Espacios críticos de producción de conocimientos. Lxs artistas que son a la vez investigadorxs[1]

Critical spaces of knowledge production. The artists who are at the same time researchers // Espaços críticos de produção de conhecimento. Os artistas que são ao mesmo tempo pesquisadores

Patricia Aschieri[2]
UBA-UNTREF
paschi09@gmail.com



Equipo[3]: Micaela Suárez, Raquel Guido, Luciana Lavigne, María Laura Corvalán, Florencia Labaig, Vanina García y

1 **Artículo de investigación:** Esta comunicación da cuenta de algunos avances de la investigación en curso "Epistemologías en crisis. La emergencia de lxs artistas investigadorxs como locus de producción de conocimientos" (UBACYT cod. 20020190200353BA Programación 2020-2022), radicada en el Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

2 Patricia Aschieri. Artista, investigadora, performer Butoh, bioenergetista, profesora universitaria. Instituto de Artes del Espectáculo (IAE), Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Doctora en Antropología Social (UBA). Coordinadora del Área de Investigaciones en Artes Liminales (IAE-FFyL–UBA). Dirige varios equipos de investigación acreditados que abordan el encuentro entre teorías y experiencia corporal como locus de producción de conocimientos y en perspectivas interculturales en danza y teatro. Co-coordinadora del libro "Cuerpos en Movimiento. Antropología de y desde las danzas", autora de "Subjetividades en movimiento. Reelaboraciones de la danza Butoh en Argentina"). Integrante de la Red de Investigación de y desde los cuerpos y Red Descentradxs. Descentrar la investigación en Danza.

3 **Micaela Daniela Suárez**. Instituto de Artes del Espectáculo (IAE- UBA). Actriz, Licenciada en Artes (UBA). Artista investigadora en el Instituto de Artes del Espectáculo en el área Artes Liminales, Becaria UBACYT y Activista en MUMI Mapeo Performático. Doctoranda en Historia y Teoría de las Artes con un proyecto que estudia los dispositivos de visualidad-sonoridad y narrativas de la memoria, en las artes escénicas y performáticas. Co-creadora del Corredor Escénico de Artistas Investigadoras de Punilla. Actuó y escribió unipersonales con perspectiva de género: De cuerpo entero, Violeta (de Violeta Parra). No trates de ser Eva (sobre Eva Duarte de Perón, seleccionada en festivales iberoamericanos, mencionada mejor actriz).
María Laura Corvalán. 'Magister en Danza' y Especialista en "Estudos Contemporâneos em Dança" (UFBA, Brasil). Licenciada en Comunicación Social (UNR), doctoranda en Comunicación Social (UNR). Docente en Lic. en Comunicación Social (UNR). Docente del "Taller integral de prácticas artísticas", Secretaría de Extensión. Integrante del Grupo de Estudios "Poscolonialidad, Cuerpo y prácticas artísticas". Integrante del Área de Antropología del Cuerpo. Co-coordinadora del grupo de danzas 'Iró Bàradé'. Publicaciones: "Cuando el cuerpo irrumpe en la calle" (en Ágora: modos de ser em dança, 2019) y la publicación colectiva, "Argentina, ¿de dónde sos? Estrategias performáticas y pedagógicas para abordar el racismo" (Revista Brasilera de Estudos da Presença, 2019). Producciones artísticas: Comparsa Cumaná (2021), 'Sombra' (2016), "¿Y vos de dónde sos? impresiones de una historia en común" (2015).
E. Raquel Guido. Licenciada en Composición Coreográfica mención Expresión Corporal (UNA). Profesora en Artes y Danza, mención Expresión Corporal (UNA). Profesora de Expresión y Lenguaje Corporal. Docente Universitaria e investigadora categorizada. Desde 1985 formadora profesional en los niveles terciario y universitario. Integrante del proyecto UBACYT "Epistemologías en crisis. La emergencia de la figura de lxs artistas investigadores como locus de producción de conocimientos". Autora de los libros: Cuerpo, arte y percepción –aportes para repensar la Sensopercepción como técnica de base de la Expresión Corporal, Artes del Movimiento (2009). Teorías de la Corporeidad. Distintas representaciones del cuerpo en Occidente (2014). Reflexiones sobre el danzar. De la percepción del propio cuerpo, al despliegue imaginario en la Danza (2016). Asesora de la Revista Kiné.
Natacha Brasil López Gallucci. Postdoctora en Artes (Universidad Federal de Ceará). Doctora en Filosofía (IFCH); Doctora en Multimedios y Magister en Filosofía (UNICAMP). Licenciada en Filosofía, con Especialización en Pedagogía (UNR). Certificado internacional de estudios afroamericanos por ALARI Harvard. Formación en la Escuela Nacional de Danza Nigélia Sória, (Rosario, Argentina). Profesora del Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Arte (ICHCA). Profesora del Programa de Postgrado en Artes y de la Maestría Profesional en Artes (Universidad Federal de Ceará). Coordina el Grupo de Investigación Filomove: Filosofías, Artes e Estéticas da América latina (UFAL) Investigadora de la Asociación Brasileña de Investigación y Postgrados en Artes Escénicas de Brasil y Miembro de la Sociedad Brasileña de Cine y Estudios Audiovisuales SOCINE. Investigadora asociada a ANDA.
Florencia Aldana Labaig. Licenciada y profesora en Artes Combinadas (UBA). Tiene formación en fotografía con experiencia en el campo del diseño y la comunicación visual. Forma parte de diversos proyectos de Investigación acreditados: "Epistemologías en crisis. La emergencia de la figura de lxs artistas investigadores como locus de producción de conocimientos" y "Lo liminal-liminoide como marco conceptual de análisis para las prácticas artísticas contemporáneas". Integrante del Área de Investigaciones en Artes Liminales del Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Actualmente realiza una Especialización en Industrias Culturales y Convergencia Digital en la Universidad Nacional de Tres de Febrero.

