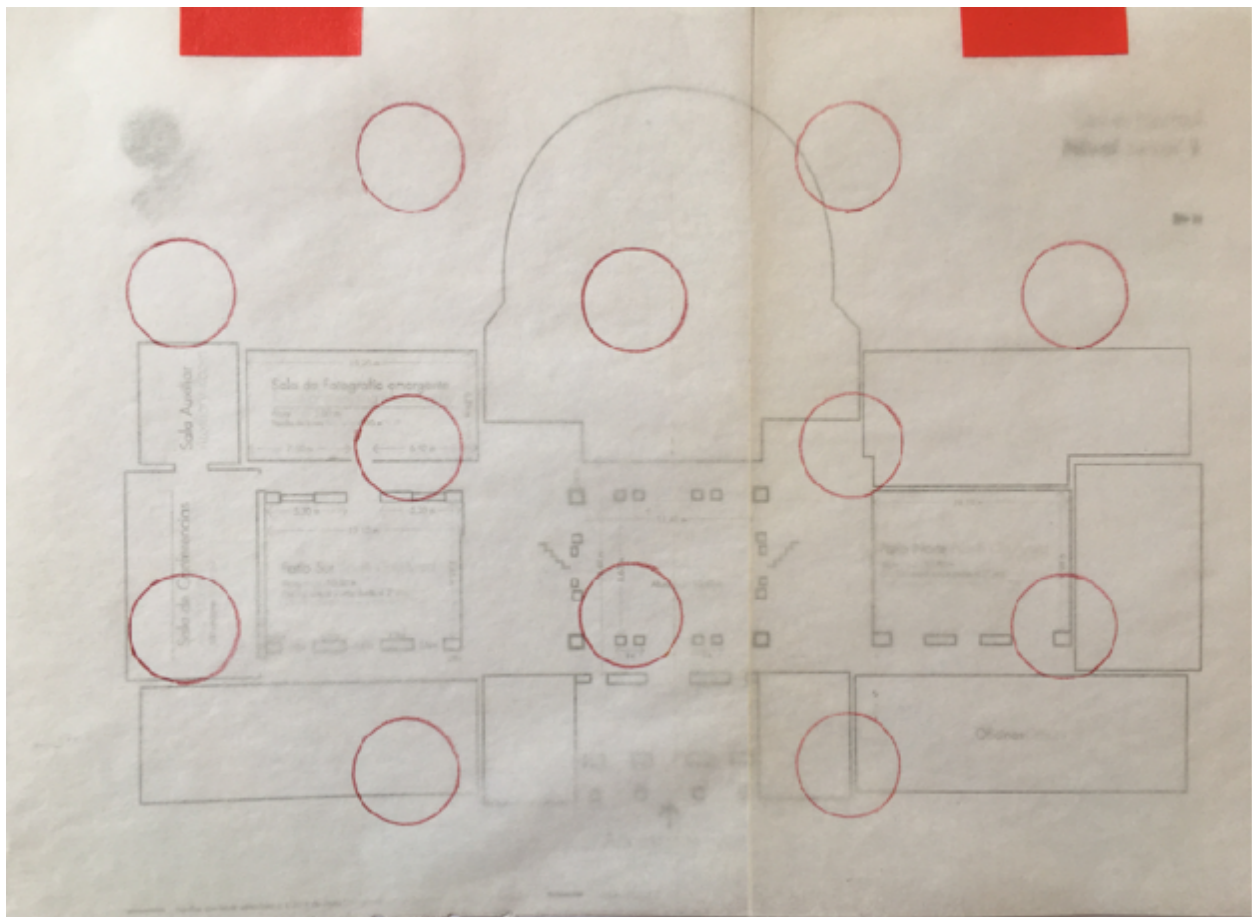


Fig. 2 Boceto de proceso de creación de *(EN)CAMINAR*, 2021

Cada uno de los círculos que se observan en el diagrama anterior delimita un espacio donde suceden juegos o composiciones predeterminados entre los intérpretes. Estas situaciones, como en la arquitectura de campo, estarían regidas por ciertas estrategias de serialidad y repetición, que van permitiendo generar lecturas y la composición tanto de las partes como del todo.

La duración de la composición coreográfica también es relativa al lugar y contexto en la que se emplaza. El colectivo se desplaza por el espacio como una bandada, sintonizando con sus propios cuerpos y su caminata colectiva. Y tal como en una bandada de pájaros, los liderazgos van fluctuando, pudiendo ser hasta indetectables. Lxs intérpretes tienen una responsabilidad hacia el grupo y a la vez la libertad de acción y autonomía de desprenderse del colectivo e ingresar a uno de los círculos o espacios cuyas reglas de comportamiento son específicas y determinadas.

Si bien hay una estructura con ciertas reglas del juego o modos de comportamiento previamente determinados, aún existe en la obra un componente de improvisación y aleatoriedad, haciendo de cada performance una experiencia única. La libertad de acción de lxs intérpretes está limitada por 4 elementos:

- Las reglas de comportamiento de la coreografía.
- El espacio y sus condiciones específicas.
- El recorrido de lxs espectadores.
- Las decisiones que tomen lxs otrxs intérpretes.

Las reglas, en ese sentido, determinan acciones y reacciones. Lo que se va configurando son negociaciones de poder, de libertad, de autonomía y de colectividad. Las reglas o juegos de composición se fueron elaborando y fueron perfeccionadas en prácticas colectivas a lo largo del proceso de creación. A continuación, se describen 6 de las reglas compositivas. La descripción de las reglas no es exhaustiva, es solo un esbozo de algunos comportamientos que se han delimitado. Están redactadas teniendo en mente a un posible y futuro espectador, como propuestas o invitaciones a llevarlas a cabo.

### **Sintonizar.**

Delimita un espacio.

Juega con las infinitas posibilidades de recorridos en curva que existen en el espacio.

Realiza recorridos largos, cortos y todo lo entremedio.

Camina rápido, lento y todo lo entremedio.

Usa curvas pequeñas, grandes y todo lo entremedio.

Toma pausas pequeñas, grandes y todo lo entremedio.

### **La distancia más larga entre dos puntos.**

Fija 6 puntos en el espacio.

Enumera los puntos del 1 al 6.

Comienza de pie sobre tu punto 1.

Realiza los siguientes recorridos:

1 a 2 - 2 a 1

2 a 1 - 1 a 2

3 a 1 - 1 a 3

1 a 3 - 3 a 1

2 a 3 - 3 a 2

3 a 2 - 2 a 3

1 a 4 - 4 a 1

2 a 4 - 4 a 2

3 a 4 - 4 a 3

1 a 5 - 5 a 1

2 a 5 - 5 a 2

3 a 5 - 5 a 3

1 a 6 - 6 a 1

2 a 6 - 6 a 2

3 a 6 - 6 a 3

1 a 2

2 a 3

3 a 4, etc...

### **Cambiar de rumbo (para dos personas).**

Observa el caminar de tu pareja. Su velocidad, su cadencia, su recorrido. Cuando veas una oportunidad invítale amablemente a desviar su recorrido, ofreciendo toques y direcciones claras con tus manos u otras partes de tu cuerpo.

### **Órbita (para dos personas).**

Caminen siempre manteniendo igual distancia entre ustedes.

Mientras caminan, vayan nombrando en turno todas las maneras distintas que existen de caminar.

### **Desaparecer**

Camina lo más lento que tu cuerpo te permita, como si no quisieras que nadie se diera cuenta que te estás moviendo. ¿Cuál es la velocidad y recorrido de tus pensamientos?

### **Cámara rápida**

Sin despegar la planta de tus pies del suelo, llega a la máxima velocidad de caminata que puedas, como si estuvieras en cámara rápida.

Intenta imaginar el paisaje de esta caminata y realizar los gestos que lo acompañan.





Fig. 3 Registro de ensayo, residencia de creación San Fernando de (EN)CAMINAR, agosto 2021.

De izquierda a derecha: Gabriela Serani, Rodrigo Chaverini, Francisca Espinoza, Poly Rodriguez, Javiera Cáceres y Alexandra Miller. Fotógrafa: Emilia Pinto Labbé/ Jaime San Martín/ Cristian Muñoz.

Durante el proceso de creación, ante la pregunta ¿de qué trata el proyecto? respondía que era sobre el caminar. Cuando finalmente pudimos reunirnos a ensayar y experimentar con los intérpretes, en una de nuestras conversaciones Varinia Canto Vila nos comentó, que pareciera que más que tratarse *sobre* el caminar, esta creación era *con* el caminar, o *en* caminar. En ese encuentro que realizamos en agosto del 2021, la mayoría no había bailado con otrxs de manera presencial en meses, algunxs llevaban más de un año bailando en casa, frente a una pantalla, entre el velador y la cama. Llegamos deseosxs de encontrarnos, de experimentar y de bailarnos. Similar quizás a como me sentí el año 2011 en el remontaje de *Satisfyin' Lover*, ese deseo de bailar no estaba siendo satisfecho del todo para algunxs intérpretes. Y aunque la respuesta sobre si caminar es bailar pueda ser evidente para muchxs quienes nos dedicamos a la danza o conocemos su historia, pareciera que esta inquietud disciplinar no deja de agotarse.

---

<sup>1</sup> *The Stand/Small Dance* es una práctica de la quietud. Bigé la describe de la siguiente manera:

*“una meditación de pie, la Pequeña Danza descansa en una actividad simple de observación: de pie, relajando los cuerpos en su postura vertical, la y el bailarín observan los pequeños movimientos que aparecen cuando suspenden la acción voluntaria. Erectos mientras minimizan cualquier tensión innecesaria, bailarines observan los micro-movimientos de sus ajustes posturales. La simple práctica de estar de pie entonces revela, bajo los hábitos del movimiento, una sinfonía de reflejos que mantiene al ser humano vertical sin la necesidad de intenciones conscientes.”* (Bigé 2019: p. 92)

<sup>2</sup> En una entrevista realizada el 2011, Steve Paxton describe o define el *material para la columna*:

*“Es un sistema. Intenta examinar la columna vertebral de la improvisación de contacto. Lo comencé en 1986, en Nueva York, para un taller en Movement Research. Me interesaba unir un enfoque técnico a los resultados de la improvisación que habían aparecido en los cuerpos de improvisadores de contacto. En las artes marciales afines, como el Aikido o el Tai Chi Chuan, se intenta hacer que la masa central y, por lo tanto, la columna es esquiva. En Contact Improvisation, la columna vertebral se le da al compañero. Sin embargo, al dejar al descubierto la lesión, la columna y parte de su musculatura funcionan de manera casi invisible. A través del ejercicio, imágenes ideo-kinéticas y ejemplos específicos, quería traer a la conciencia las sensaciones sutiles, los momentos en que el uso revela las operaciones del esqueleto, las conexiones musculares disponibles entre la pelvis y las yemas de los dedos, el suave apoyo energético del apalancamiento que considero chi o ki”* (Morrisey 2011: sp.).

<sup>3</sup> La *improvisación de contacto* es una danza en parejas. Es la exploración del propio cuerpo y el movimiento en relación con otro cuerpo bajo los principios de compartir el peso y el tacto en una escucha y dialogo de las fuerzas del movimiento. Con respecto a esta técnica, Steve Paxtón dijo, “Danzar solo no existe: quien danza, danza con el piso: suma otx bailarín, y tendrás un cuarteto: cada bailarín con el otrx y cada una con el piso.” (Bigé 2019: p 96).

## Capítulo II: Bailar en Confinamiento

### 2.1 Partituras

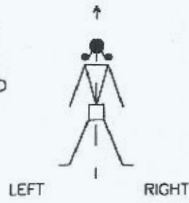
Mis estudios formales en danza los llevé a cabo en *Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance*, en Londres. La escuela de danza fue fundada en 1945 por Rudolf von Laban, coreógrafo, bailarín y docente húngaro radicado en Inglaterra. Fue parte de la escena del expresionismo alemán y conocido por el desarrollo de los sistemas de análisis de movimiento denominados coreútica<sup>4</sup> y eukinética<sup>5</sup>, estudios cuyo interés también se podría reducir al estudio del cuerpo en relación a las leyes de física como la gravedad, y el desarrollo del sistema de notación Laban (*Labanotation*<sup>6</sup>). Sobre las intenciones de Rudolf Laban en el desarrollo de un sistema de escritura para la danza, Silvana Barbacci escribe:

*“El propósito de Laban al crear este sistema era devolver la dignidad artística a la danza, y finalmente cumplir el sueño de hacer que la danza sea reproducible y, por lo tanto, independiente de las actuaciones individuales, evitando así la pérdida de la coreografía de obras maestras y bailes populares. De esta forma proporcionó una respuesta concreta a preguntas que ciertamente se les había hecho a los bailarines durante mucho tiempo, como señala Muriel Topaz (10), es decir, si la danza puede persistir después de la invención del coreógrafo y la actuación de bailarina; si se puede documentar; si es una forma de arte real, que se puede registrar, analizar, estudiar; y si puede pertenecer a la historia y ser transmitido a la posteridad” (Barbarcci 2002: p.5).*

Yo fui parte de la última generación de la escuela en cuyo curriculum aún se enseñaba un trimestre de *labanotation*. En una época donde la documentación audiovisual de cualquier obra es prácticamente estándar, la enseñanza de este sistema de notación inmediatamente instala entre las y los estudiantes la pregunta de ¿cuándo y para qué un sistema de notación puede ser pertinente y útil en la danza contemporánea?

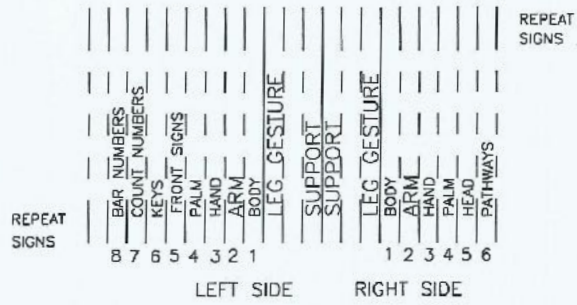
THE LABANOTATION SYMBOLS AND STAFF

WE LOOK AT  
THE DANCER  
FROM BEHIND



WE READ THE  
SCORE FROM  
BOTTOM TO TOP

THE STAFF



THE SYMBOL INDICATES:

- DIRECTION
- LEVEL → FILLING
- TIMING
- BODY PART MOVING  
(when placed on the staff)

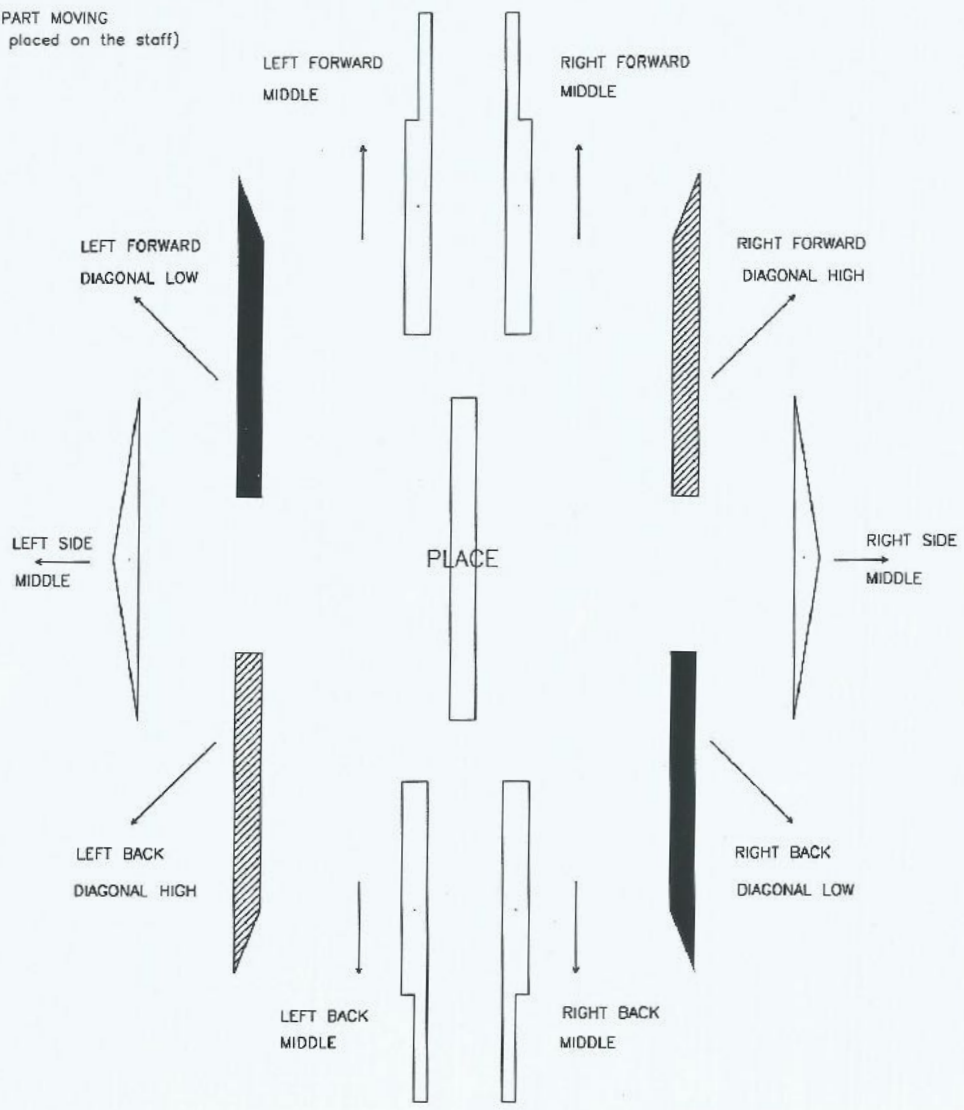
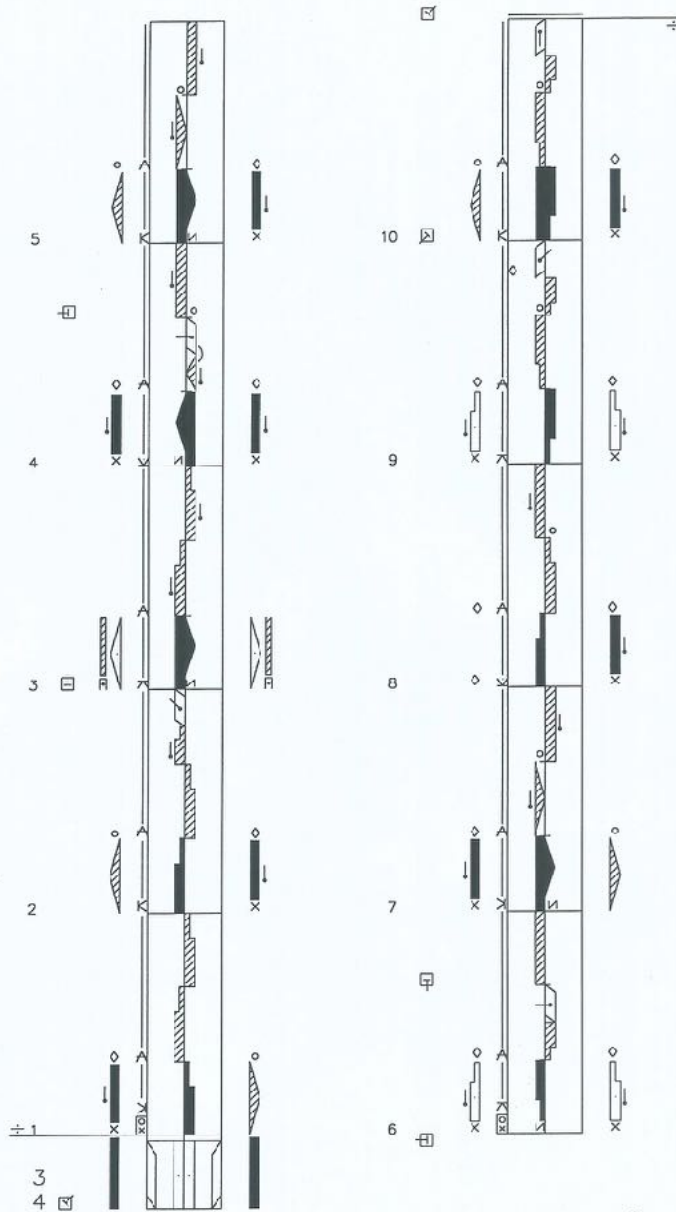


Fig. 4 Símbolos y pentagrama de Labanotation. © Laban BA1 2009/2010



© Calaban  
GARY BENDING

© Mats Isaksson

Fig. 5 Partitura en Labantotatón de secuencia de clases de danza contemporánea del docente Gary Lambert  
©Mats Isaksson ©Calaban Gary Bending

Además del desarrollo de la notación de Laban, otros estudios que han perdurado tienen que ver con su análisis del movimiento. Al igual que Paxton años más tarde, Rudolf Laban identifica en su estudio del movimiento desde la disciplina de la danza la determinante relación del cuerpo con la gravedad. Bardet nos cuenta:

*“[...] Rudolf Laban, en su innovador trabajo de comienzos del siglo XX cuando se propone estudiar el cuerpo en movimiento y no como materia inerte —bajo la exigencia identificada claramente de la no medición del movimiento por puntos y marcas cifradas en el espacio sino en su dinámica-, identifica el peso como uno de los cuatro factores del movimiento (con el flujo, el espacio y tiempo): «Entre estos cuatro factores, el más importante, el peso, ocupa un lugar aparte: es a la vez el agente y lo actuado del gesto. La transferencia de peso es lo que define todo movimiento. La cinematografía de Laban, desde los años '20, hace de ello la unidad abierta que funda todo acto motor. Pero el peso no es solo algo desplazado: él mismo desplaza, construye, simboliza, a partir de su propia sensación.» (Bardet 2012: p 60)*

Según Basualdo, en el ámbito de la música, “el compositor estadounidense John Cage surgió como uno de los catalizadores más originales e influyentes del uso de la partitura, introduciendo ideas de indeterminación y combinando gestos simbólicos y otras instrucciones con el formato tradicional de la partitura de concierto.” (Basualdo sin fecha: s.p.) Estas prácticas de la música experimental contaminaron las prácticas dancísticas contemporáneas a través de la relación entre Merce Cunningham y John Cage y su participación en el Black Mountain College.

Al igual que en la música, los sistemas de notación en danza no alcanzan a dar cuenta de todo el universo interpretativo que implica una pieza u obra. Ante la obra de danza contemporánea, que muchas veces se aleja de cualquier lenguaje o técnica corporal codificada, el trabajo de traducir o traspasar el movimiento al papel siempre implica una pérdida, o bien una selección o síntesis, de una totalidad. Carlos Basualdo dice:

*“La creación de una partitura de interpretación en una obra de arte generalmente significa que la obra no es del todo efímera; la existencia de una partitura significa que puede ser recreada o reinterpretada por el propio artista o por un tercero. En este sentido, la partitura se convierte a la vez en una forma de documentación y preservación de una idea artística y en una estructura relativamente flexible que suele permitir cierto grado de interpretación de la obra” (Basualdo sin fecha: s.p.).*

Hoy, la utilización de instructivos o partituras (scores) con códigos libres y singulares, son comúnmente utilizados en la composición coreográfica y escénica en danza. Su uso puede responder a diferentes necesidades e inquietudes, que no necesariamente tengan que ver con dejar un registro, con de temas autoría o de copyright.

Una de mis primeras exploraciones como coreógrafa en el uso y estudio de la partitura como herramienta y tema de creación fue en la obra *Sampling 1, 2 y 3* (2016)<sup>7</sup>. Esta obra es, a su vez, una exploración e investigación de la creación y metodología del coreógrafo Jonathan Burrows, particularmente de su obra *Hands*<sup>8</sup>. Entre imitación y cita, en esos momentos me preguntaba con respecto a temas de derechos de autor y de autoría en la danza.



Fig. 6 Matteo Fargion en Hands, 1995. Video. 4'46 minutos. Fotograma de video.

En una de las secciones de este solo interpretado por Paola Escobar, del cual lamentablemente no hay un registro audiovisual de la obra completa, se narra en una voz en off una sección del texto *On Scores* del libro *A Choreographer's Handbook* de Burrows (2010). El libro es un intento del coreógrafo de sistematizar apuntes de cuadernos y croqueras, de diálogos y conversaciones de diferentes encuentros, talleres y festivales de danza en relación a la creación de obras coreográficas. Jonathan Burrows es conocido por su trabajo colaborativo con el músico Matteo Fargion, en donde ambos incursionan en los lenguajes y disciplinas de la notación, la performance, las métricas musicales y coreográficas. En *On Scores*, el autor y coreógrafo comparte sus reflexiones y anotaciones con respecto a las posibilidades que puede entregar el uso de la partitura en el registro o creación de una obra de danza. A continuación, comparto el extracto que era leído durante la performance *Sampling 1, 2 y 3*:



## “PARTITURAS / ESTUDIO

### *Partituras:*

Varios enfoques diferentes tienden a agruparse bajo la palabra "partitura". Esto puede resultar bastante confuso. Tratar de comprender las diferentes posibilidades puede ayudarte a decidir qué debieses hacer o no.

### *Partituras:*

Me parece que hay dos tipos principales de enfoques para la idea de escribir una partitura.

En el primer tipo, lo que está escrito es una representación de la pieza en sí, una plantilla que contiene dentro de ella el detalle, en tiempo lineal, de lo que eventualmente verás o escucharás. Una partitura de música clásica funciona de esta manera.

En el otro tipo de partitura, lo escrito o pensado es una herramienta de información, imagen e inspiración, que actúa como fuente de lo que verás, pero cuya forma puede ser muy diferente a la realización final.

Estos dos enfoques pueden mezclarse.

Ambos pueden llegar a estructura, y ambos pueden llegar a generar una fuerte imagen, atmósfera y color.

Ambos pueden escribirse antes, durante o después de realizar la pieza.

### *Partituras:*

Una partitura es una forma de obtener una descripción general del tiempo y los materiales. Congela el tiempo en una forma concreta, lo que le permite vislumbrar lo que puede ser difícil de captar perceptivamente en la experiencia en tiempo real.

Puede proporcionar una forma de detectar y ajustar el tiempo, lo que le permite ver y cambiar la relación de materiales durante períodos más largos.

Una partitura es una forma consciente de distanciarte de lo que estás haciendo. Puede mediar entre el creador y el trabajo, y también entre el creador y el ejecutante.

Puede darte un punto de vista más objetivo.

*Esto puede ser útil o no.*

### *Estudio:*

Un estudio de danza es un lugar difícil para concentrarse, especialmente si estás trabajando con otras personas que están esperando que decidas lo que quieres que hagan. Una partitura puede ayudarte a encontrar una manera de hacer parte de este trabajo en casa, en privado, donde tendrás más tiempo para pensar.

### *Partituras:*

Cuando un intérprete lee su partitura durante la actuación, puede ayudar a mediar entre ella o él y la audiencia. Luego, la partitura representa, en cierto modo, la pieza en sí, separada de la personalidad o los deseos del intérprete. Esto puede permitir que el o la artista desaparezca en ocasiones, dando a la audiencia espacio para una relación más directa y personal con la danza, la música o el texto que están viendo o escuchando.

Leer una partitura también actúa como una distracción para el intérprete, proporcionando un enfoque lejos de su propia timidez y miedo (ver también "Distraerse a sí mismo").

### *Partituras:*

*¿Le resulta útil trabajar con una partitura y, de ser así, qué desea que haga por usted?*

### *Partituras:*

Cada coreógrafo que trabaja con partituras parece haber desarrollado su propio enfoque.

Tu partitura puede consistir simplemente en anotar lo que está haciendo. Esto puede ayudarte a recordar el material, lo suficiente como para hacer más sin preocuparte por olvidar lo que ya has hecho. Hace que sea más fácil avanzar hacia nuevas ideas, porque su mente no se aferra a las viejas.

*Una partitura no tiene por qué ser algo complicado."*

(Burrows 2010: p.141, traducción propia).

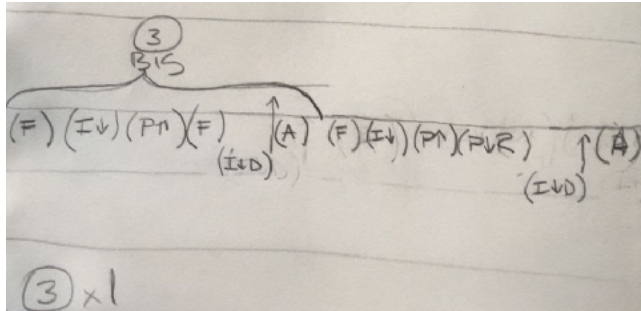
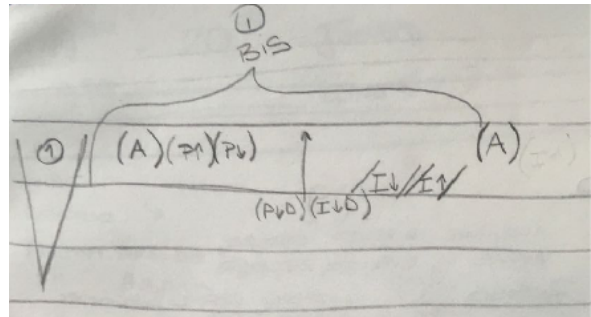
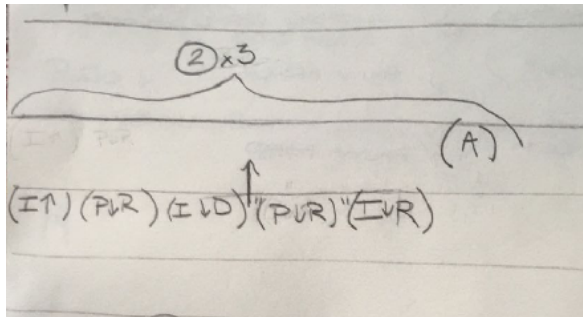


Fig. 7 Bocetos de croquera con ejemplos de notaciones realizadas para el proceso de creación de *Sampling 1, 2, 3*, 2016

Las *scores* son para mí una herramienta que logra conexiones inesperadas. Como dice Burrows en el texto anterior, la concentración de recordar o ejecutar una partitura, permite al intérprete entrar en estados de atención e intensidad en un campo de juego y exploración, abstraído de ideología o de interpretación dramática o representativa. La casualidad que puede generar la superposición de partituras genera y regenera significados, instala el diálogo a través de una variedad de formatos y experiencias estéticas que pueden coexistir.

Para *Sampling*, analizamos junto con la intérprete Paola Escobar, los movimientos del video *Hands*, definiendo cada gesto según lo que consideramos era su principal acción (abrir, cerrar, saltar, inclina, caer, girar, etc.) y ciertas indicaciones de desplazamiento espacial (adelante, atrás, arriba, abajo, etc.). Generamos nuestra partitura de acciones para luego interpretarlas/traducirlas en 3 variaciones, poniendo a prueba ciertas premisas compartidas por Jonathan Burrows en su texto. En escena Escobar realizaba dos de las variaciones y una variación era proyectada en vivo, armando una suerte de dueto con ella misma, donde las sutiles sincronías temporales, de acciones, ritmos y dinámicas estaban establecidas por la metodología de la realización de la partitura.

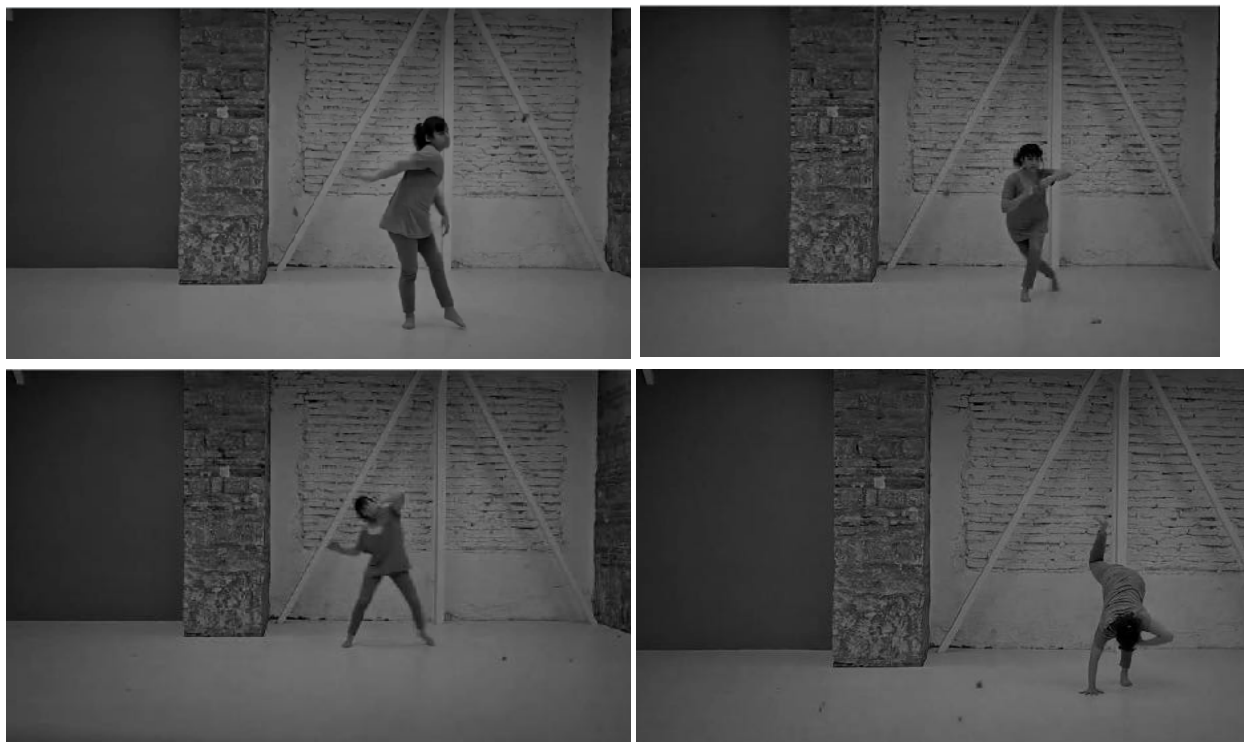


Fig. 8 Paola Escobar en *Sampling 1*, interpretada en la Escuela Moderna de Música, 2016.

## 2.2 Instructivos

En un acercamiento distinto al de *Sampling 1, 2, 3* en cuanto al recurso del *score*, como ejercicio de obra dentro de mis estudios de Magíster en Artes Visuales, desarrollé *Instructivos para Desaparecer* (2020)<sup>9</sup>. Esta propuesta respondía en gran medida al contexto de la crisis sanitaria y a la pregunta de ¿qué estrategias de desplazamiento de soporte permiten el encuentro y la creación colectiva? Poniendo en pausa los encuentros de ensayos y de creación, y bajo la obligación ética de vaciar los edificios, las salas de ensayo y los teatros, una de las posibilidades a las que he recurrido para continuar desarrollando mi propia práctica creativa ha sido a través del intercambio de instructivos.

En los instructivos hay un primer desplazamiento, desde lo corpóreo hacia la palabra. La coreógrafa Mette Ingvarstsen comenta que usar el lenguaje para activar una dimensión imaginaria en la danza es:

*“(...) dar forma a otra forma de coreografía extendida, a saber: lenguaje - o coreografía de palabras. Es en este espacio extendido, más allá del cuerpo del intérprete, pero también más allá de las paredes del teatro, donde la coreografía del lenguaje permite un enlace a lo virtual. Permite que el movimiento sea incorpóreo del cuerpo del bailarín o intérprete, y entiende el movimiento como algo que se produce en el espacio entre palabras, coloca temporalidades y entre diferentes formas de realidad”* (Ingvarstsen 2014: s.p).



Fig.9 y 10 Alexandra Miller en Instructivos para Desaparecer, ejercicio de obra para el Taller de Análisis Visual I, 2020. Video. 4 minutos. Fotograma..



Fig.11 y 12 Alexandra Miller en Instructivos para Desaparecer, ejercicio de obra para el Taller de Análisis Visual I, 2020. Video. 4 minutos. Fotograma.

Durante la temporada de estrictos confinamientos al comienzo de la crisis sanitaria el año 2020, el uso e intercambio de instructivos y partituras permitieron que se continuaran compartiendo prácticas físicas y creativas, sin depender del video, habilitando un terreno creativo en la intimidad y adaptable a las limitaciones espaciales del hogar.

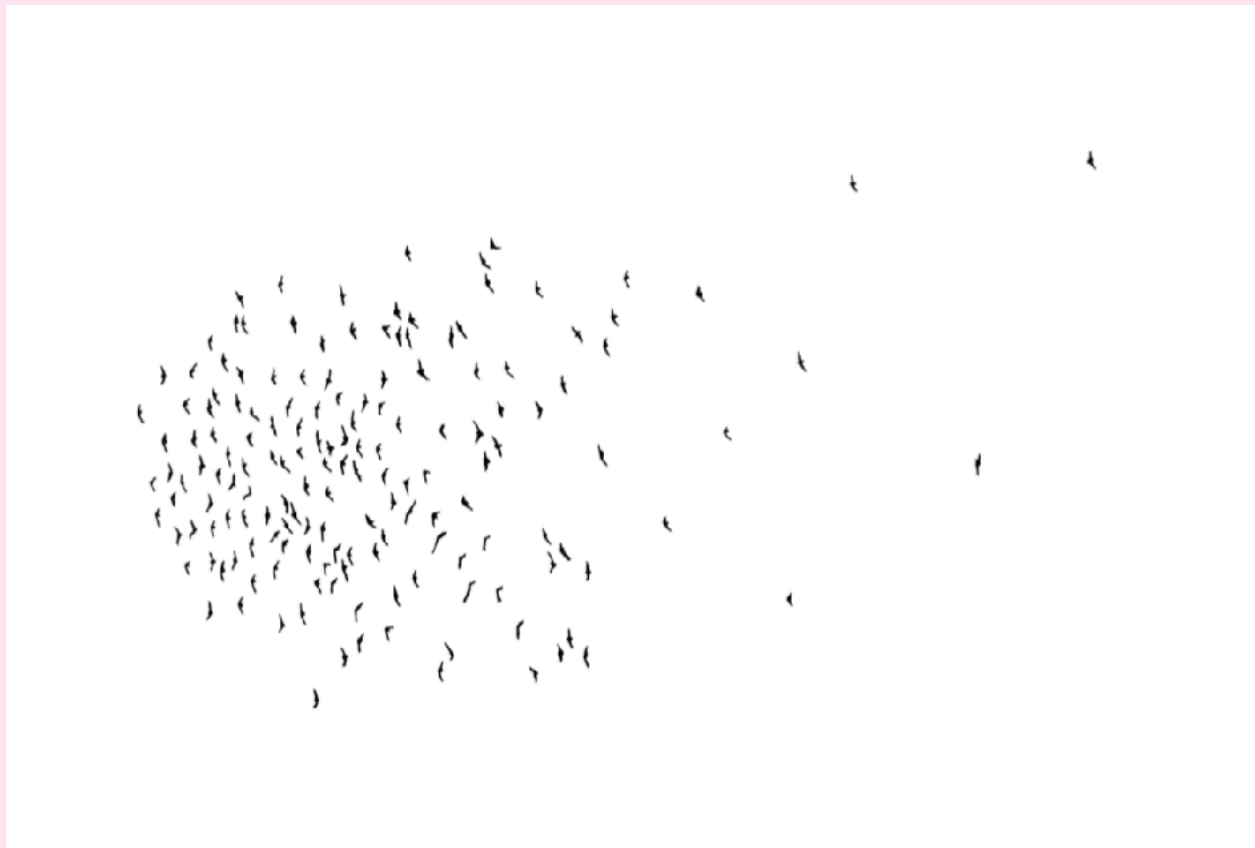
Para *Instructivos para Desaparecer*, hice un llamado dirigido a seis colegas (Joel Inzunza, Andrés Millalonco, Sebastian Collado, Paulina Vielma, Gabriela Serani y Alejandro Ferreira) para que escribieran y me compartieran un “Instructivo para Desaparecer”. Proviendo de una disciplina cuya creación y práctica para mí ha sido principalmente colectiva y colaborativa, este llamado me permitió tener el aporte de mis pares, que necesitaba en ese momento para sentirme acompañada. Este proceso culminó en breve trabajo audiovisual, soporte que permitió a muchxs artistas escénicos continuar experimentando y circulando su trabajo durante las cuarentenas.