Natacha Muriel López Gallucci, Melina Nijlo

Revista Corpo-grafías: Estudios Críticos de y desde los Cuerpos / volumen 9 - número 9 / enero-diciembre del 2022 / ISSN impreso 2390-0288, ISSN digital 2590-9398 / Bogotá, D.C., Colombia / 235.

Cómo citar este artículo: Aschieri, P. (2022, enero-diciembre). Espacios críticos de producción de conocimientos. Lxs artistas que son a la vez investigadorxs. *Revista Corpo-grafías: Estudios Críticos de y desde los Cuerpos, 9*(9), pp. 235-247. ISSN 2390-0288.

Fecha de recepción: 14 de septiembre de 2021
Fecha de aceptación: 25 de mayo de 2022

Doi: https://doi.org/10.14483/25909398.20262

Resumen

En esta comunicación esperamos compartir algunos avances de la investigación en curso "Epistemologías en crisis. La emergencia de lxs artistas investigadorxs como locus de producción de conocimientos". Referimos como artistas investigadorxs, a aquellxs artistas que se autoperciben como investigadorxs e investigadorxs académicxs que se autoidentifican como artistas. Nuestra hipótesis inicial sostiene que existe una puja de legitimación entre los conocimientos prácticos y los teóricos que se encuentra invisibilizada pero que participa en los procesos de reflexividad ligados a la producción de conocimiento y de obras y cuyos resultados, son forzados a omitirse o resaltarse de acuerdo a los contextos en los que se presentan. Presentaremos las discusiones y los problemas epistemológicos y metodológicos con los que nos hemos encontrado en el proceso de confección del instrumento de relevamiento de datos, cuyo objetivo se centra en describir las dinámicas que se producen en el encuentro de prácticas artísticas y de investigación.

Palabras clave

Artes escénicas; artista investigadorxs; metodología; sensocorporreflexión

Abstract

In this communication we would like to share some of the advances regarding our research "Epistemologies in crisis. The emergence of the researcher artists as a locus of knowledge production". By the term "reserarchers artists" we refer to those artists who perceive themselves as investigators and academic researchers, who identify themselves as artists. Our inicial hypothesis sugests there is a push for legitimation between practical and theoretical knowledge that despite of being invisible takes part in the reflexivity processes linked to the production of knowledge and works, and whose results are forced either to be omited or highlighted in accordance to the context they are displeyed. We will present the debates and the epistemological and

Luciana Lavigne. Doctora en Antropología (Universidad de Buenos Aires). Profesora y Licenciada en Ciencias Antropológicas (UBA). Integrante de la Diplomatura de Educación Sexual Integral. Docente de Antropología del cuerpo y de la Performance/Teoría General del Movimiento, Departamento de Artes de la FFyL- UBA. Trabaja en capacitación y formación docente en educación sexual integral en educación superior, escuelas, Ministerio de Educación de la CABA. Ha integrado diversos equipos de investigación en el IIEGE e ICA - FFyL – UBA. Realiza investigaciones sobre cuerpos, géneros, sexualidades y educación.

Vanina García Barzizza. Instituto de Artes del Espectáculo (IAE). Universidad de Buenos Aires (UBA). Actriz de voz de doblaje y voz original para señales de cable, editoriales de audiolibros y producciones originales nacionales; bailarina, artista investigadora en el Instituto de Artes del Espectáculo (UBA) en el área Artes Liminales. Profesora de Nivel Inicial (ISPEI Sara C. de Eccleston). Estudiante de Licenciatura en Artes con orientación en arte latinoamericano (UBA). Diplomada en Lectura y escritura creativa (FLACSO). Investiga sobre la actuación de la voz aplicada a la escena y al audiovisual. Actualmente imparte clases de actuación de voz en la Especialización en Doblaje (ISER-Actores). Tallerista de narración oral en contexto hospitalario para el programa Crear Salud dentro del programa Cultura en Barrios (Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires).

Melina Nijlo. Licenciada y profesora en Artes, Orientación Artes Combinadas (UBA). Participó del Proyecto de Reconocimiento Institucional desde el año 2008 hasta el 2010 dirigido por Patricia Aschieri. Integró varios grupos de investigación como Cyne de Ana Laura Lusnich y el Getea (Grupo de estudios de teatro iberoamericano y argentino). Profesora de Ashtanga Vinyasa Yoga y de danzas clásicas, jazz y contemporáneo.

methodological issues that arose during the process of preparing the data collection instrument, which objective is focused on describing the dynamic that occurs in the meeting between artistic and research practices.

Keywords
Performing arts; researcher artist; methodology; sensocorporal reflection

Resumo
Nesta comunicação esperamos compartilhar alguns avanços na pesquisa em andamento "Epistemologias em crise. A emergência de lxs artistas investigadorxs como locus de produção de conhecimento". Quando nos referimos a artistas investigadorxs pensamos naqueles artistas que se percebem como investigadores e aqueles pesquisadores acadêmicos que se identificam como artistas. Nossa hipótese inicial sustenta que existe certa tensão em redor da legitimação dos conhecimentos que se encontra invisibilizada, entre o conhecimento prático e o teórico, mas que participa dos processos de reflexividade ligados à produção de conhecimentos e das obras e cujos resultados são obrigados a ser omitidos ou ressaltados, em conformidade com o âmbito em que são apresentados. Desenvolveremos as discussões e os problemas epistemológicos e metodológicos que encontramos no processo de elaboração do instrumento de coleta de dados, cujo objetivo está centrado em descrever as dinâmicas que ocorrem no encontro das práticas artísticas e de pesquisa.

Palavras-chave
Artes cênicas; artista investigador; metodologia; sensocorporreflexión

"El día que escuché en una cátedra de la carrera de la licenciatura en artes la denominación artista investigadorx algo en mi historia se acomodó. Durante mis años de bailarina y actriz intérprete era criticada por ser la que intelectualizaba la creación artística, la que quería pensar sobre lo que estaba haciendo. Luego, cuando comencé a ejercer la docencia sentí la necesidad de profundizar sobre aquellos saberes obtenidos en la escena para poder impartir los contenidos en mis clases de actuación de la voz. Fue ahí cuando sentí que ese aspecto de investigadora que tanto había sido subestimado, ahora era la base de la planificación de las clases técnicas y prácticas. Esto impulsó a que retomara después de veinte años los estudios universitarios y a pesar de sentir en el cuerpo que me alejaba de la escena y me acercaba al estereotipo de la artista frustrada, aquella que estudia o da clase porque no puede actuar, era real la necesidad de contar con suficiente bagaje teórico y técnico para comprender aquello que hacía y enseñaba a la vez que me liberaba de la frustración y profundizaba y complejizaba mi investigación. Sistematizar lo aprendido en la práctica para ver qué más había detrás de todo eso. Porque de algo estaba segura, que había (hay) mucho más detrás de todo eso." (Vanina García, integrante del equipo)