Luego, durante el 2021, cuando iniciamos nuestro proceso creativo de *(EN)CAMINAR* junto con Gabriela Serani en plena cuarentena, utilizamos nuevamente el intercambio de instructivos. Semanalmente nos enviamos breves instructivos para salir a caminar, cada una administrando su propio tiempo. Estas caminatas generalmente iban acompañadas de una actividad de escritura para darle una bajada a la experiencia que se había tenido bajo el marco de cada invitación. Este intercambio fue luego editado y plasmado en 9 *fanzines* de *Entre ser y hacer*. Estos instructivos son invitaciones a realizar caminatas individuales, en donde no solo se anima a que los cuerpos continúen circulando por los espacios públicos, pero también los mismos instructivos, la palabra se desplaza y se intercambian entre las personas.

Las cuarentenas generaban una experiencia dicotómica con respecto al movimiento y la actividad cotidiana. Por un lado, nos vimos forzadx a suspender proyectos, a tomar una pausa, y a permanecer confinados en un solo lugar, sin movimiento, sin desplazamientos. Sin embargo, la hiperactividad de la vida continuó de una manera que no estamos acostumbradx a percibir, ya no se representaba con el traslado y zumbido constante y veloz de la ciudad moderna. Muchxs nos dimos cuenta de que nuestros tiempos de traslado eran también tiempos de descanso que en el “trabajo remoto” rápidamente llenamos de más trabajo. Esta experiencia me parece similar a aquellos que describe Solnit (2011) con respecto a las experiencias de lxs primerxs viajeros en tren, quienes “[...] caracterizaron los efectos de esta nueva tecnología como la eliminación del tiempo y el espacio, y trascender tiempo y espacio es comenzar a trascender el mundo material: volverse incorpóreo. La incorporeidad, por más conveniente que sea, tiene sus efectos colaterales” (Solnit 2011: p 390).

Así, salir a caminar se propone en el contexto de confinamiento como una actividad que podría no tener ningún otro fin más que descansar del mismo encierro. Los instructivos para caminar son una respuesta a esta experiencia. Son un estímulo a tomar una pausa, un ejercicio meditativo de estar en el presente sin ningún otro propósito en particular, sintonizar con tu cuerpo, con el territorio y los otros cuerpos. Incitamos en los *fanzines* a quienes realizarán alguna de las caminatas propuestas y la actividad de escritura posterior, nos compartiera estos escritos, queriendo recopilar las experiencias individuales y a la vez colectivas.

Fig.13 Diagrama de *fanzine*, *Entre ser y hacer: pasos para conversar*, 2021



En las artes, la caminata aparece como un estética individual y relacional y una práctica socialmente comprometida. Esta estrategia que busca viralizar una serie de instructivos, puede inscribirse dentro de lo que Nicolás Bourriaud ha llamado *estética relacional*:

”Los procedimientos «relacionales» (invitaciones, audiciones, encuentros, espacios de convivencia, citas, etc.) son sólo un repertorio de formas comunes, de vehículos que permiten el desarrollo de pensamientos singulares y de relaciones personales con el mundo. La forma que cada artista le da a esa producción relacional no es inmutable: los artistas encaran su trabajo desde un punto de vista triple, a la vez estético (¿cómo «traducirlo» materialmente?), histórico (¿cómo inscribirse en un juego de referencias artísticas?) y social (¿cómo encontrar una posición coherente en relación con el estado actual de la producción y de las relaciones sociales?). Si estas prácticas encuentran evidentemente sus marcas formales y teóricas en el arte conceptual, en Fluxus o el arte minimalista, sólo las utilizan como vocabulario, como base del léxico” (Bourriaud 2006: p. 55).

Es en el uso de los instructivos en donde aparece un cruce importante también entre mi práctica de creación dancística con metodologías de creación conocidas y comunes dentro de las artes visuales. Cuando en el 2011, junto con un grupo de compañerxs nos tocó participar en el re-montaje de *Satisfyin’ Lover*, otros grupos de estudiantes tuvieron la oportunidad de re-montar otras coreografías icónicas de la historia de la danza de Merce Cunningham, Rudolph Laban y de Wayne McGregor en el trimestre dedicado al Proyecto Histórico. El Proyecto Histórico estaba compuesto por asignaturas de teoría e historia, estudios prácticos de técnicas según lo requerido para la obra y los ensayos para el montaje. Mientras quienes estaban en obras física y técnicamente demandantes tenían clases de técnicas modernas y contemporáneas, el grupo de *Satisfyin’ Lover* se introdujo al mundo de los instructivos de Fluxus, grupo contemporáneo a Steve Paxton con quien claramente compartían el espíritu de la época de integrar vida y arte.

Los instructivos de Fluxus, aparecen a partir del cruce disciplinar con la música, específicamente a partir de las propuestas de partituras indeterminadas de John Cage. Vuelvo a recordar, como fue mencionado anteriormente, que John Cage fue pareja y colaborador artístico de Merce Cunningham, quien a su vez fue director de la compañía de danza homónima en donde la mayoría de los bailarines del *Judson Church* se encontraron, incluido Steve Paxton. Sobre los instructivos de Fluxus, Friedman dice:

*“Los primeros ejemplos de lo que se convertiría en partituras de eventos Fluxus se remontan a la famosa clase de John Cage en The New School, donde artistas como George Brecht, Al Hansen, Allan Kaprow y Alison Knowls comenzaron a crear obras de arte y representaciones en forma musical. Una de estas formas fue el evento. Los eventos tienden a puntuarse en breves anotaciones verbales. Estas anotaciones se conocen como notaciones de eventos. En sentido general, son propuestas, proposiciones e instrucciones.”* (Friedman 2002: p. 1, traducción propia).

Es en este momento donde, al igual que en la música, las partituras e instructivos en las artes visuales pueden volverse o ser la obra, con el potencial de ser ejecutada. Como es en el caso de los instructivos de Fluxus, las instrucciones para caminar de los *fanzines* o eventualmente las instrucciones de *Instructivos para desaparecer*, no requieren de mayor entrenamiento o capacidad físicas para ser



interpretadas. Pueden ser realizadas por artistas o bailarines pero también por cualquier otra persona sin conocimientos específicos de la danza o de artes. Pone la atención sobre el gesto de lo cotidiano.

En *Walking Methodologies in a More-than-Human World*, Springgay y Truman (2018) identifican cuatro grandes temáticas que abarcan las prácticas investigativas del caminar: lugar, investigación sensorial, encarnación/corporalización y ritmo. Caminar puede habilitar una experiencia sensorial de un lugar, generar construcciones de sentido de lugar u evento, privilegia el conocimiento encarnado, el conocimiento que proviene de la experiencia corporal directa y puede permitir también la identificación del ritmo en relación al tiempo. Muchos de los instructivos para caminar de los *fanzines*, *Entre ser y hacer*, son atravesadas por uno o más de estos temas. Su intención es permitir un diálogo ya sea con el propio cuerpo, con el entorno, con los ritmos de la caminata y aquellos que propone la ciudad. Realizar una caminata consciente de la experiencia corporal, movilizarse a un ritmo distinto al que los poderes ejercen debido a la pandemia. Y en esa caminata individual que se está realizando, en realidad no se está del todo solo, se está en un diálogo constante con el entorno, que afecta y que es afectado. Pensaba, en un momento de estricto confinamiento, cuando con Gabriela Serani intercambiábamos nuestros instructivos para caminar, que esa práctica nos mantenía preparadas para nuestro futuro re-encuentro.

### 2.3 Lo individual en lo colectivo: jugar

“Al caminar es una huella la que abre un terreno compartido, es el movimiento común, banal, común, a compartir, común, de a varios” (Bardet 2012: p. 65).

Existen ciertos valores éticos inherentes a la práctica artística como la generosidad, la curiosidad, estar preparadxs y disponibles, que son para mí la piedra angular de aquello que me interesa desarrollar como artista, docente y persona y donde confío radica una forma de resistencia a la vorágine de la des-experiencia neoliberal (término tomado de Lepecki 2016). Estar disponible para generar relaciones e intercambios de aprendizaje y de desafío, abrazando las inquietudes individuales, y el trabajo cooperativo en la búsqueda de soluciones, abriéndole la puerta a la incertidumbre y a la ambigüedad.

Tal como compartí en el primer capítulo, en los años '60 y '70, en la escena posmoderna de la danza en Nueva York, Steve Paxton co-creó la técnica de la Improvisación de Contacto. Y para ella también desarrolló la práctica de las “pequeñas danzas” (Paxton): “Propuesta simple de pararse, cerrar los ojos y estar, estar presente el mayor tiempo posible. El bailarín descubre, en lo que supone ser una abolición o negación del movimiento, el acontecer de micro-movimientos. *Es una preparación para estar en el colectivo.*” (Lepecki 2020: 12”40’, traducción propia). Se trata pues de sintonizar con el propio cuerpo para estar preparadxs para lo que vendrá en el encuentro con un otrx, en el cual podemos hablar el mismo idioma, pero no sabemos qué es lo que se va a decir, compartimos las herramientas para ir improvisando esa conversación.

En junio del 2019 tuve la oportunidad de participar de un taller de creación facilitado por Marcelo Evelin, coreógrafo brasileño, radicado entre Brasil y Europa. En este taller, Evelin propuso una práctica para sintonizar, o *for tuning*. Palabra que en inglés tiene la doble acepción de *sintonizar* y de *afinar*. La propuesta era de libre interpretación. ¿Qué necesita cada unx para sintonizar con sus pensamientos y con su cuerpo? ¿qué necesita cada unx para afinar su instrumento? Me parece muy evocador la idea de una práctica individual de sintonización y de afinación. Afinar el cuerpo y los sentidos, la escucha, la

energía, para estar disponible y al servicio de la orquesta, del colectivo.

Tanto los *fanzines* de *Entre ser y hacer*, como la obra *(EN)CAMINAR*, descrita en el apartado 1.2 de este mismo texto, consideran las propuestas de Paxton y de Evelín, sosteniendo el caminar como una experiencia individual que permite afinar cuerpo, mente y sintonizar con el espacio, para ir hacia el encuentro del colectivo. Así, las composiciones coreográficas de *(EN)CAMINAR* buscan generar entre lxs intérpretes una complicidad de manada. Tal como lo describí en el primer capítulo, “el colectivo se desplaza por el espacio como una bandada, sintonizando con sus propios cuerpos y su caminata colectiva. Y tal como en una bandada de pájaros, los liderazgos van fluctuando, pudiendo ser hasta indetectables. Los intérpretes tienen una responsabilidad hacia el grupo y a la vez la libertad de acción y autonomía de desprenderse del colectivo e ingresar a uno de los círculos o espacios cuyas reglas de comportamiento son específicas y determinadas. Las reglas, en ese sentido, determinan acciones y reacciones.”

En agosto del 2021 realizamos nuestra residencia de creación en San Fernando, el primer encuentro de ensayos presenciales que pudimos tener luego de meses de encierro y donde pudimos elaborar de manera colectiva las reglas de comportamiento que le dan forma la composición coreográfica de *(EN)CAMINAR*. Aquí surge en nuestras conversaciones durante los ensayos la pregunta con respecto a cuánto margen hay dentro de las reglas establecidas de los juegos. Surgen preguntas sobre la individualidad, la libertad y los deseos personales. Bojana Cvejic, en su texto *A Physical Quest for Natural Rights*, analiza la trayectoria artística y coreográfica de Steve Paxton bajo la mirada de la filosofía anarquista a la cual Paxton adscribe. En ese mismo texto dice:

*“En ramas liberales y pragmáticas del anarquismo, principios anarquistas implican la espontaneidad y la inmediatez de la iniciativa individual, como también la acción directa, la resistencia no-violenta a la guerra, mutualismo basado en la solidaridad, procesos de descentralización y difusión del poder, y, finalmente, la des-institucionalización de la sociedad bajo la forma de comunidades fomentadas en experimentos prácticos”* (Cvejic 2019: p. 53, traducción propia).

La afinidad de Paxton con las filosofías anarquistas es coherente con su insistencia en el trabajo de improvisación, de prácticas que solo se aprenden de manera experiencial sin una forma establecida y su deseo de que la danza se emancipe de las normas de la técnica y virtuosismo.

Históricamente, la metodología de enseñanza de la técnica académica (ballet), moderna y a veces aún la contemporánea y las organizaciones dentro de las compañías de danza son jerárquicas. El o la maestra enseña una forma, bajo cánones de lo ideal y lo incorrecto. En las compañías más convencionales el o la coreógrafo crea una obra que lxs bailarines interpretan. En este caso, la o el coreógrafo tiene mayor control con respecto a lo que sucede en escena. En las obras con mayor grado de improvisación, al momento de la performance, quien dirigió la obra, si es que ese rol existe, pierde altos grados de control de lo que sucederá en escena.

Defiendo la improvisación como práctica y metodología de creación: confío en que ésta es capaz de entregarnos las herramientas que necesitamos para navegar en el mundo. Un mundo sin certezas, que requiere flexibilidad y permeabilidad. Con el potencial de trabajar colectivamente para co-crear un mundo de liderazgos compartidos, con la capacidad de generar nuevas rutas desconocidas e impredecibles,

desarrollando la escucha y el autoconocimiento de nuestras propias sensaciones de frustración, de sorpresa, de placer y de diversión.

El trabajo con instructivos me permitió durante tiempos de confinamiento desarrollar una práctica colaborativa, y a la vez compartir un trabajo artístico sin recurrir a la pantalla. Por otro lado, las partituras e instructivos dentro de una composición escénica, permiten establecer un espacio y márgenes sobre los cuales improvisar y jugar, accionando y reaccionando a lo que la escena necesita u otrx propone.

Mi gusto por el juego apareció en otro proyecto de obra durante mi paso por el Magíster de Artes Visuales en el taller de análisis visual III con Pablo Silva, donde la invitación fue a desarrollar un trabajo en un espacio público. *Juegos Colectivos*<sup>10</sup> fue un importante antecedente de la obra *(EN)CAMINAR*. En este trabajo, donde colaboré con 11 intérpretes, desarrollamos juegos de comportamiento, inspirados en señaléticas urbanas y recomendaciones de distanciamiento social que surgieron en pandemia. Alcanzamos a desarrollar tres juegos, los cuales realizamos en una intervención en el Parque de las Esculturas de Providencia. La estructura de la intervención era estable, primero se realizaba el juego 1, luego el 2, luego el 3, la duración de cada juego dictado por un cronómetro.

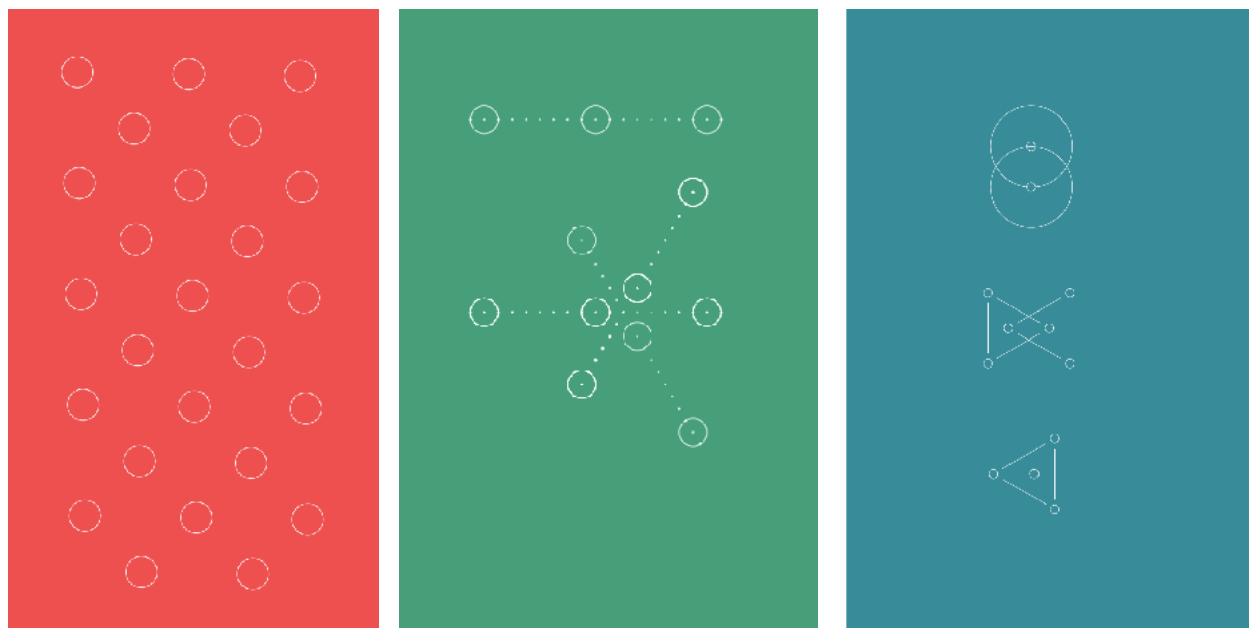


Fig.14 Diagrama de composición espacial de juegos: Juego 1 (rojo) Juego 2 (verde), Juego 3 (ázul), *Juegos Colectivos*, 2021



Fig.15 Alexandra Miller, Paula Hoffman, Alan Ibañez, Tomás Riveros, Gabriela Serani, Nivaldo Manriquez y Andrés Escobar, Juegos Colectivos, 2021. Fotograma de registro audiovisual..



Fig.16 y 17 Alexandra Miller, Paula Hoffman, Alan Ibañez, Tomás Riveros, Gabriela Serani, Nivaldo Manriquez y Andrés Escobar, Juegos Colectivos, 2021. Fotografía de Fernanda Ruiz.

Este trabajo me permitió imaginar lo que luego sería una estructura más flexible, donde lxs intérpretes pudieran tener mayor grado de autonomía con respecto a las decisiones que se toman en escena. Instaló también la metodología del juego para la improvisación. Jugar nos permite ingresar en un campo creativo y de goce.

Podemos hacer la distinción que existe en el inglés entre *game* (juego con reglas) y *play* (juego sin reglas) (Winnicot 1971). Mientras que en el juego con reglas lo importante es la técnica y la estrategia, en el juego sin reglas es dónde aflora la creatividad y, para Winnicot, la 'personalidad auténtica'. Jugar nos devela y nos permite desarrollarnos cómo en individuos en relación a lxs otrxs.

---

<sup>4</sup> Rudolph Laban habría acuñado este término a partir de dos palabras de raíz griega, *khoreia* (bailar al unísono) y *eu* (hermoso, armonioso). Lo definió como "el estudio práctico del movimiento armonizado" donde vinculó sus estudios modernos del movimiento con las matemáticas pitagóricas, en particular las escalas musicales y las "relaciones armónicas" de formas geométricas como el triángulo rectángulo y el círculo. La coreútica como un estudio de la relación del cuerpo con el espacio, da origen al concepto de kinósfera. Este concepto permite concientizar las direcciones, trayectorias y orientación del cuerpo en el espacio a través de la visualización de un volumen que rodea el propio cuerpo. Se puede definir también como la teoría y práctica de ordenar el movimiento en el espacio.