Un fueguito que nos reunió

Desde hace varios años algunas de nosotrxs venimos preguntándonos, muy enfáticamente, acerca de las relaciones entre nuestra práctica artística y nuestras producciones que culminan en tesis, artículos, escritos de difusión, entre otras. Lentamente hemos comenzado a identificar, de modo individual

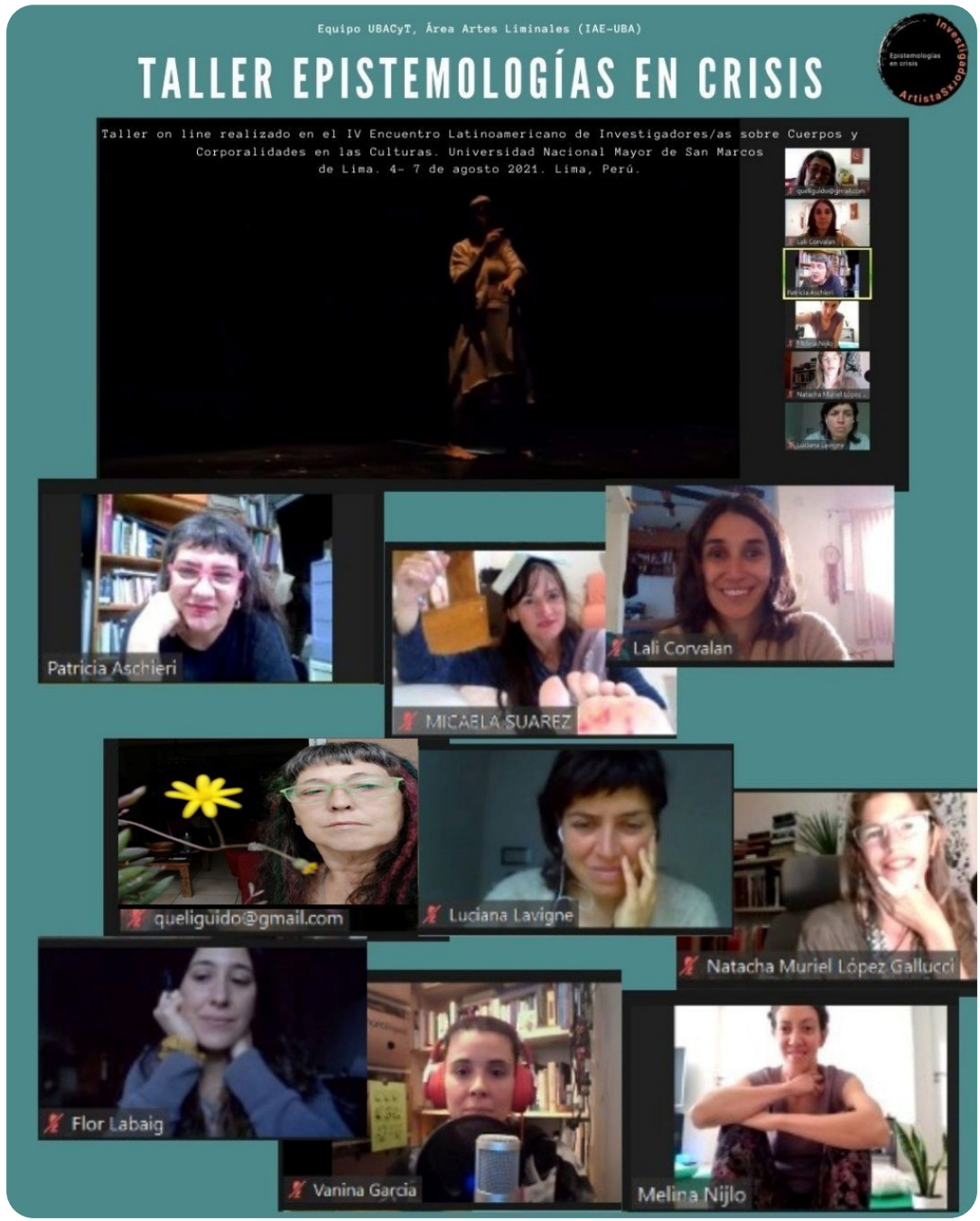

Imagen 1. Artistas-Investigadoras.

-con algunas excepciones-, un saber que siempre ha estado allí operando como chispa, como motor, o como parte de una dialéctica entre teorías y prácticas en nuestras producciones, pero que nunca es valorado, visibilizado o enunciado como parte de los procesos, en el marco de nuestras prácticas académicas. Sin embargo, esta presencia de un saber no verbal, se encuentra presente en nuestras acciones, aunque no nos damos cuenta de las tensiones que los subyacen. Poco a poco se fue configurando la figura de lxs artistxs investigadorxs o investigadorxs artistas, a partir de la certeza acerca de que nuestros modos de conocer o de producir conocimientos, son parte de una epistemología singular y particular que debe ser tenida en cuenta y legitimada.
Como artistas que investigan, por ejemplo, necesitamos avales institucionales para acceder a los archivos y documentos que se encuentran en bibliotecas y hemerotecas; como investigadorxs, los sistemas de calificación académica no tienen en cuenta nuestras producciones artísticas y cuando sí lo hacen, deben cumplir exigentes condiciones que den cuenta de su realización y repercusión.

Estas tensiones que caracterizan nuestras prácticas fueron enunciadas por diversos autores como Adorno (1962), Bourdieu (2003), Foucault (2005), Steyerl (2014), Van Alphen (2006), García Canclini (2010), Cornago (2010), quienes señalaron que la modernidad separó las producciones artísticas y académicas y, en consecuencia, la posibilidad de su entrelazamiento ha presentado múltiples resistencias debido a las lógicas sostenidas por sus respectivos "campos" (Bourdieu, 1980). Es por ello que los desarrollos se han visto obligados a realizarse por canales separados. En nuestro país, Argentina, este proceso comenzó a revertirse sobre todo cuando los espacios formales de la práctica artística, los conservatorios, se convirtieron en universidades.

La transformación de la educación artística se consolida a partir de finales de los años 90 y principios del 2000 en la creación de diversas facultades y universidades de arte. En el caso de la Ciudad de Buenos Aires, en 1996 se creó el entonces Instituto Universitario Nacional de las Artes, actual Universidad de las Artes (UNA). Esta situación interpeló como nunca los modos en que se podían producir investigación, práctica artística y conocimiento. Aunque a partir de este hecho comenzaron a vislumbrarse transformaciones, continúa siendo difícil encontrar sus cruces en los ámbitos universitarios ya que como sostiene Oscar Cornago: "el mundo académico tiende a abrirse al arte más como práctica que como representación" (2010, p. 3).

Como resultado de este contexto, quienes realizamos ambas prácticas, debimos convertirnos en una suerte de "anfibixs" (Aschieri, 2017), con la singular *expertise* de manejar las lógicas de varios campos para cambiar el modo de presentarnos, de validarnos, de proyectar acciones creando oportunidades para sobrevivir sin perdernos en el intento.

En el año 2018, parte de este equipo presentó el proyecto "Epistemologías en crisis, La emergencia de la figura de lxs artistas investigadorxs" y su demorada aceptación, por motivos que nos exceden, convocó al actual grupo de personas que, en el transcurso de las tareas ligadas a esta investigación, se fue reconociendo como artistas investigadorxs. Muchxs se sorprendieron en el proceso de examinar las tensio-

nes que atraviesan sus prácticas develando los hilos del poder que, sin que nos demos cuenta, moldean nuestros quehaceres artístico-académicos.

Nuestro proyecto se propuso como objetivo general investigar los vínculos entre experiencias surgidas de la práctica artística -ya sea en los entrenamientos, los procesos de creación, los ensayos, etc., - y el desarrollo de conceptos y construcción de teorías, a partir de estudiar tanto los casos de aquellxs artistas vinculadxs a las artes que se auto- perciben como investigadorxs, como lxs de aquellxs investigadorxs académicxs que se auto-identifican como artistas.