<sup>5</sup> La Eukinética es un método de análisis de las cualidad o dinámicas del movimiento que considera cuatro factores del movimiento: tiempo (rápido/lento), espacio (central/periférico), energía (liviano/pesado) y flujo (interno/externo, libre/contenido, secuencial/simultáneo/intermitente), indicando como se mueve un cuerpo en un espacio determinado.

<sup>6</sup> La *Labanotation*, cuyo nombre original fue *Laban Kinetographie*, es un sistema de notación de movimiento. Su trabajo dejó los cimientos de este sistema de notación que ha continuado siendo perfeccionado por estudiosos de la danza durante décadas. Un pentagrama vertical de tres líneas representa al intérprete. La línea central divide el pentagrama en columnas derecha e izquierda, que representan las partes principales del cuerpo. El pentagrama, leído de abajo hacia arriba, está escrito desde el punto de vista del intérprete. Cada símbolo de dirección se basa en un rectángulo e indica cuatro factores de movimiento: su forma muestra la dirección del movimiento; su sombreado indica nivel; su longitud representa la duración del movimiento (cuanto más corto, más rápido; cuanto más largo, más extenso en el tiempo); y su ubicación en el bastón indica la parte del cuerpo que está en acción. Las familias de signos representan las partes menores del cuerpo, y los signos adicionales indican detalles que modifican la acción principal. Según la Enciclopedia Británica: "el *Dance Notation Bureau* en la ciudad de Nueva York se estableció en 1940 para promover el arte de la danza mediante el uso de la notación. Se estudiaron los sistemas de notación existentes y se descubrió que la notación Laban era la más sólida y la más versátil para todas las necesidades de movimiento. La notación de obras coreográficas se llevó a cabo para proporcionar un patrimonio literario a la danza." (Guest 2016: sp.)

<sup>7</sup> Miller, A. (2016), *Sampling 1*, 7 de octubre 2021, <https://vimeo.com/alemiller>

<sup>8</sup> Burrows, J. & Fargion, M. (1995), *Hands*, 7 de octubre 2021, <https://vimeo.com/388689595>

<sup>9</sup> Miller, A. (2020), *Instructivos para Desaparecer*, 7 de Octubre 2021, <https://vimeo.com/422590358>

<sup>10</sup> Miller, A (2020), *Juegos Colectivos*, 8 de diciembre 2021, <https://agenciadelmovimiento.wixsite.com/juegocolectivo123>

## Capítulo III: Espacios no convencionales (para la danza)

### 3.1 (EN)CAMINAR en el museo

La danza fuera del teatro/escenario, en espacios no convencionales, obliga a repensar varios aspectos de la obra, donde el espacio informe y transforme las maneras convencionales de hacer danza. Empuja hacia nuevos lenguajes corporales y nuevas dramaturgias o composiciones coreográficas que consideren la proximidad de las y los espectadores, el recorrido del espacio y el tiempo variado de expectación. La proximidad del espectador abre la posibilidad de pensar en la relación social con éste, en los detalles del movimiento, de los gestos, la calidad de la mirada y hasta la posibilidad de entablar conversaciones.

El montaje de (EN)CAMINAR en el MAC de Quinta Normal es la siguiente etapa de este proceso creativo, montaje compuesto por la realización periódica de la performance en vivo y una exhibición permanente que da cuenta de diferentes etapas de esta creación.

La obra en vivo o performance ha sido descrita anteriormente en este informe (apartado 1.2). Algunos detalles de la composición coreográfica deberán ser resueltas *in-situ*, en relación a la disponibilidad del espacio, horarios, aforos, entre otras cosas. De este modo el evento performático se piensa como una instalación *site-specific*, con maneras de componer en el espacio que integran la arquitectura y el funcionamiento del espacio particular y que expanden la manera de relacionarse con el espectador, un espectador con mayor autonomía de su tiempo.

Propongo para esta etapa un tiempo de residencia, para establecer la manera de habitar colectivamente este espacio determinado. Tiempo en donde lxs intérpretes realizarán prácticas y ensayos abiertos que permitirán determinar el uso del espacio y la interacción con lxs visitantes. Las condiciones propias del museo harán que el ensayo sea expuesto (no un estudio cerrado), forzando una decisión dramática donde el ensayo y el proceso de montaje son parte de la obra.

En el espacio museo, con horarios largos de apertura, la performance en vivo será duracional, de 2 horas aproximadamente. Durante este tiempo habrá un público fluctuante ingresando y saliendo. A su vez, lxs intérpretes también podrán entrar y salir de la “escena” de manera individual para responder a sus necesidades personales (tomar agua, ir al baño, comer algo, etc.). Esto se propone como una decisión consciente, como un escenario sin bambalinas, donde lo que sucede tras bastidores queda al descubierto.

Además de la performance en vivo propongo una exhibición permanente con registros de las etapas anteriores de este proceso creativo como parte constitutiva de la obra, pensando que habrá visitantes en horarios donde no estarán lxs intérpretes llevando a cabo la performance.

### 3.2 Vestuario

El proceso de creación de (EN)CAMINAR comenzó con los *fanzines* como estrategia de investigar y crear durante cuarentenas. La siguiente etapa fue una residencia creativa en Puerto Varas, donde junto con Gabriela Serani, desarrollamos ciertas prácticas con el caminar que pudimos poner a prueba en un colectivo con nuestra última residencia de creación de San Fernando. Terminada nuestra residencia de

San Fernando realizamos una intervención en Santiago, generando un recorrido desde el MAC del Parque Forestal hasta Plaza de Armas. Esa intervención nos permitió poner a prueba el material en un espacio público.

En esa oportunidad se solicitó que cada intérprete trajera su propio vestuario, ropa cotidiana dentro de la gama de colores cálidos: rojos, amarillos, naranjas, rosados. Entre individualidad y uniformidad, el vestuario permitió entremezclarse con el cotidiano. Cuando todxs lxs interpretes estaban juntxs, su ropa y su actuar evidencian que algo extra-cotidiano estaba sucediendo, aparece la obra y la performance, mientras que en otras ocasiones se diluye. Lxs mismxs peatones de la calle, galerías y plazas pasaban a formar parte de lo que estaba sucediendo. Esa experiencia nos llevó a definir algunos de los rasgos que quisimos mantener del vestuario para la experiencia a realizarse en un museo. Un vestuario que mantenga la individualidad, que dé algo de uniformidad, que permita borrar los límites entre performance y cotidianidad.



Fig.18 Intervención Entre Ser y Hacer, Santiago, 2021. Intérpretes: Javiera Cáceres, Varinia Canto Vila, Rodrigo Chaverini, Francisca Espinoza, Alexandra Miller, Marco Orellana y Gabriela Serani. Fotograma de registro audiovisual realizado por Jaime San Martín, Cristian Muñoz y Emilia Pinto Labbe.





Fig.19 Intervención Entre Ser y Hacer, Santiago, 2021. Intérpretes: Javiera Cáceres, Varinia Canto Vila, Rodrigo Chaverini, Francisca Espinoza, Alexandra Miller, Marco Orellana y Gabriela Serani. Fotograma de registro audiovisual realizado por Jaime San Martín, Cristian Muñoz y Emilia Pinto Labbe.

La propuesta de vestuario será trabajada con la colaboración y asesoría de la diseñadora de vestuario Francisca Tuca. Contempla ciertas necesidades para la identidad de la obra, pero también para su sostenibilidad. Se propone usar una tela de gasa de algodón, acompañada de cuerda de algodón para el sistema de amarras ajustables. Su diseño con amarras permite cierta flexibilidad con respecto a las tallas de las prendas y considera un diseño neutro, sin hacer diferencias entre hombres y mujeres. El algodón es un material noble, respirable, que es amable al contacto con la piel y acompaña el movimiento. Además se buscará generar pequeñas transparencias que aluden al cuerpo y la piel, que evidencian las capas y las superposiciones de tela en siluetas envolventes. Los colores ya no serán los fuertes y cálidos que se utilizaron en la experiencia en Plaza de Armas, sino que colores que armonicen con el espacio del museo.

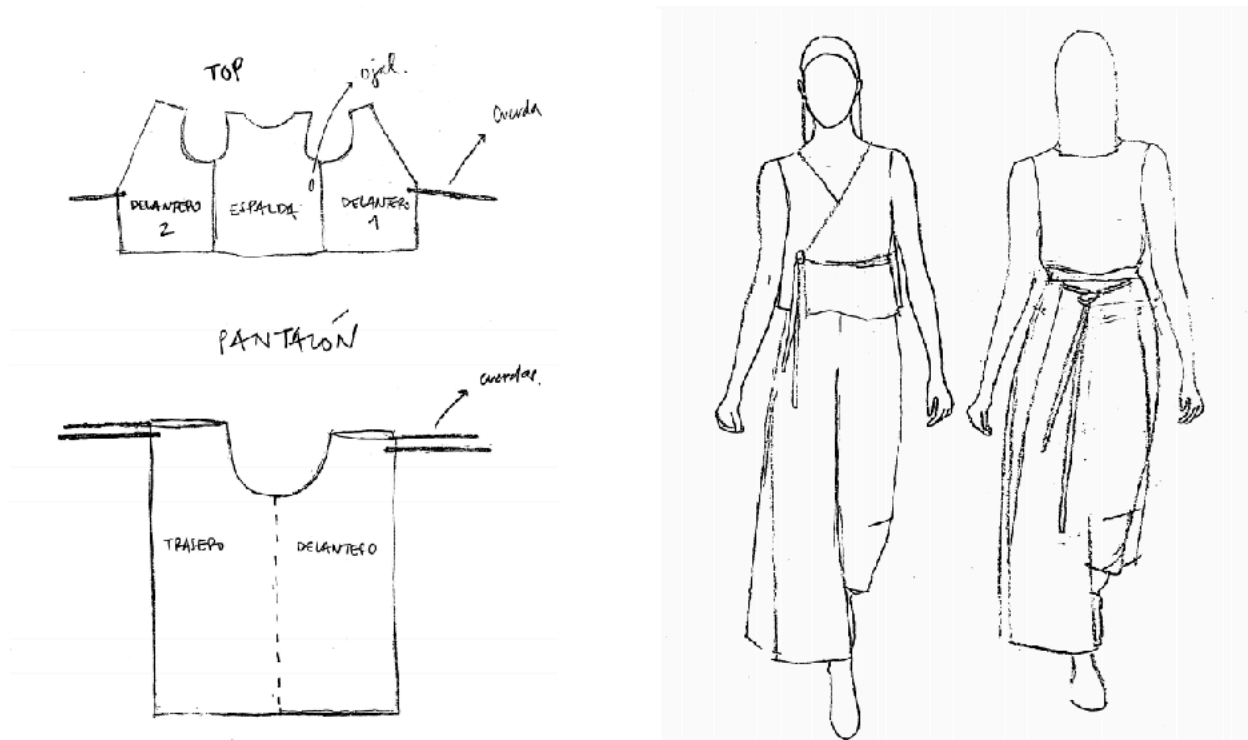


Fig.20 Boceto de propuesta de vestuario para obra (EN)CAMINAR, diseñado por Francisca Tuca.

### 3.3 Registro y Documentación

La performance es algo que sucede en un tiempo y lugar determinado y acotado. Esa característica efímera es una de las razones por la cual las partituras y modos de notación han sido necesarias e importantes, pero no el único modo de documentación del proyecto. También se registraron a través de videos y fotografías distintas etapas de creación e intervenciones en el espacio público. Tener que reflexionar sobre la mejor manera de documentar y exhibir este material ha sido un desafío en mi pasaje por este Magíster en Artes Visuales, que me obligó a pensar los componentes de la obra más allá del evento en vivo. Un desafío más presente en las artes escénicas en general durante estos dos años de pandemia también.

Bajo la imposibilidad del encuentro, se pusieron en pausa la mayoría de las creaciones escénicas nacionales. A su vez, en un sistema que te obliga a mantenerte visible y activo, han proliferado las plataformas que han puesto de libre acceso registros audiovisuales de obras teatrales y de danza en internet, registros que no fueron pensados en sus orígenes como obras de exhibición. Manuela Infante, dramaturga chilena, comparte aquello que muchxs creadorxs intuimos, "...su normalización [del teatro puesto online] pudiera terminar por olear y sacramentar un teatro terriblemente humanista que se viene dando, hijo de los fondos concursables y los centros culturales que necesitan llenar salas. Un teatro orientado de lleno a la producción y consumo de contenidos útiles, semántica, política o socialmente. Orientado por ende a la producción de sentidos. ¿No se alinea demasiado bien eso con el capitalismo cognitivo en una sociedad de la información?" (Infante 2020: s.p.)

En *'Performance in Comporary Art'*, con respecto al registro y documentación de la performance, Catherine Wood menciona:

*"Jonah Westerman observa que los dos enfoques polares de la performance en el pasado que definen el territorio son los de Peggy Phelan y Philip Auslander: la primera cree en la presencia única del evento en vivo, que 'uno tenía que estar allí', el segundo argumenta que solo la mediación del evento nos permite reconocerlo como una actuación como tal. Westerman sugiere un tercer enfoque "inframedial" que tiene que ver con el espacio entre el testigo y el documento, un espacio donde la actuación 'yace y vive'" (Wood 2019: p. 26, traducción propia).*

La propuesta de exhibición permanente para este montaje está compuesta por tres partes que pretende exhibir a modo de bitácora abierta tres etapas de la creación llevadas a cabo en distintos lugares: San Fernando, Santiago y el MAC Quinta Normal. Cada uno de estos lugares está representado por un Plano Nolli. El plano Nolli lleva el nombre de su creador, el arquitecto y topógrafo Giambattista Nolli, quien en 1748 desarrolló un plano de Roma, compuesto por 12 placas grabadas. En el plano las plazas y vías son representadas en color blanco, junto con los primeros pisos de los edificios de uso público, como iglesias y palacios, creando un espacio homogéneo de lo caminable por el o la peatona. Las construcciones de uso particular se ven en un color negro sólido.

Junto al plano Nolli de la casa de San Fernando, en donde se llevó a cabo la residencia creativa, se montan tres dispositivos, celulares y *tablets*, con el registro audiovisual realizado por Jaime San Martín, Emilia Pinto Labbé y Cristián Muñoz, de los ensayos e intervenciones. Este material audiovisual está compuesto por lo que he nombrado de la siguiente manera:

- Desaparecer

El grupo inicia una caminata en el mismo punto de la sala y hacia la misma dirección. Con ojos cerrados o abiertos, cada unx camina lo más lento que su cuerpo le permita durante 10 minutos.

- Caminata Grupal (San Fernando)

En la residencia en San Fernando, realizamos una caminata en silencio. No había un rumbo o recorrido predeterminado, las desiciones se iban tomando espontánea y colectivamente. Una persona llevó un alarma para marcar la mitad del recorrido. La caminata tuvo una duración de 2 horas.

- Entrevistas

Selección de pequeños extractos de entrevistas que se realizaron a lxs participantes de la residencia de San Fernando.

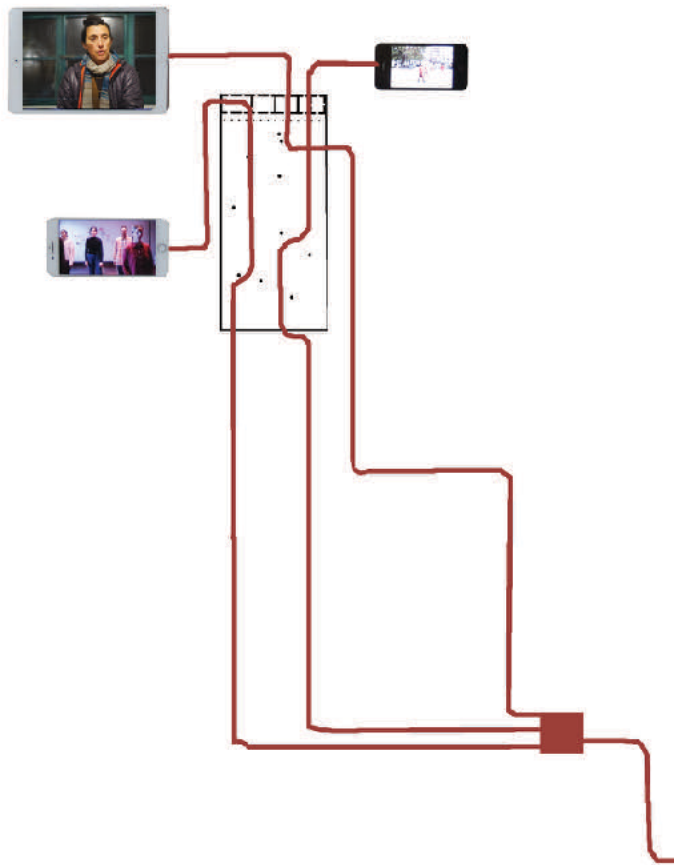


Fig.22 Boceto de propuesta de montaje de exhibición permanente para (EN)CAMINAR, enero 2021: Registro audiovisual de San Fernando sobre plano Nocchi de casa de residencia.

Por su parte, el plano Nocchi de Santiago Centro se complementa con cuatro dispositivos que exhiben el registro de la intervención realizada en agosto del 2021. En esta intervención, se puso a prueba el material desarrollado en sala en la residencia de San Fernando en el espacio público. La performance inició en el Parque Forestal, afuera del MAC, con “la distancia más larga entre 2 puntos”<sup>11</sup>. Se caminó en silencio y en grupo sin una ruta predeterminada hacia Plaza de Armas. Entrando a la plaza se realizó “órbita”<sup>12</sup> durante 20 minutos, para terminar con “desaparecer”<sup>13</sup> durante 10 minutos. Una persona llevó el tiempo y anunciaba los cambios.

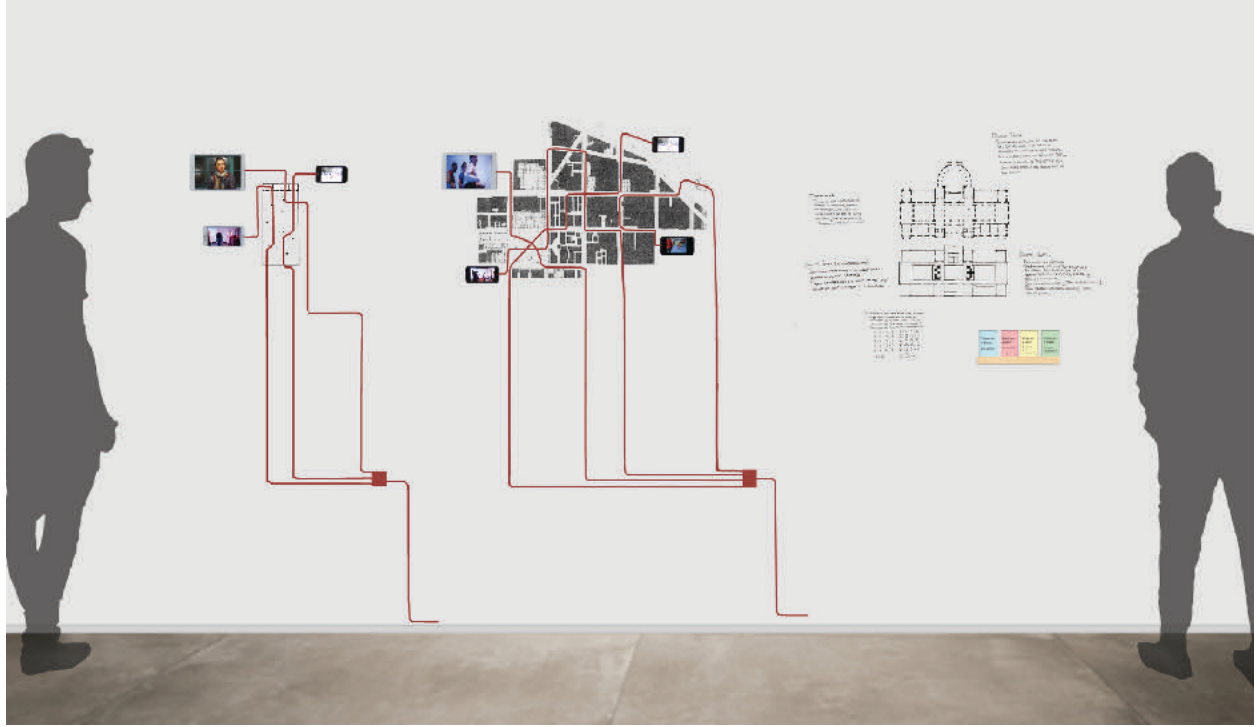


Fig.21 Boceto de propuesta de montaje de exhibición permanente para (EN)CAMINAR, enero 2021.