De acuerdo a cómo venimos pensando este quehacer, lxs artistas investigadorxs, o investigadorxs artistas, se distinguen de lxs investigadorxs tradicionales en que estxs recurren a diferentes medios para desarrollar su investigación. Asimismo, al momento de realizar comunicaciones, es posible que apelen a medios digitales para mostrar imágenes de sí mismxs o su grupo de trabajo (videos, dibujos o croquis que ellxs mismxs han realizado) u ofrecen una demostración práctica interviniendo su discurso con una danza, una instalación, un gesto corporal o sonoro vocal o incluso, invitando a la audiencia a participar mediante algún juego. Es decir, la diferencia más importante reside, precisamente, en la heterodoxia metodológica. Este tipo de trabajos viene siendo realizado por algunxs de lxs integrantes de este equipo en distintos congresos académicos nacionales y festivales artísticos. Siguiendo a Aschieri (2020), coordinadora de este equipo, consideramos que lxs artistas investigadorxs tenemos habilidades y potencialidades sensoriales, perceptivas, kinésicas, entre otras, que se ponen en juego de modo particular en nuestras actividades investigativas a partir de nuestras específicas trayectorias corporales. Esta artista investigadora ha acuñado, además, el concepto de trayectoria corporal para poder abordar el análisis de los espacios de interacción entre producción gestual y subjetividad. Con este concepto pretende trascender una descripción en términos estáticos y estructurales en pos de rescatar el carácter procesual y dinámico de las incorporaciones. Destacamos su potencial para identificar y precisar modificaciones en el marco de las trayectorias individuales, pero, sobre todo, para ponderarlas a la luz de tendencias colectivas y/o espacios culturales más amplios.

En este sentido y tomando en cuenta nuestras trayectorias como artistas de las artes del movimiento y de las artes escénicas y audiovisuales, así como el hecho de ser al mismo tiempo docentes y formadoras de profesionales en artes, la convocatoria a participar de esta investigación posibilitó explorar interrogantes de manera colectiva que hacía tiempo nos venían rondando de manera individual. Se pusieron así en circulación preguntas, reflexiones, experiencias, palabras en un marco colaborativo, empático y amable que nos interpeló desde las vivencias y experiencias de nuestras corporeidades diversas.

Nuestras prácticas y un saber hacer anfibio

Como hemos mencionado, estos interrogantes que nos unen se relacionan con nuestras prácticas en las que confluyen lo académico, lo docente, lo creativo, lo artístico, la gestión, la investigación. Entonces

nuestra práctica se nutre de distintos ámbitos que interseccionan la teoría y la práctica de maneras singulares y particulares. En este sentido, distinguimos entre un saber hacer de lxs artistas investigadorxs y las prácticas que conforman ese saber hacer. La práctica de cada artista investigador/x depende de su trayectoria corporal, como lo explica Patricia Aschieri (2017) y en este sentido, cada una es distinta, pues aloja distintas técnicas, diversos marcos de movimiento o de procedimiento en los cambios de código o de producción artística. En este sentido, los modos de estas prácticas suelen tener improntas individuales que las distinguen. Sin embargo, entendemos que, al saber hacer anfibio (Aschieri, 2017), subyace el protagonismo de la experiencia como espacio procesual de establecimiento de relaciones y significaciones o ámbito desde el que se inicia la construcción de marcos de interpretación orientados a nuevas producciones de sentido (se tenga conciencia de ello o no). Este saber hacer, involucra la dialéctica que entrelaza teorías y prácticas que pueden apoyarse en ideas y conceptos, y/o pueden sostenerse en vivencias. Estas oscilaciones invisibles conforman una dinámica específica, la que incluimos en el saber hacer de lxs artistas investigadorxs y que es la que nos interesa visibilizar y legitimar. Desde este lugar anfibio pueden cruzarse distintos campos de manera fluida, sin la necesidad de una reflexividad *a priori*, sino que lxs artistas investigadorxs lo hacen de manera espontánea; y es en este espacio liminal que pueden producirse reacomodamientos de categorías y jerarquías de modos pre reflexivos que trascienden el protagonismo de la representación.