Fig.23 Boceto de propuesta de montaje de exhibición permanente para (EN)CAMINAR, enero 2021: Registro de intervención en Santiago Centro sobre plano Nolli de la zona.

El plano Nolli del MAC de Quinta Normal, que se exhibe de manera aparte a los otros dos planos, contiene las descripciones de los juegos que componen la performance o coreografía a realizarse en ese mismo espacio. Una repisa contiene los *fanzines* 'Entre ser y hacer' que pueden ser llevados por lxs visitantes al museo.

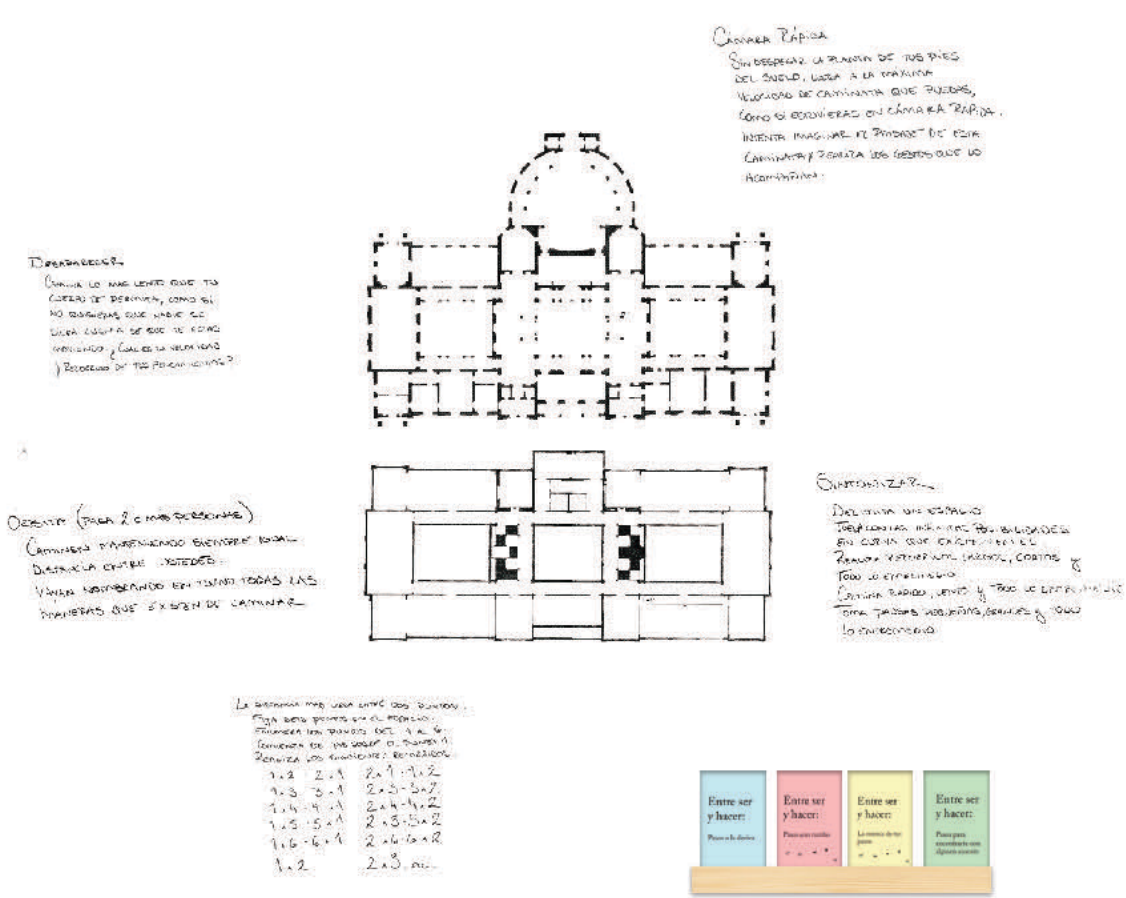


Fig.24 Boceto de propuesta de montaje de exhibición permanente para (EN)CAMINAR, enero 2021: Descripciones de la composición coreográfica junto con plano Nolli de MAC Quinta Normal + Repisa con *fanzines*.

Esta propuesta inicial de montaje se fue modificando hasta llegar a su versión final, cuyas fotografías pueden ver a continuación. Para el montaje final se dibujaron tres planos Nollie con látex sobre el muro: un plano de Santiago Centro, un plano de un sector de San Fernando y un plano del MAC de Quinta Normal. Se utilizaron cinco dispositivos electrónicos con una edición de videos y registros del proceso de creación de la obra<sup>14</sup>.

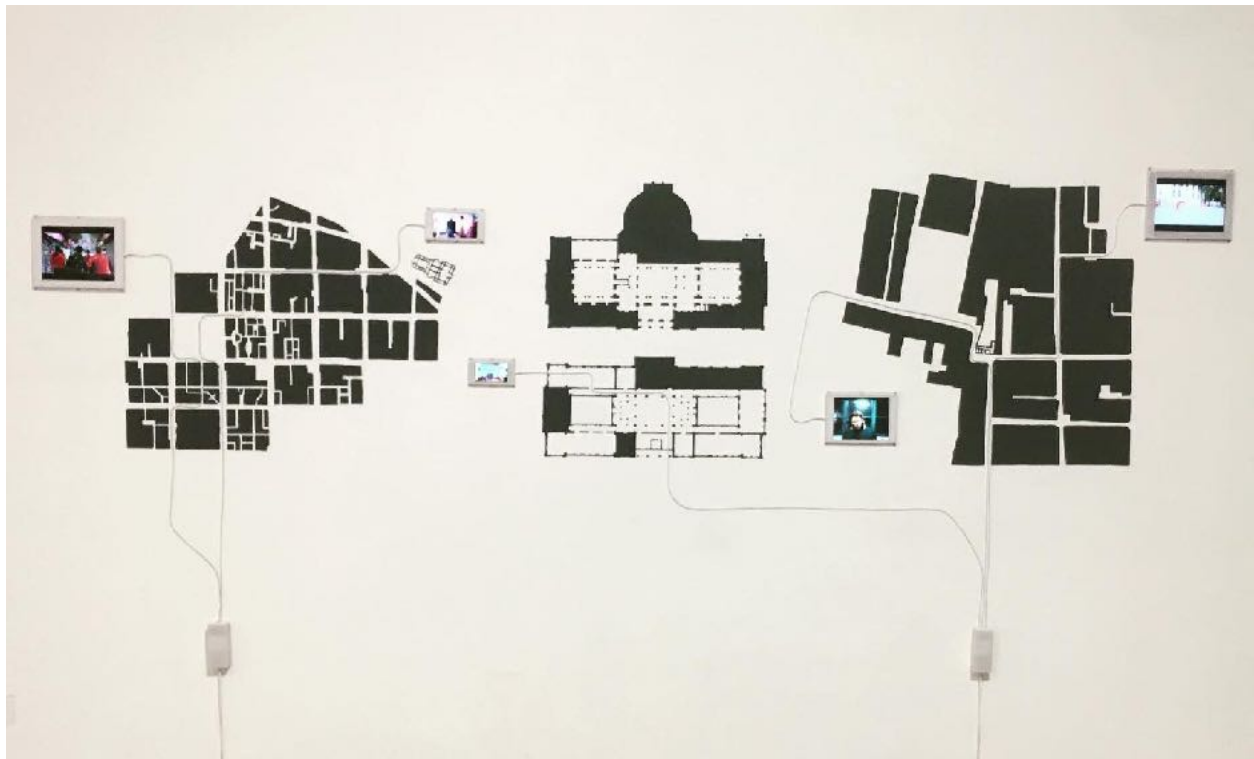


Fig.25 Fotografía de montaje final, obra (EN)CAMINAR en MAC Quinta Normal, marzo 2022.

Ficha técnica:

3 planos Nolli dibujados sobre el muro con pintura látex (Santiago Centro, MAC Quinta Normal y San Fernando).

5 dispositivos electrónicos con registros audiovisuales de proceso creativo (San Fernando y Santiago Centro).

5 marcos de plc (impresora 3D).

5 cables blancos de 2m cada uno.

2 cajas eléctricas.

Dimensión total de la obra: 2 x 3.5 m. aproximadamente.



Fig.26 Fotografía de inauguración de exhibición colectiva *La Comedia Humana*, MAC Quinta Normal, marzo 2022.





Fig.27 Fotografía de detalle de montaje de *(EN)CAMINAR*. Pantalla con registro de video de proceso de creación en marco de plc, MAC Quinta Normal, marzo 2022. Fotografía: Jaime San Martín

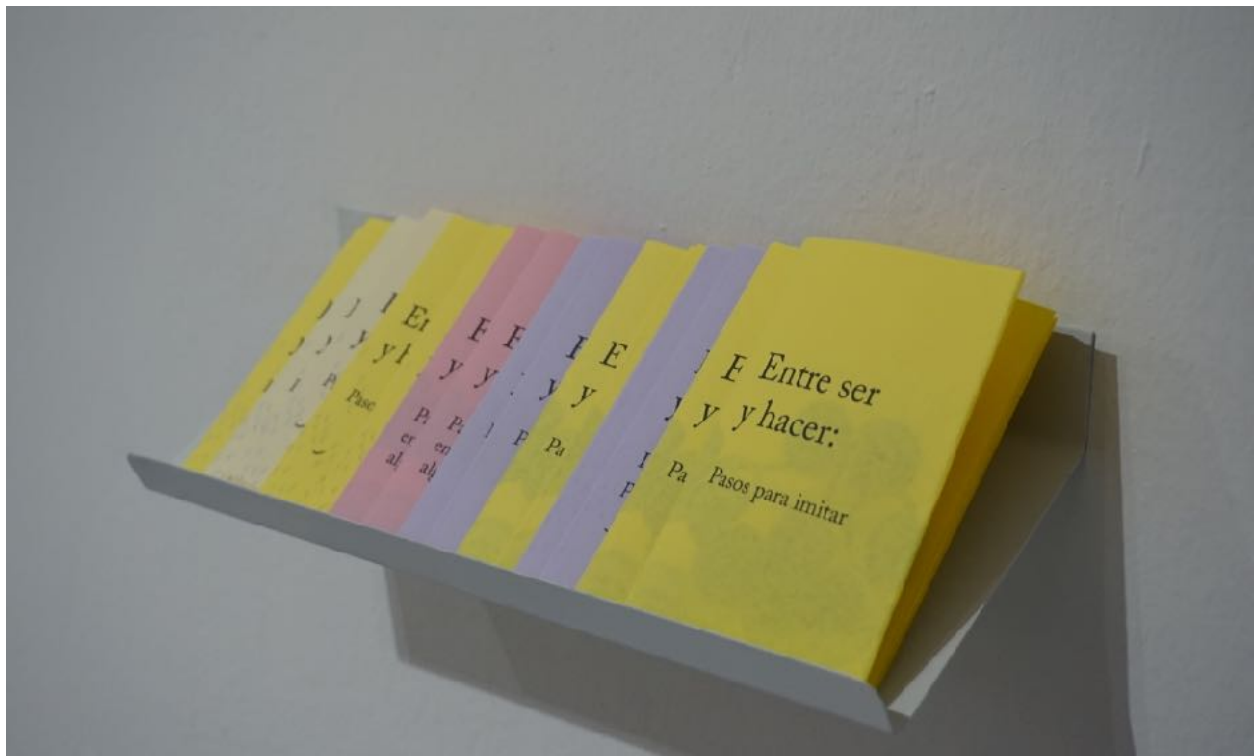


Fig.28 Fotografía de detalle de montaje de *(EN)CAMINAR*. Repisa con *fanzines*, MAC Quinta Normal, marzo 2022. Fotografía: Jaime San Martín



Fig.29 Fotografía de detalle de montaje de *(EN)CAMINAR*. Pantalla con registro de video de proceso de creación en marco de plc, MAC Quinta Normal, marzo 2022. Fotografía: Jaime San Martín.

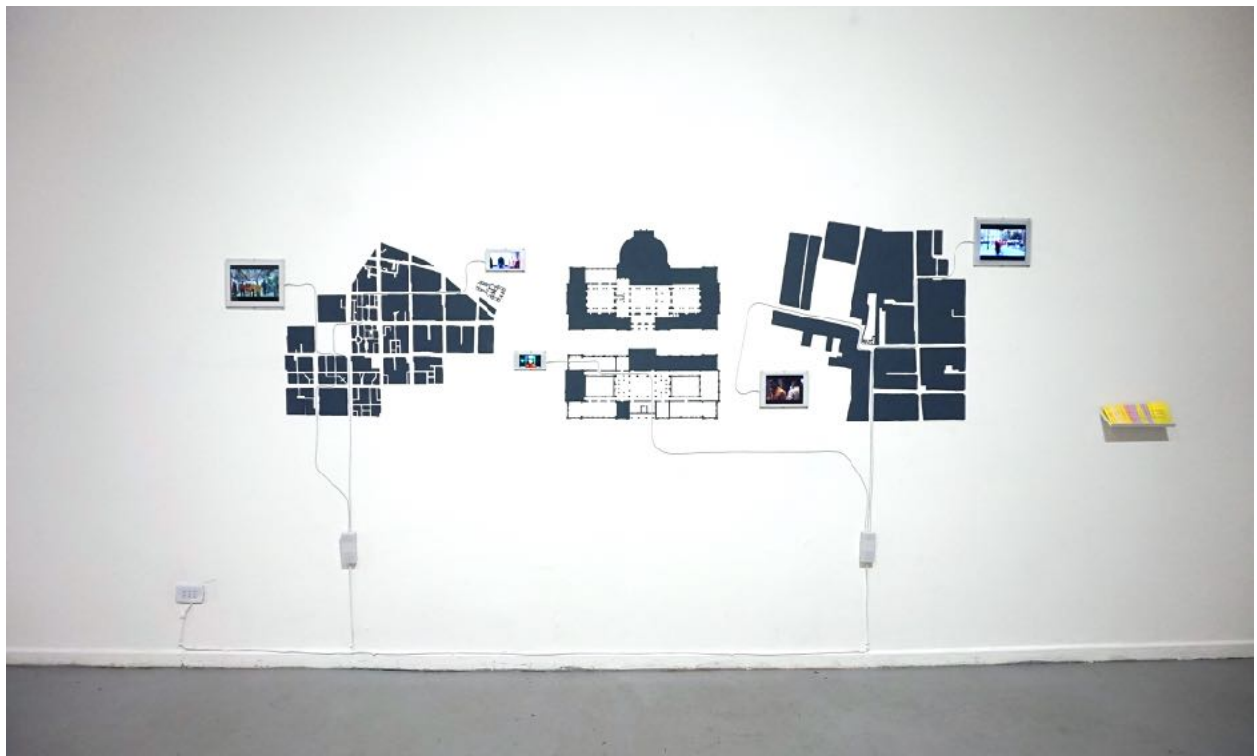


Fig.30 Fotografía de montaje final, obra *(EN)CAMINAR* en MAC Quinta Normal, marzo 2022. Fotografía: Jaime San Martín.

Pensar la obra de danza para el museo ha influido en su composición coreográfica, su estética y vestuario, su documentación y montaje. Instalar danza en el museo le permite a su vez ir al encuentro de otro público, ampliando su territorio de acción y su audiencia. Permite contaminar el campo del arte y la danza a través de la inter-disciplinariedad, en el encuentro y en el recorrerse mutuamente en nuevos escenarios, con otras herramientas y maneras de habitar el espacio. Se potencia el museo como un espacio de encuentro, donde la presencia de la danza puede habilitar nuevas maneras de experimentar el arte y ofrece otras estrategias de mediación para la danza.

### 3.4 (EN)CAMINAR en Residencia, Museo de Arte Contemporáneo de Quinta Normal

Desde el 19 de abril del 2022, como equipo creativo<sup>15</sup> de (EN)CAMINAR, tuvimos la posibilidad de llevar a cabo una Residencia en el MAC (Museo de Arte Contemporáneo) de Quinta Normal. Durante 3 semanas realizamos ensayos, pudiendo potenciar el material de la creación para el espacio museo. Durante esas 3 semanas se difundieron a través de redes sociales 2 ensayos abiertos para poder tener un encuentro con el público que nos permitiese poner a prueba nuestras prácticas y teorías con respecto a nuestra relación con lxs visitantes y para probar los primeros *scores*/guiones de la obra en su duración real. La residencia culminó con 3 eventos de la performance durante la cuarta y quinta semana de residencia.

Durante ese mes de trabajo *site-specific* aparecieron dos nuevos materiales que forman parte de la performance. Uno de los nuevos materiales le hemos llamado “caminatas colaborativas”. Éstas suceden en dúos y son caminatas que no podrían existir sin la otra persona. Al otro material le hemos llamado “conversaciones” o “guías”. Cada intérprete tiene la posibilidad de acercarse al público para invitarles a un recorrido y una conversación por el museo. Esta conversación sigue una pauta individual para cada performer, pudiendo tener el tenor de una conversación personal o el de una guía del museo.

#### Conversaciones/Guías:

En el hall de acceso, Sebastián Collado invita a una o más personas a observar la arquitectura del espacio. Compartiendo ciertos datos arquitectónicos e históricos del museo, también nos admite que no es experto en ninguna de estas dos cosas y nos invita a sacar nuestras propias conjeturas e imaginar el tipo de personas que caminaban y han caminado en este espacio, sus vestimentas, su clase social, su género. Nos invita a imaginar cómo ha cambiado Santiago, los alrededores de la Quinta Normal y cómo han cambiado nuestros modos de desplazamiento.

En el segundo piso del edificio, Andrea Amarou propone una experiencia auditiva del espacio. Invita, a quienes acepten, a sentarse con ella en una banca en el pasillo y a cerrar los ojos. Ella describe, desde lo general hasta lo particular: la arquitectura del espacio, el flujo de personas y sus gestos, nos invita a escuchar las distancias. Luego les traslada a una de las salas de exposiciones y describe las obras que hay en ella, desde lo general hasta lo particular, tal como se le describen las escenas a una persona no vidente.

En las escaleras, Gabriela Serani con un tono más lúdico, invita al público a observar sus propias zapatillas y recordar dónde han caminando, por qué decidieron usarlas hoy, llevándoles desde el objeto a

una memoria corporal de la caminata. Les hace desafiar las señaléticas, caminar hacia atrás, mirar siempre sus zapatillas, las de lxs demás, mirando el suelo y a observar sus pensamientos.

También en el segundo, yo invito a quienes me quieran acompañar a caminar conmigo, mientras les cuento sobre mis visitas al museo de pequeña, en donde mi papá caminaba lento, leía todas las leyendas, mientras yo y mi mamá muy inquietas pasábamos volando por el edificio. Les cuento que mi papá tiene un problema en las caderas y camina muy lento, a veces le tocan la bocina en los cruces de zebra. Y siempre agradece una banca para poder sentarse a descansar y a mirar. En el museo hay 3 bancas, dos están en los pasillos.

Por otro lado, no todos los materiales o juegos creados antes fueron utilizados en la obra, como la caminata rápida y el desviar.

Sintonizar y orbitar son la base del *score*, a lo que siempre se puede retornar durante las dos horas en que se realiza la performance y son las maneras de desplazarse solx o en grupo por el edificio. Sintonizar sucede en los pasillos, el hall y las escaleras, mientras que orbitar es la manera de estar cuando se entra a una sala, puedo orbitar de a 2, de a 3 o de a 4 personas.

A lo largo de ese recorrido cada intérprete tiene la posibilidad de desprenderse del grupo para realizar una de cuatro acciones:

- Conversaciones/guías: la cual cada unx debe realizar una vez a lo largo de las dos horas.
- Desaparecer: cada intérprete debe realizar 3 caminatas lentas de distintos largos, durante las dos horas de la performance. Éstas suceden solo en los pasillos, hall o escaleras.
- Caminata colaborativa: cada pareja tiene 3 caminatas colaborativas. Cada caminata sucede en un espacio determinado y debe suceder una vez durante las 2 horas de la performance.
- La distancia más larga entre dos puntos: este juego sucede en hall sur del primer piso. Cuando un intérprete entra a esa sala puede o no realizar el juego. Lo puede jugar durante el tiempo que quiera y cuántas veces quiera. Si otro intérprete se suma al juego, debe empezar desde el número 1. Si lxs 8 intérpretes están realizando el juego, se debe realizar completo (del 1 al 6), esto debe suceder una vez durante las dos horas de la performance.

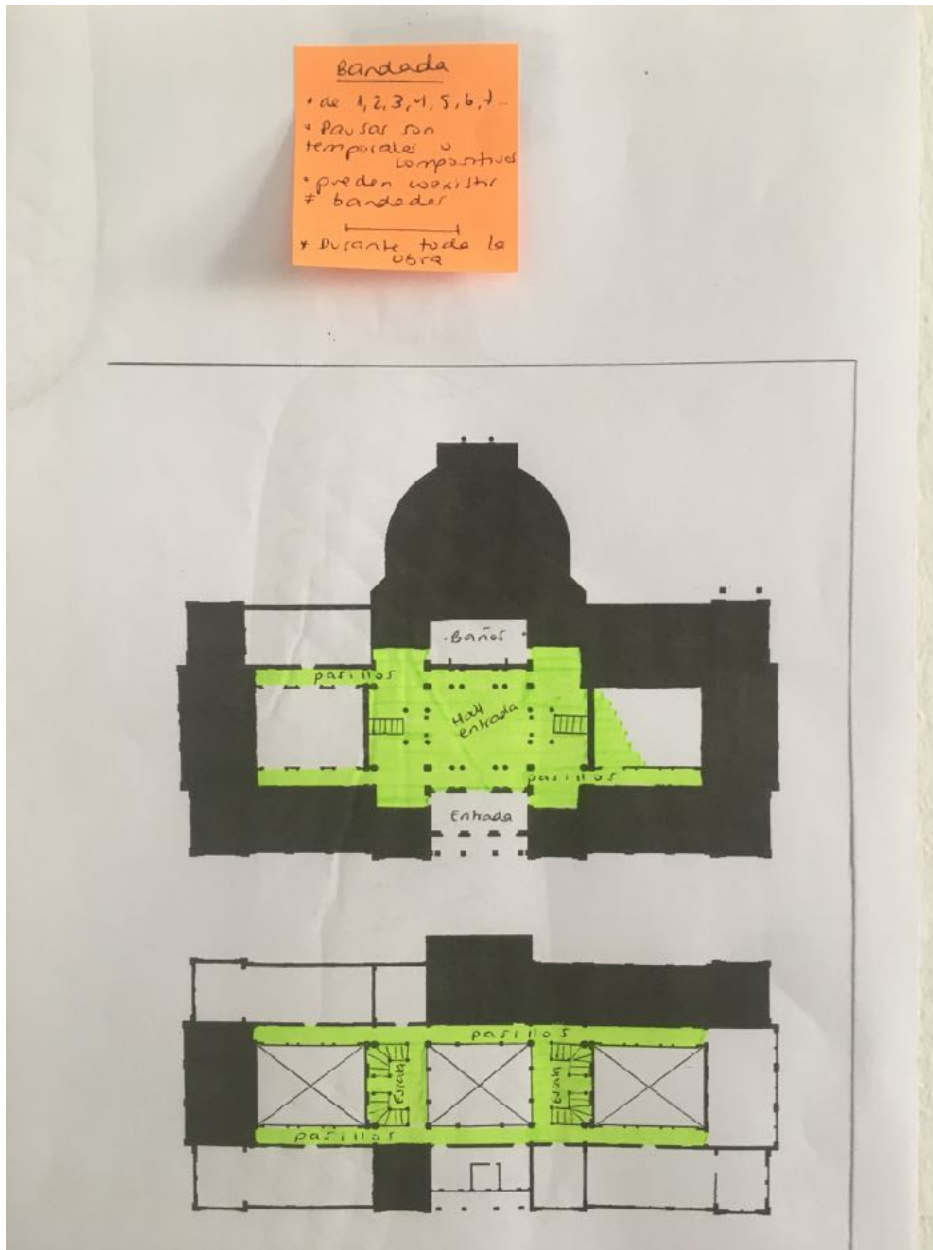


Fig. 31 Score/guión de (EN)CAMINAR para MAC Quinta Normal, abril 2022: Plano Nollie MAC Quinta Normal, abril/mayo 2022 - Espacios donde se moviliza sintonizando y descripción de sus reglas.

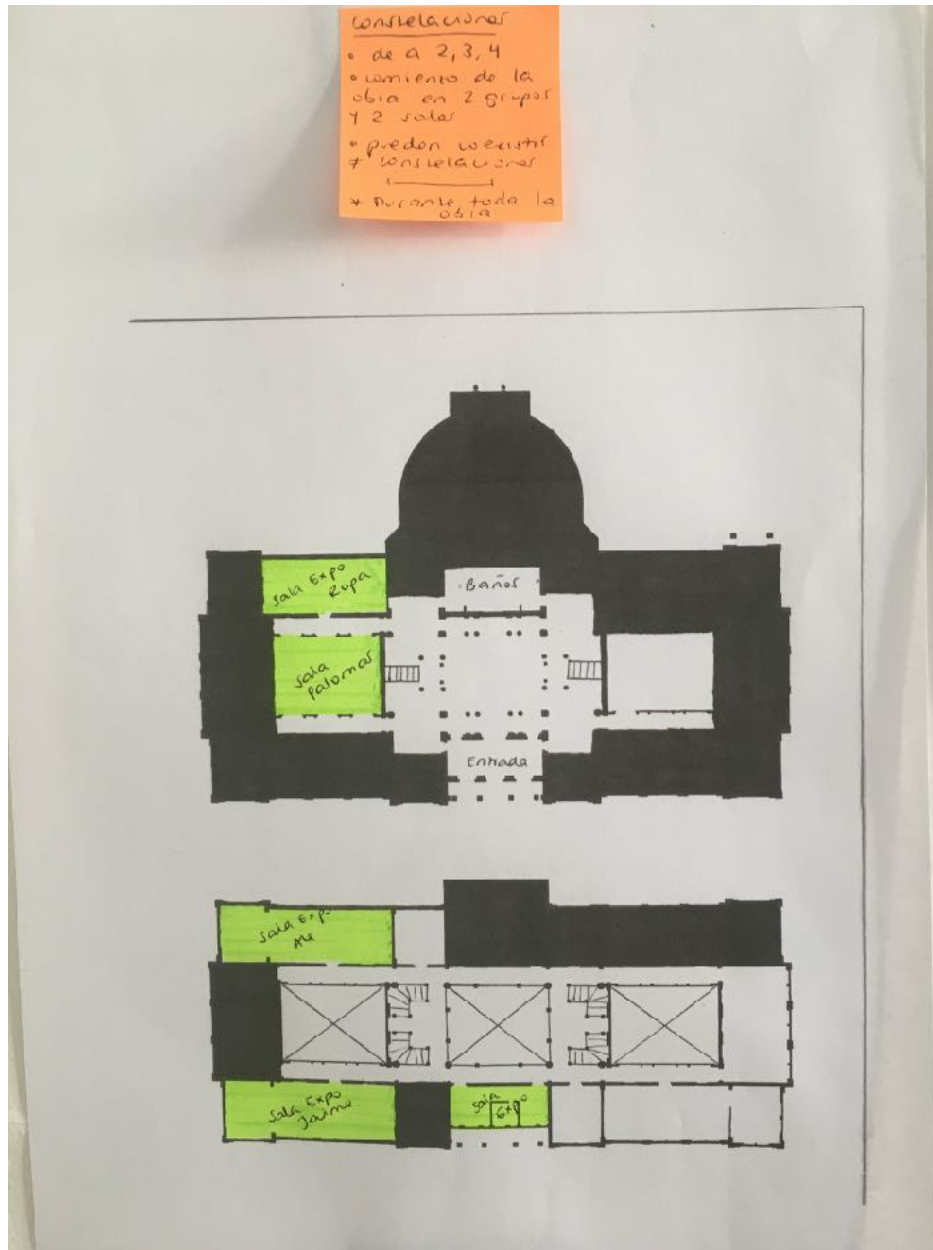


Fig.32 Score/guión de (EN)CAMINAR para MAC Quinta Normal, abril 2022: Plano Nollie MAC Quinta Normal, abril/mayo 2022 - Espacios donde se moviliza en órbita y descripción de sus reglas

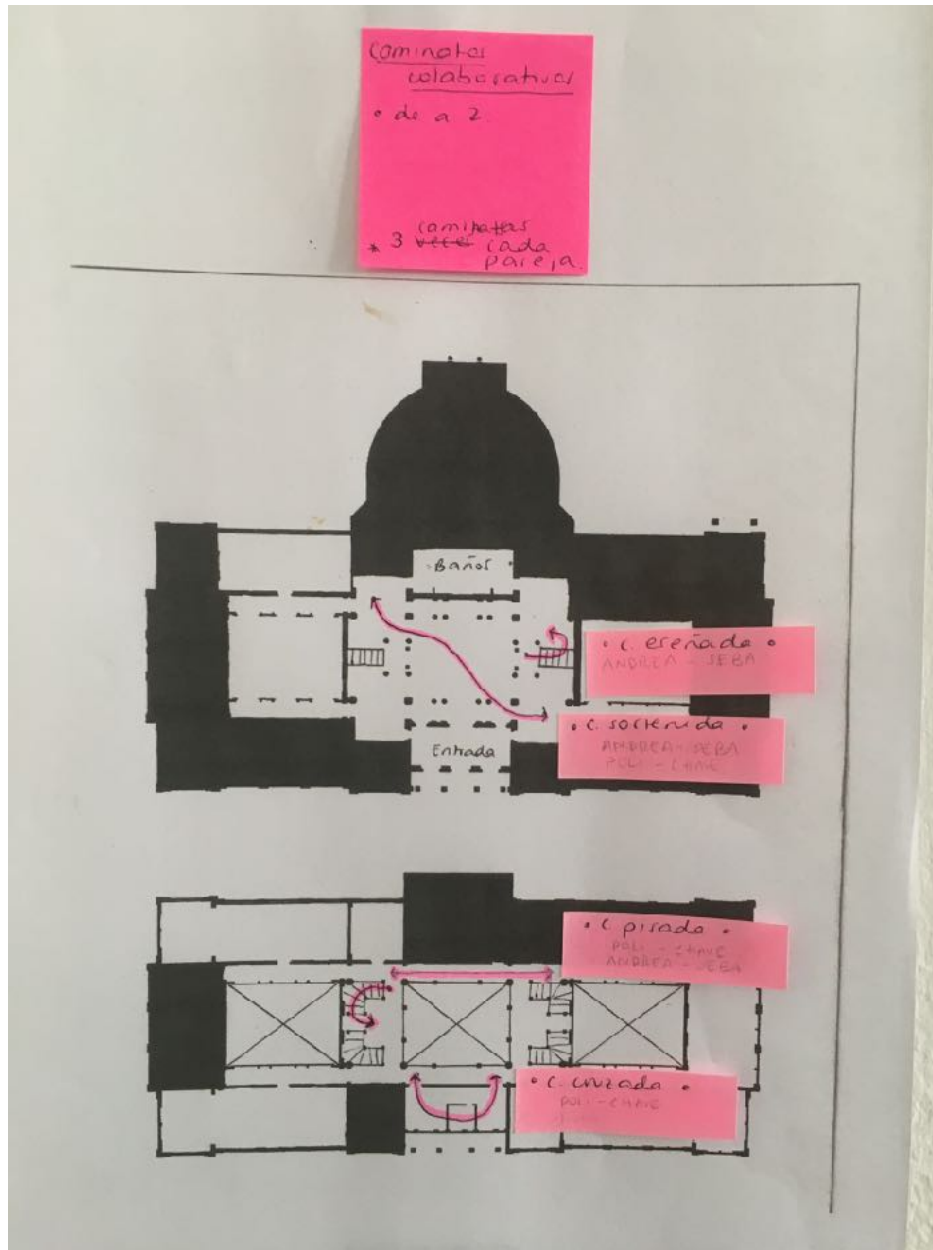


Fig.33 Score/guión de (EN)CAMINAR para MAC Quinta Normal, abril 2022: Plano Nollie MAC Quinta Normal, abril/mayo 2022 - Espacios donde cada dúo realiza sus tres caminatas colaborativas.

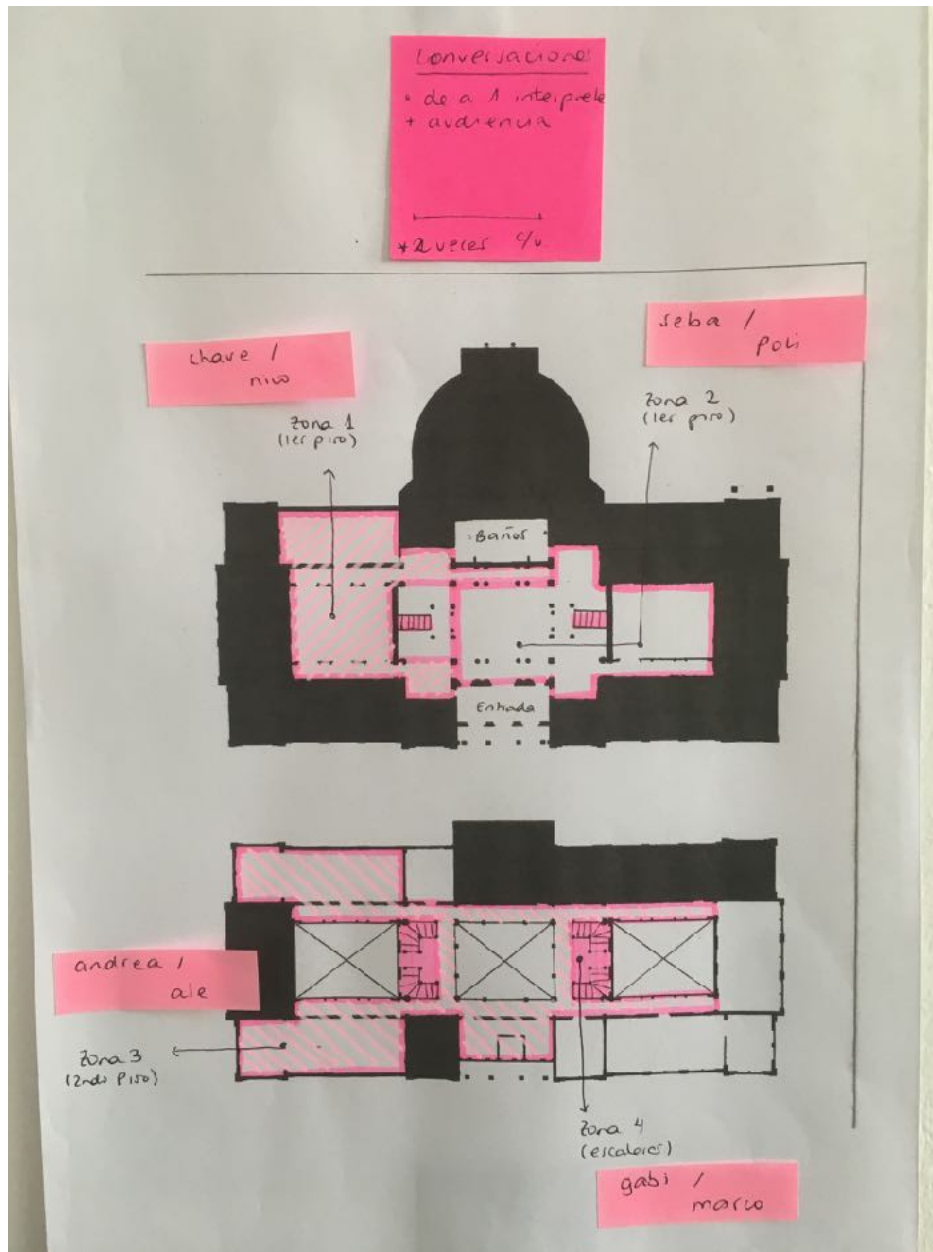


Fig.34 Score/guión de (EN)CAMINAR para MAC Quinta Normal, abril 2022: Plano Nollie MAC Quinta Normal, abril/mayo 2022 - Espacios donde cada intérprete interviene con el público para iniciar su conversación.



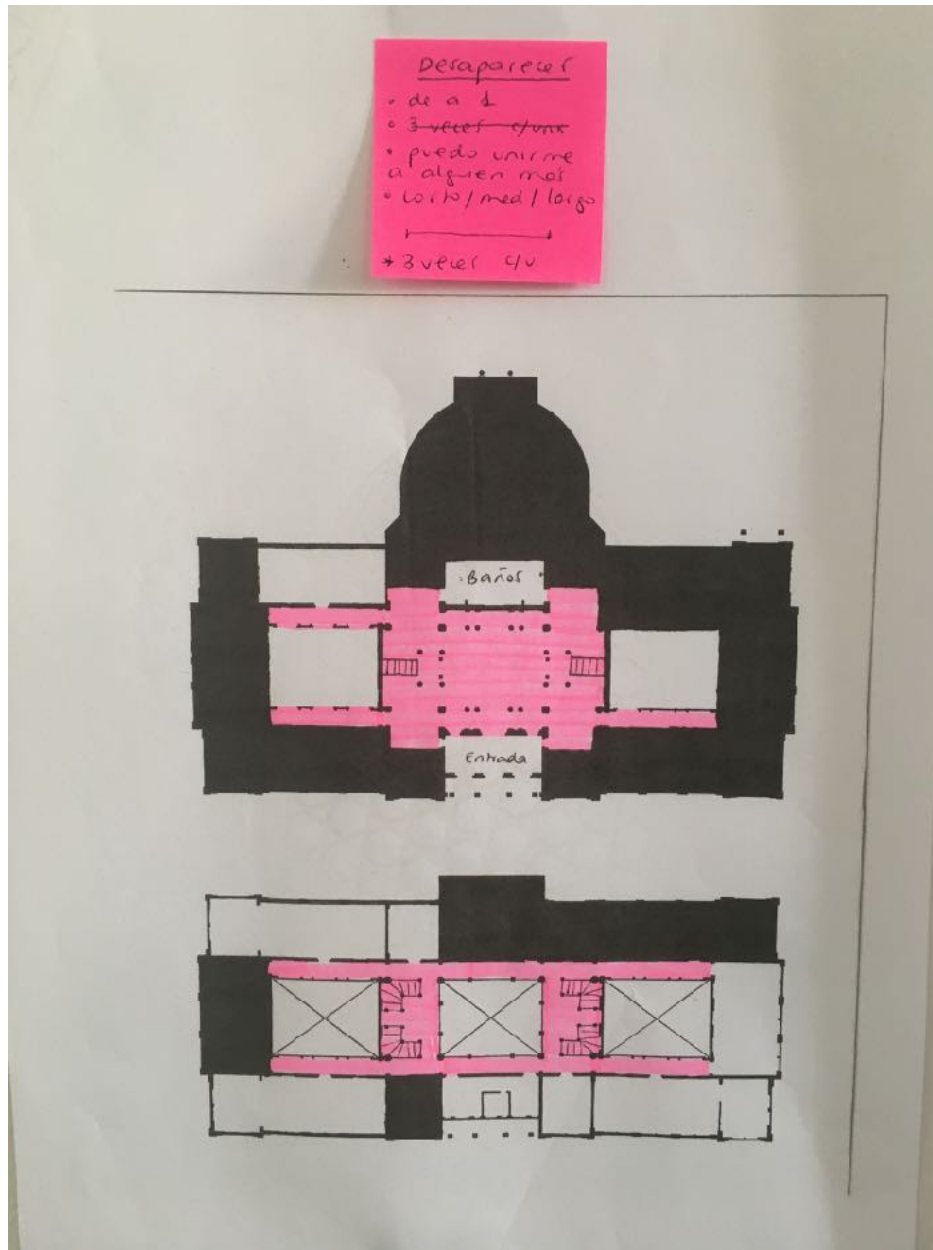


Fig. 35 Score/guion de (EN)CAMINAR para MAC Quinta Normal, abril 2022: Plano Nollie MAC Quinta Normal, abril/mayo 2022 - Espacios donde realizan las tres caminatas lentas ("desaparecer").

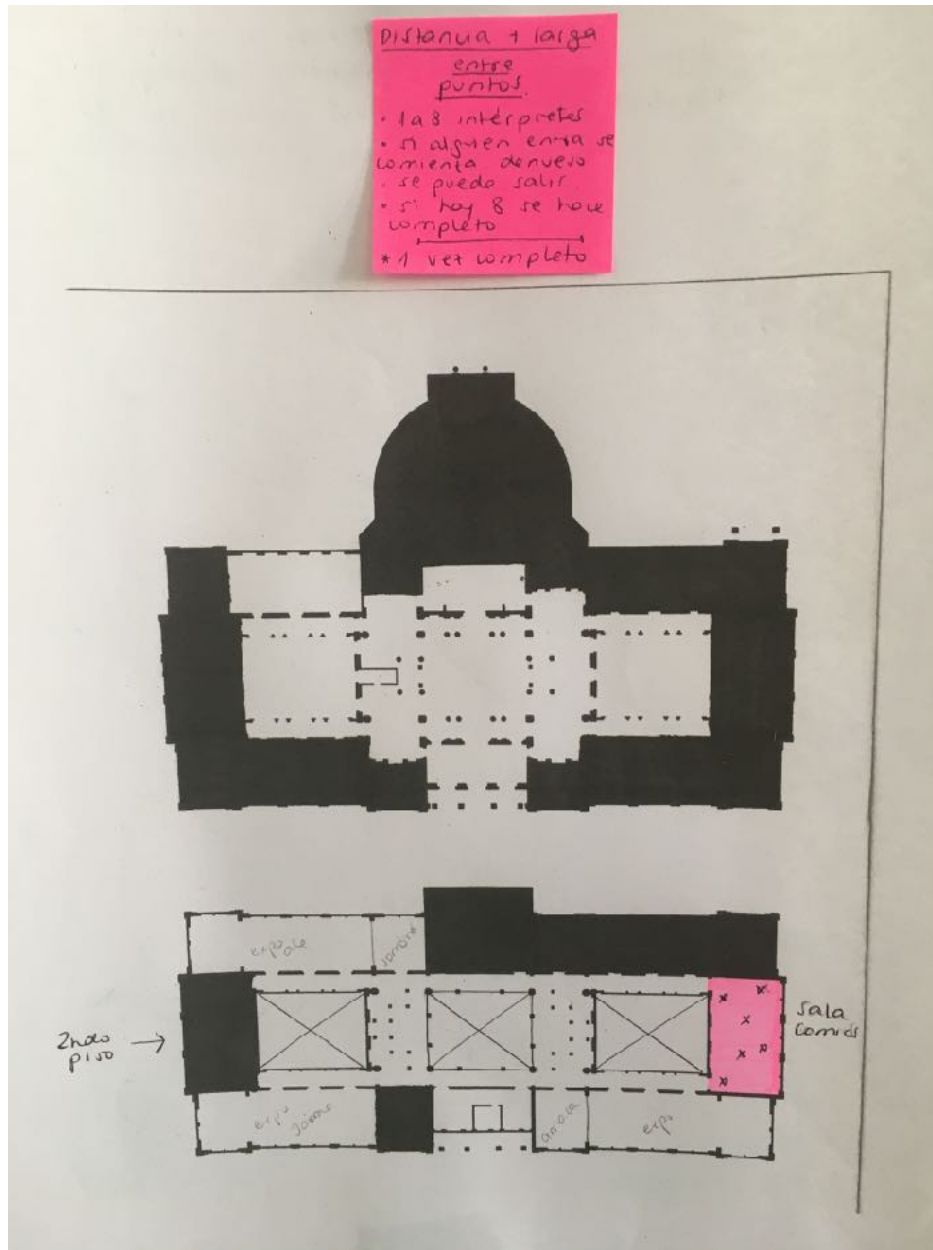


Fig.36 Score/guión de (EN)CAMINAR para MAC Quinta Normal, abril 2022: Plano Nollie MAC Quinta Normal, abril/mayo 2022 - Sala donde se realiza "la distancia más larga entre dos puntos".

Durante todos los ensayos y funciones de la residencia nos han acompañado lxs artistas visuales Cristian Muñoz, Jaime San Martín y Emilia Pinto Labbe haciendo registro audiovisual y fotográfico. A partir de este material se espera seguir alimentando los videos de la exposición permanente de (EN)CAMINAR y contribuir con la difusión de las performances a través de redes sociales. Además hemos realizado escenas y ensayos para la cámara con la intención de que junto con el material de registro de ensayos y performances se pueda realizar una versión audiovisual de la obra<sup>16</sup>, como una siguiente etapa creativa de este proceso. A continuación se pueden ver fotografías de los ensayos, ensayos abiertos y performances de la residencia.



Fig.37 y 38 (EN)CAMINAR, ensayo en MAC Quinta Normal, abril 2022. Performers: Andrea Amarou, Rodrigo Chaverini, Alexandra Miller, Nicolás Mayorga, Marco Orellana y Gabriel Serani. Fotografía: Jaime San Martín.





Fig.39 y 40 (EN)CAMINAR, ensayo en MAC Quinta Normal, abril 2022. Performers: Andrea Amarou, Rodrigo Chaverini, Alexandra Miller, Nicolás Mayorga, Marco Orellana y Gabriel Serani. Fotografía: Emilia Pinto Labbé y Jaime San Martín.



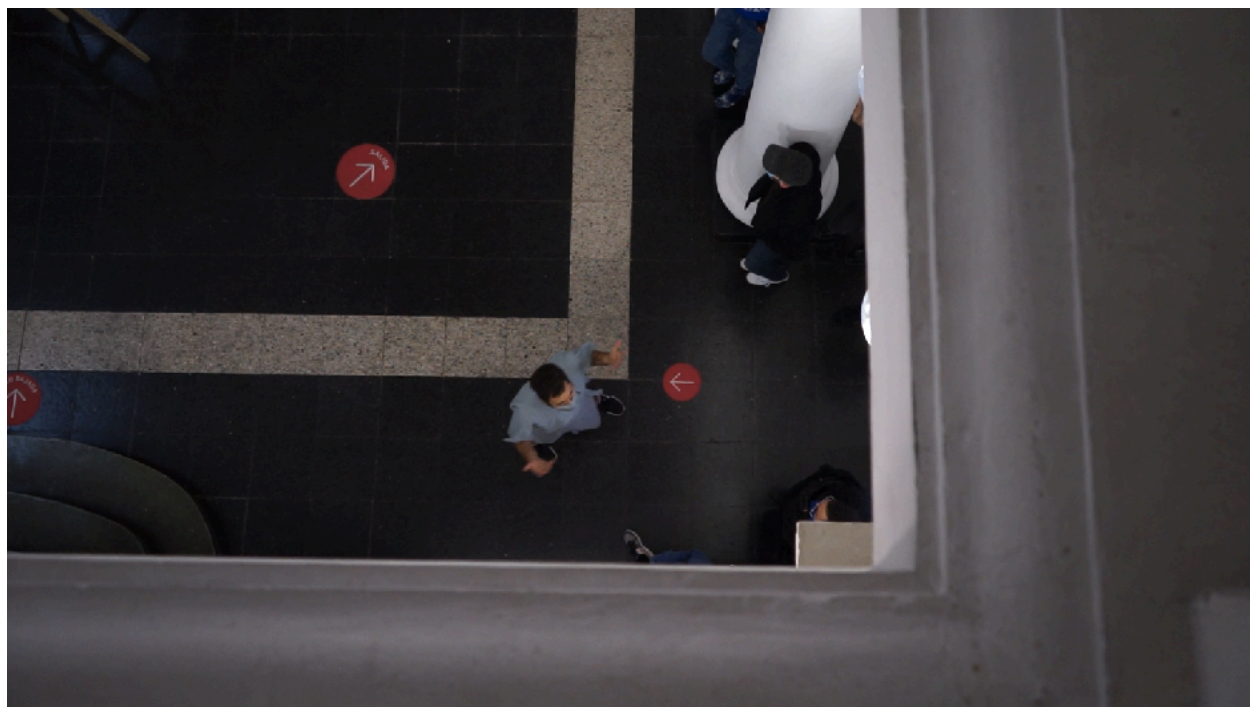


Fig.41 y 42 *(EN)CAMINAR*, performance en MAC Quinta Normal, abril 2022. Performers: Andrea Amarou, Rodrigo Chaverini, Alexandra Miller, Nicolás Mayorga, Marco Orellana y Gabriel Serani. Fotografía: Jaime San Martín





Fig.43 y 44 *(EN)CAMINAR*, performance en MAC Quinta Normal, abril 2022. Performers: Andrea Amarou, Rodrigo Chaverini,



Alexandra Miller, Nicolás Mayorga, Marco Orellana y Gabriel Seran. Fotograma de registro audiovisual de Jaime San Martín.



Fig.45 y 46 *(EN)CAMINAR*, performance en MAC Quinta Normal, abril 2022. Performers: Andrea Amarou, Rodrigo Chaverini, Alexandra Miller, Nicolás Mayorga, Marco Orellana y Gabriel Serani. Fotograma de registro audiovisual de Jaime San Martín.





Fig.47 y 48 (EN)CAMINAR, performance en MAC Quinta Normal, abril 2022. Performers: Andrea Amarou, Rodrigo Chaverini, Alexandra Miller, Nicolás Mayorga, Marco Orellana y Gabriel Serani. Fotografía: Jaime San Martín





Fig. 49 Gráfica de difusión para obra (EN)CAMINAR, abril/mayo 2022.

**MAC**

# (EN)CAMINAR

## EN RESIDENCIA

**18 DE ABRIL AL  
20 DE MAYO  
MAC QUINTA NORMAL**

**ENSAYOS ABIERTOS**  
sábado 30 de abril de 12 - 14 h  
sábado 7 de mayo de 12 - 14 h

**PERFORMANCES**  
viernes 13 de mayo de 14 - 16 h  
sábado 14 de mayo de 15 - 17 h  
viernes 20 de mayo de 14 - 16 h

**(EN)CAMINAR** se forja desde el caminar como una práctica artística y social; como acto de rebeldía, de introspección, un acto errante, una apropiación de espacios públicos. La obra propone composiciones con el caminar para sintonizar con una misma, con el colectivo y con el espacio. Una caminata que habilita el hacer sin producir. Al ser un acto tremendamente simple, el caminar nos permite una apertura semántica de múltiples capas. Hablamos críticamente de la velocidad de la vida industrializada, de lo privado y lo público, de la inclusión o discriminación de la ciudad y su organización. De la incorporeidad y automatización de nuestros traslados. Bajo el contexto del estallido y la crisis sanitaria, pusimos nuestra mirada sobre el caminar y los temas que levanta.

La performance se emplaza en el espacio del museo generando un paisaje efímero, con múltiples posibilidades de ser recorrido. El colectivo se desplaza por el espacio como una bandada de pájaros, sintonizando con sus propios cuerpos y su caminata colectiva. Los y las intérpretes tienen una responsabilidad hacia el grupo y a la vez la libertad de acción y autonomía de desprenderse del colectivo. Una serie de "reglas del juego" determinan las acciones y reacciones de los y las performers. Así, se van configurando negociaciones de poder, de libertad, de autonomía y de colectividad.

Además de la performance en vivo, el proceso creativo está exhibido de manera permanente, dando cuenta de las distintas etapas de creación a través de registros audiovisuales y fanzines creados durante las cuarentenas del 2021: invitaciones a realizar caminatas poniendo el foco en distintos aspectos corporales y sensoriales.

@entreseruyhacer

**Equipo de Trabajo** | Dirección General: Alejandro X. Miller y Gabriela Serani | Intérpretes: Andrea Amaro, Rodrigo Chaverini, Sebastian Colado, Nicolas Mayorga, Alejandra X. Miller, Marco Orellana, Paly Rodriguez y Gabriela Serani | Artista Audiovisual: Cristian Muñoz, Emilia Pizarro Labbe, Jaime San Martín | Diseño de Vestuario: Francisca Tuca | Asistencia de Montaje y Diseño: Constanza González y Lucas Vásquez | Productora: Constanza Espinola | Encargada de Comunicaciones: Carla Ibañeta | Registro: Natalia Ramírez Puschell

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio  
Gobierno de Chile  
Proyecto financiado por el Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico de la Anillo Educativo, convocatoria 2021

---

<sup>11</sup> Según lo descrito en la página 12 del presente informe.

**“La distancia más larga entre dos puntos.**

Fija 6 puntos en el espacio.

Enumera los puntos del 1 al 6.

Comienza de pie sobre tu punto 1.

Realiza los siguientes recorridos: 1 a 2, 2 a 1, 1 a 3, 3 a 1, 1 a 4, 4 a 1, 1 a 5, 5 a 1, 1 a 6, 6 a 1, 1 a 2, etc...”

<sup>12</sup> Según lo descrito en la página 12 del presente informe.

**“Órbita (para dos personas).**

Caminen siempre manteniendo igual distancia entre ustedes.

Mientras caminan, vayan nombrando en turno todas las maneras distintas que existen de caminar. “

<sup>13</sup> Según lo descrito en la página 12 del presente informe.

**“Desaparecer**

Camina lo más lento que tu cuerpo te permita, como si no quisieras que nadie se diera cuenta que te estás moviendo. ¿Cuál es la velocidad y recorrido de tus pensamientos?”

<sup>14</sup> Se pueden encontrar los videos de cada dispositivo del montaje final en los siguientes enlaces:

1.\_ <https://youtu.be/3PW28HqV7H4>

2.\_ <https://youtu.be/EBjcJB-3Xh0>

3.\_ <https://youtu.be/sTj0zJtvkbs>

4.\_ <https://youtu.be/06nH7xo2-Yk>

5.\_ <https://youtu.be/rQAXYyN--3M>

<sup>15</sup> Ficha Artística de *(EN)CAMINAR en Residencia*, MAC Quinta Normal, abril/mayo, 2022.

**Dirección General:** Alexandra X. Miller y Gabriela Serani.

**Intérpretes:** Andrea Amarou, Rodrigo Chaverini, Sebastian Collado, Nicolas Mayorga, Alexandra X. Miller, Marco Orellana, Poly Rodriguez y Gabriela Serani.

**Equipo Audiovisual:** Cristian Muñoz, Emilia Pinto Labbe, Jaime San Martín.

**Diseño de Vestuario:** Francisca Tuca.

**Asistencia de Montaje y Diseño:** Constanza González y Lucas Vásquez.

**Productora:** Constanza Espínola.

**Encargada de Comunicaciones:** Carla Ibacache.

**Registro Alterno:** Natalia Ramirez Puschell.

<sup>16</sup> Enlace a registros audiovisuales de las performances realizadas de *(EN)CAMINAR* en el MAC de Quinta Normal, mayo 2022 <https://encaminar.hotglue.me/>

## Conclusión: “No sabemos lo que hacemos y lo estamos haciendo”

*“Es increíblemente fuerte, esta tendencia que tiene el pensamiento habitual de decir la materia es sólido y la experiencia es una cosa como etérea, espumosa. Cuando en realidad si nos detenemos un segundo a pensar, si suspendemos, en realidad la experiencia es algo que viene antes, yo no puedo entender el fenómeno del mundo, ciertamente no puedo entender lo que es estar vivo, a menos de yo esté vivo.” (Varela, F. 2001)*

El biólogo Francisco Varela estipula que es nuestra experiencia físico-cognitiva la que da forma al mundo y que por lo tanto damos a luz a nuestro propio mundo a través del proceso de interacción con la vida. La experiencia es mas que una cosa espumosa en un terreno sólido, es lo que nos permite dar forma al mundo que habitamos y que co-creamos. Un mundo impermanente y un yo en constante movimiento. La naturaleza no es una cosa dada, es algo que producimos en el momento y de la manera en que la observamos.

En la introducción hice una breve revisión de la performance cómo la acción en vivo o el evento presencial, haciendo hincapié en los matices de diferencia que hay entre lo que se entiende por performance en las artes visuales y en la danza. A partir de ahí podemos notar la necesidad y a la vez la imposibilidad de nombrar ciertas cosas. En eso innombrable se evidencia la agencia del hacer.

En esta conclusión me gustaría detenerme en *lo performativo*, en como la realidad social no es algo dado sino mas bien algo que está en constante creación y revisión a través del lenguaje verbal, corporal y todo tipo de signos simbólicos sociales. En el lenguaje, lo performativo es aquello que al enunciarse genera una acción o produce aquello que está nombrando. Desde la teoría de género, Judith Butler estipula que cuando representamos las convenciones sociales e ideologías estamos promulgando una realidad; una realidad que es una construcción social. Encarnamos ciertas ficciones en nuestra acción a tal punto que las convenciones artificiales parecen naturales y hasta necesarias. Estas convenciones gobiernan nuestra percepción de la realidad y tienen una historia que va más allá del sujeto que las representa. Como esos principios son históricos y dependen de su continua representación por parte de sujetos, entonces también pueden ser desafiadas y alteradas por actos performativos alternativos.

Volviendo a a la disciplina del arte y la performance, cito nuevamente las palabras de la curadora Catherine Wood, quien dice:

*“De un énfasis en la presencia de los cuerpos en tiempo real, la performance se ha transformado en una textura metafórica que representa un estado provisional de las cosas, sugiriendo la posibilidad de cambio y transformación a través de la iteración, lo que he estado llamando 'performativo'. Esta expansión de 'lo en vivo' (liveness) para abarcar elementos humanos y no-humanos de la situación del arte es indicativa de una inquietud constante y deliberada que sirve como resistencia a las nociones de posesión. Es posible que la performance en el siglo XXI no sea anti-mercado o anti-institucional de manera explícita (ahora se compran y venden ediciones de performance, los museos y las galerías son su hogar), pero, sin embargo, 'lo en vivo' a menudo inyecta un grado de evasión rebelde que posiblemente permite para una*

*representación más precisa de las condiciones de vida, que algo que es fijo y puede ser poseído en su totalidad” (Wood 2019: p. 227, traducción propia).*

Lo performativo tendría que ver con la acción siendo ejecutada y la estructura de fuerzas puestas en relación en su ejecución y recepción. Relación entre artista y objeto, objeto y espectador, espectador y artista, ritos y convenciones del arte y las instituciones que son representadas y puestas en acción, cada elemento y fuerza con su propia performatividad y agencia. La performance se convierte en un laboratorio y su potencia tiene que ver con aquellas cosas, acciones, reacciones, efectos y afectos que no se pudieron anticipar. Existe una confianza en el accionar y que en ese accionar se producirán cosas.

El compositor John Cage dijo, “no tengo nada que decir y ese es el punto de decirlo”, al comienzo de la perfo-conferencia, *Lecture on Nothing (Conferencia Sobre Nada)*, estrenada en 1950. En *Cheap Lecture (Conferencia Barata)*, Jonathan Burrows y Mateo Fargion, toman los principios para la creación musical de Cage y los ponen a prueba en su propia conferencia donde comparten sus pensamientos sobre creación y performance, aquí pregonan, “no sabemos lo que hacemos y lo estamos haciendo”. Estas declaraciones develan varios principios fundamentales para la creación de estos artistas. Son una provocación frente a un modo de producción que busca representar algo. Es una declaración de humildad pero a la vez de confianza frente al hacer y a la materia.

La obra no es una cosa cerrada o un producto terminado. Mas bien, la experiencia escénica es la co-creación de una experiencia colectiva entre intérpretes y espectadorxs. Como dice Lepecki, “Lo que significa ser bailarín en el mundo de hoy: insistir en la función social del teatro como un lugar de encuentro; y reconocer que la labor del bailarín es inseparable de las condiciones del mundo, y por lo tanto, reconocer que la carga afectiva de cada función no pueden si no resonar con, ser informados por, tales condiciones, que solo la ficción de la representación podrían convertirlo en algo ‘externo’” (Lepecki 2016: 53).

Al momento de escribir esta conclusión, *(EN)CAMINAR* aún está a la espera de su montaje en el MAC. No sabemos qué sucederá en el encuentro con un público, y en ese encuentro con las otras obras del museo. Su realización en el espacio del museo permitirá poder seguir imaginando su vida futura, nuevos registros audiovisuales, nuevas experiencias y posibles modificaciones a un guión, las cuales podrán tomar distintas formas de exhibición y representación. Existirá en los tres planos de representación que se citaron en el apartado 3.3, como: “la presencia única del evento en vivo”, en su documentación y mediación, “que nos permite reconocerlo como una actuación como tal”, y en ese espacio ‘inframedial’, “que tiene ver con el espacio entre el testigo y el documento.” (Wood 2019: p. 26, traducción propia)

Este tercer enfoque en relación a la vida de la performance más allá del evento me resuena fuertemente con la siguiente cita de André Lepecki:

*“En no ser individual, la repetición de una historia (su transmisión, su traducción, su persistente trascendencia) mas allá de la supervivencia personal, es singularidad: ese precipicio y desvío que en persistir mas allá del yo, convierte la performance en el evento al que siempre debe devenir: la recolección de pasados y futuros en una urgencia compartida del ahora colectivo” André Lepecki (2016: p. 176, traducción propia).*

Cuando Burrows y Fargion dicen, “no sabemos lo que hacemos y lo estamos haciendo”, permite al espectador soltar ciertas expectativas y que sea parte de la experiencia sin la ansiedad de tener que entender, descifrar o interpretar. La frase valida la experiencia y lo afectos.

Los instructivos para caminar permitían una libertad similar, habilitando la posibilidad de una experiencia en el caminar, sin buscar que esta signifique algo específico. Una vez que los instructivos se comparten no hay control sobre cómo se interpretarán, si es que se llevarán a cabo y de cómo la experiencia de leerlos y/o hacerlos va a resonar en una persona. Es relevante también que estos instructivos, *Entre ser y hacer*, respondieron a un contexto de cuarentena que afectó su alcance, su rendimiento y su impacto.

De manera similar, el uso de *scores* o partituras en la performance entrega ciertos principios de ejecución para poder iniciar una acción o serie de acciones, pero no se sabe realmente que es lo que va a suceder ahí y cada iteración de la misma performance, de los mismo instructivos, será única e irrepetible. Esto me permite liberarme cómo creadora de la necesidad de representar o significar y me permite confiar en lo performativo de ese guión de acciones y relaciones.

Los *scores* de improvisación son una herramienta que permite variar el estado de percepción para sostener la honestidad de un presente, posibilitando la coordinación de cuerpo y mente, en un trabajo colectivo con intérpretes diversos. Con la riqueza de las experiencias individuales, se desarrolló un guión que nos permite atender, explorar y afinar la percepción en tanto experiencia, sumergiéndonos en la posibilidad de habitar nuevos mundos impermanentes, desarrollando nuestra capacidad de supervivencia en una realidad impredecible. Como intérprete, las reglas del juego - o mejor, los principios de improvisación- son las herramientas que nos permiten mantener la calma y la seguridad ante la incertidumbre.

En la conclusión del libro *Performance in Contemporary Art*, Catherine Wood recalca la importancia de observar y comprender las relaciones entre personas y materiales en el arte con un llamado a no hacer supuestos universales sobre las singularidades. Dice:

*“La performance representa una forma poderosa en la que los artistas han tratado de situar la obra de arte dentro de una comunidad de creencias, a menudo temporal, para hacer visible la producción de significado estético [...] En última instancia, la performance registra el estado cambiante de la realidad contemporánea, moviéndose con ella o re-modelando las relaciones para cambiar su curso, para hacer representaciones de lo que significa vivir ahora”.* (Wood 2019: p. 229, traducción propia).

Caminar agrupa una serie de experiencias y sentidos físico-cognitivas que implican una resistencia a lo que Rebecca Solnit ha llamado “la incorporeidad de la vida cotidiana” (Solnit 2015: p. 389). Esta ‘incorporeidad’ se relaciona a la trascendencia del tiempo, espacio y naturaleza que ha implicado el progreso a partir del tren, luego el auto y hoy las comunicaciones electrónicas.

Caminar como tema puede ser algo resbaladizo. Aquellos libros y novelas que han aparecido desde los románticos muestran, en palabras de Solnit, que, “caminar suele ser algo más que el hecho de caminar - el caminante, los encuentros, la naturaleza, el logro-, tantas otras cosas más que un libro sobre caminar deja de ser sobre caminar, pero todas esas cosas juntas - los cánones del ensayo sobre caminar y la

literatura de viaje- constituyen una historia coherente, aunque sinuosa, de doscientos años de razones para caminar sobre la tierra” (Solnit 2015: p. 205).

Ahora que ya desmenuzamos la pregunta con respecto a si ‘¿caminar es bailar?’, lo que quedaría por preguntarnos es que puede ofrecer la experiencia de la danza al caminar. Al tomar la caminata con el material central de una obra de danza, nos permite poner el ojo en esa experiencia sensible corporal del cuerpo en movimiento en un entorno particular.

Los *fanzines* con los instructivos para caminar, citan la siguiente frase del texto de Solnit, “caminar en sí mismo es el acto voluntario más parecido a los ritmos involuntarios del cuerpo, a la respiración y al latido del corazón. Caminar supone un sutil equilibrio entre trabajo y ocio, entre ser y hacer” (Solnit 2015: p. 19). Si bien los *fanzine* hacen del caminar una experiencia a realizarse de manera individual, la performance de *(EN)CAMINAR* genera una caminata de individuos en colectivo. Desde la danza o la organización coreográfica la caminata es un modo de estar y de organizarse en el espacio en conjunto. Cuando hablamos de caminar solemos valorar la independencia, la soledad y la libertad que esta puede propiciar. Pero para caminar por placer se deben cumplir al menos tres requisitos: tiempo libre, un lugar donde ir y un cuerpo sin impedimentos físicos o restricciones sociales. No es casual que organizarnos en torno al caminar para hacer demandas colectivas sea una práctica recurrente. Hay una necesidad de poner en valor el cuerpo y los cuerpos.

Muchas veces cuando caminamos, “*no sabemos lo que hacemos y lo estamos haciendo*”. Vuelvo a poner esta cita aquí para insistir, para enfatizar el rol la experiencia, el hacer y el sentir.

## Índice de Ilustraciones

Figura 1. Steve Paxton, *Satisfyin' Lover*, 1967. Interpretada en el Whitney Museum, 20 de abril, 1971. Fotografía de Peter Moore.

Figura 2. Boceto de proceso de creación de *(EN)CAMINAR*, 2021.

Figura 3. Registro de ensayo, residencia de creación San Fernando de *(EN)CAMINAR*, agosto 2021. De izquierda a derecha: Gabriela Serani, Rodrigo Chaverini, Francisca Espinoza, Poly Rodriguez, Javiera Cáceres y Alexandra Miller. Fotógrafa: Emilia Pinto Labbé/ Jaime San Martín/ Cristian Muñoz.

Figura 4. Símbolos y pentagrama de *Labanotation*. © Laban BA1 2009/2010

Figura 5. Partitura en Labantotation de secuencia de clases de danza contemporánea del docente Gary Lambert. ©Mats Isakssen ©Calaban Gary Bending.

Figura 6. Matteo Fargion en *Hands*, 1995. Video. 4'46 minutos. Fotograma de video.

Figura 7. Bocetos de croquera con ejemplos de notaciones realizadas para el proceso de creación de *Sampling 1, 2, 3*, 2016.

Figura 8. Paola Escobar en *Sampling 1*, interpretada en la Escuela Moderna de Música, 2016. Fotograma de registro audiovisual de la performance.

Figura 9, 10, 11 y 12. Alexandra Miller en *Instructivos para Desaparecer*, ejercicio de obra para el Taller de Análisis Visual I, 2020. Video. 4 minutos. Fotograma.

Figura 13. Diagrama de *fanzine*, *Entre ser y hacer: pasos para conversar*, 2021.

Figura 14. Diagrama de composición espacial de juegos: Juego 1 (rojo) Juego 2 (verde), Juego 3 (ázul), *Juegos Colectivos*, 2021.

Figura 15. Alexandra Miller, Paula Hoffman, Alan Ibañez, Tomás Riveros, Gabriela Serani, Nivaldo Manriquez y Andrés Escobar, *Juegos Colectivos*, 2021. Fotograma de registro audiovisual.

Figura 16 y 17. Alexandra Miller, Paula Hoffman, Alan Ibañez, Tomás Riveros, Gabriela Serani, Nivaldo Manriquez y Andrés Escobar en *Juegos Colectivos*, 2021. Fotografía de Fernanda Ruiz.

Figura 18 y 19. *Intervención Entre Ser y Hacer*, Santiago, 2021. Intérpretes: Javiera Cáceres, Varinia Canto Vila, Rodrigo Chaverini, Francisca Espinoza, Alexandra Miller, Marco Orellana y Gabriela Serani. Fotograma de registro audiovisual realizado por Jaime San Martín, Cristian Muñoz y Emilia Pinto Labbe.

Figura 20. Boceto de propuesta de vestuario para obra *(EN)CAMINAR*, diseñado por Francisca Tuca.

Figura 21. Boceto de propuesta de montaje de exhibición permanente para *(EN)CAMINAR*, enero 2021.

Figura 22. Boceto de propuesta de montaje de exhibición permanente para *(EN)CAMINAR*, enero 2021: Registro audiovisual de San Fernando sobre plano Nolli de casa de residencia.

Figura 23. Boceto de propuesta de montaje de exhibición permanente para *(EN)CAMINAR*, enero 2021: Registro de intervención en Santiago Centro sobre plano Nolli de la zona.

Figura 24. B Boceto de propuesta de montaje de exhibición permanente para *(EN)CAMINAR*, enero 2021: Descripciones de la composición coreográfica junto con plano Nolli de MAC Quinta Normal + Repisa con *fanzines*.

Figura 25. Fotografía de montaje final, obra *(EN)CAMINAR* en MAC Quinta Normal, marzo 2022.

Ficha técnica:

3 planos Nollie dibujado sobre muro con pintura látex (Santiago Centro, MAC Quinta Normal y San Fernando).

5 dispositivos electrónicos con registros audiovisuales de proceso creativo (San Fernando y Santiago Centro).

5 marcos de plc (impresora 3D).

5 cables blancos de 2m cada uno.

2 cajas eléctricas.

Dimensión total de la obra: 2 x 3.5mts. aprox.

Figura 26. Fotografía de inauguración de exhibición colectiva *La Comedia Humana*, MAC Quinta Normal, marzo 2022.

Figura 27. Fotografía de detalle de montaje de *(EN)CAMINAR*. Pantalla con registro de video de proceso de creación en marco de plc, MAC Quinta Normal, marzo 2022. Fotografía: Jaime San Martín .

Figura 28. Fotografía de detalle de montaje de *(EN)CAMINAR*. Repisa con *fanzines*, MAC Quinta Normal, marzo 2022. Fotografía: Jaime San Martín.

Figura 29. Fotografía de detalle de montaje de *(EN)CAMINAR*. Pantalla con registro de video de proceso de creación en marco de plc, MAC Quinta Normal, marzo 2022. Fotografía: Jaime San Martín.

Figura 30. Fotografía de montaje final, obra *(EN)CAMINAR* en MAC Quinta Normal, marzo 2022. Fotografía: Jaime San Martín.

Figura 31. Score/guión de *(EN)CAMINAR* para MAC Quinta Normal, abril 2022: Plano Nollie MAC Quinta Normal, abril/mayo 2022 - Espacios donde se moviliza sintonizando y descripción de sus reglas.

Figura 32. Score/guión de *(EN)CAMINAR* para MAC Quinta Normal, abril 2022: Plano Nollie MAC Quinta Normal, abril/mayo 2022 - Espacios donde se moviliza en órbita y descripción de sus reglas.

Figura 33. Score/guión de *(EN)CAMINAR* para MAC Quinta Normal, abril 2022: Plano Nollie MAC Quinta Normal, abril/mayo 2022 - Espacios donde cada dúo realiza sus tres caminatas colaborativas.

Figura 34. Score/guión de *(EN)CAMINAR* para MAC Quinta Normal, abril 2022: Plano Nollie MAC Quinta Normal, abril/mayo 2022 - Espacios donde cada intérprete interviene con el público para iniciar su conversación.



Figura 35. Score/guión de *(EN)CAMINAR* para MAC Quinta Normal, abril 2022: Plano Nollie MAC Quinta Normal, abril/mayo 2022 - Espacios donde realizan las caminatas lentas (“desaparecer”).

Figura 36. Score/guión de *(EN)CAMINAR* para MAC Quinta Normal, abril 2022: Plano Nollie MAC Quinta Normal, abril/mayo 2022 - Sala donde se realiza “la distancia más larga entre dos puntos”.

Figura 37 y 38. *(EN)CAMINAR*, ensayo en MAC Quinta Normal, abril 2022. Performers: Andrea Amarou, Rodrigo Chaverini, Alexandra Miller, Nicolás Mayorga, Marco Orellana y Gabriel Serani. Fotografía: Jaime San Martín

Fig.39 y 40 *(EN)CAMINAR*, ensayo en MAC Quinta Normal, abril 2022. Performers: Andrea Amarou, Rodrigo Chaverini, Alexandra Miller, Nicolás Mayorga, Marco Orellana y Gabriel Serani. Fotografía: Emilia Pinto Labbé y Jaime San Martín.

Fig.41 y 42 *(EN)CAMINAR*, performance en MAC Quinta Normal, abril 2022. Performers: Andrea Amarou, Rodrigo Chaverini, Alexandra Miller, Nicolás Mayorga, Marco Orellana y Gabriel Serani. Fotografía: Jaime San Martín.

Fig.43 y 44 *(EN)CAMINAR*, performance en MAC Quinta Normal, abril 2022. Performers: Andrea Amarou, Rodrigo Chaverini, Alexandra Miller, Nicolás Mayorga, Marco Orellana y Gabriel Serani. Fotograma de registro audiovisual de Jaime San Martín.

Fig.45 y 46 *(EN)CAMINAR*, performance en MAC Quinta Normal, abril 2022. Performers: Andrea Amarou, Rodrigo Chaverini, Alexandra Miller, Nicolás Mayorga, Marco Orellana y Gabriel Serani. Fotograma de registro audiovisual de Jaime San Martín.

Fig.47 y 48 *(EN)CAMINAR*, performance en MAC Quinta Normal, abril 2022. Performers: Andrea Amarou, Rodrigo Chaverini, Alexandra Miller, Nicolás Mayorga, Marco Orellana y Gabriel Serani. Fotografía: Jaime San Martín.

Figura 49. Gráfica de difusión para obra *(EN)CAMINAR*, abril/mayo 2022.

## **Bibliografía**

- ALLEN, Stan (2009), *Del objeto al campo: condiciones de campo en la arquitectura y el urbanismo*. En I. Ábalos (Ed.), *Naturaleza y artificio* (1a ed., pp. 149–170). Barcelona: Gustavo Gili
- BASUALDO, Carlos (Sin Fecha), *Score*, 7 de octubre 2021, <http://intermsofperformance.site/keywords/score/carlos-basualdo>
- BARBACCI, S. (2002). *Labanotation: a universal movement notation language*. *Journal of Science Communication*, 28 de diciembre 2021, <https://jcom.sissa.it/archive/01/01/A010101>
- BARDET, Marie (2012), *Pensar con Mover: un encuentro entre danza y filosofía*, Buenos Aires: Cactus
- BIGÉ, Romain (Ed.) (2019), *Steve Paxton: Drafting Interior Techniques*, Lisboa: Culturgest
- BOURRIAUD, Nicolás (2006,) *Estética Relacional*, Buenos Aires: Ariana Hidalgo Editora
- BURROWS, Jonathan (2010), *A Choreographer's Handbook*, Croydon: Routledge
- BUTLER, Judith (2014), *Nosotros el Pueblo: Apuntes sobre libertad de reunión*. En *¿Qué es un pueblo?*, Santiago: LOM Ediciones
- FLUSSER, Vilém (2015), *El Universo de las imágenes técnicas: Elogio de la superficialidad*, Buenos Aires: Caja Negra Editora
- FRIEDMAN, K., SMITH, O., SAWCHYN, L. (Eds.) (2002), *The Fluxus Performance Workbook*, 8 de diciembre 2021, [www.performance-research.net/pages/e-publications.html](http://www.performance-research.net/pages/e-publications.html)
- GUEST, A. Hutchinson (2016), *dance notation*, *Encyclopedia Britannica*. 28 de octubre 2021, <https://www.britannica.com/art/dance-notation>
- INGVARTSEN, Mette (2014), *Letter to Clemente Deliss*, en *Fanzine*, editado por MDT, Estocolmo: MDT.
- LEPECKI, André (2016), *Singularities: Dance in the age of Performance*, Nueva York: Routledge.
- LEPECKI, André (2020), *Movement in the Confinement (or: choreopandemia)*, youtube, 20 de Junio 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=XXVVbtQEDS0>
- MASHINI, Dominique (2021) *The Accordion Experience in Public Spaces: The Power of Women in Times of Crisis*, *ReVista Harvard Review of Latin America*, 17 de Julio, 2021, <https://revista.drclas.harvard.edu/the-accordion-experience-in-public-spaces/>
- MORRISEY, Charlie (2011), *Spinal Trialogue : Charlie Morrissey, Steve Paxton, Scott Smith email dialogue*, 27 de octubre, 2021, <http://www.charliemorrissey.com/writing/spinal-trialogue-charlie-morrissey-steve-paxton-scott-smith-email-dialogue/>
- SOLNIT, Rebecca (2015), *Wanderlust: Una historia del Caminar*, Santiago de Chile: Editorial Heuders.
- SPRINGGAY, Stephanie & TRUMAN, Sarah E., *Walking Methodologies in a More-than-Human World*, Abingdon: Routledge
- VARELA, F. (2001). *La Belleza del Pensar* [Archivo de Vídeo]. 9 de agosto 2020 de Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=XXVVbtQEDS0>

[www.youtube.com/watch?v=3-VydyPdhhg&feature=emb\\_logo](https://www.youtube.com/watch?v=3-VydyPdhhg&feature=emb_logo)

WINNICOTT, D. W. (1971) *Playing and Reality*, London: Routledge.

WOOD, Catherine (2019), *Performance in Contemporary Art*, Londres: Tate Publishing.