Así, las prácticas implicadas que conforman las trayectorias corporales individuales se complementan y suelen ser tributarias de diversas lógicas que rompen con la subalternización de las poéticas. Por ejemplo, un hallazgo en un movimiento, un gesto, una postura, una actitud, una imagen, puede dar lugar a una producción de sentido que concluye en una nueva elaboración teórico-conceptual y que luego es retomada desde la práctica docente en el marco del ámbito académico de formación profesional. Que a su vez, también puede volver a ser desestabilizada para articularse en nuevos gestos, posturas, palabra poética, etc.

Esta particular dinámica que descentra el logocentrismo de las ideas y que caracteriza nuestro saber hacer, se puso en juego a la hora de reunirnos como equipo de investigación, para producir un instrumento que pudiera relevar de manera sistemática los saberes integrados, propios del hacer de lxs artistas investigadorxs. La estrategia inicial de trabajo nos llevó a la elaboración de un cuestionario y la escena de su contexto de producción y enunciación, nos inspiró a danzar creativamente desde y en la paradoja de los aislamientos.

En pleno contexto de pandemia, en enero del año 2021, nos reunimos bajo la modalidad virtual. Un periodo que usualmente está previsto, según nuestro calendario académico para el descanso, y que resultaba extremadamente necesario después de un año en el que como todo el mundo habíamos sido puestas a prueba física y emocionalmente. Sin embargo, nos sentíamos entusiasmadas y convocadas desde una multiplicidad de preguntas que nos quemaban, nos motivaban y nos interpelaban en el marco de un año de intensidades y de constantes desafíos para sostener las tareas en modalidades

creativas que conservaran el espíritu de aquello que era parte identitaria de nuestras prácticas.

El proyecto nos convocó entonces desde la potencia de preguntas que se estaban renovando dramáticamente y que debían ser reformuladas y puestas a circular en nuevas condiciones y modalidades de trabajo. Veníamos de un doble aislamiento: el que responde a un habitus en condiciones de producción en la que nuestras incomodidades debían sufrirse desde la experiencia individual incomunicada, pero que en realidad era colectiva, y el aislamiento que nos imponía la pandemia. Fortuitamente, este último, operó como un facilitador para incluir la tecnología como un modo de encontrarnos y compartir-nos. Pensamos en lo providencial del hecho de esta posibilidad de experimentar un intercambio telemático que, si bien ya estaba a nuestro alcance, lo habíamos considerado innecesario y hasta hostil. No obstante, en estas nuevas condiciones personas de distintos espacios geográficos pudimos entrar en trabajo colaborativo sincrónico, en una dinámica de trabajo que en otro momento hubiera sido impensable. Así, la fuerza del encuentro en un momento donde se hablaba de aislamiento social, puso en escena una práctica que insistió en que el aislamiento fuera solo físico.

El espacio que fuimos conformando como equipo a lo largo de los encuentros, tuvo como motor el entusiasmo, la alegría de notar que compartimos situaciones, empatías y emocionalidades antes vivenciadas de modo solitario. Más allá de la necesidad de producir resultados, que obviamente el proyecto institucional nos exigía y nos exige, entendemos que lo que nos reunió y reúne, no responde a la lógica del rendimiento, sino más bien a la de aceptar un caos creativo, esa zona de indiscernibilidad propuesta por Henri Bergson (2013) que es punto de inflexión en el hacer colectivo, alimenta un espacio común en el que podemos espejarnos y vernos a nosotras mismas. Al mismo tiempo, esta dinámica enriquece cada una de nuestras investigaciones y espacios individuales.

Una retroalimentación que constituye un modo de hacer como línea de fuga, como resistencia a la alienación, y que cada una de nosotrxs atraviesa como vivencia, en palabras de Merleau-Ponty (1964), de un modo “alegre e improvisador”. La risa emergió espontánea como una ruptura insolente frente a los modos solemnes, silenciosos y en quietud de los cuerpos ordenados y disociados, propios de los modos académicos de producción de conocimientos legitimados. Reír -como ya habían propuesto Nietzsche o Bajtín- conocer a través de carcajadas compartidas para así regenerar una política de producción de conocimientos que transforman energías y corporalidades. Surge entonces una modalidad de trabajo orientada por el placer, donde las corporalidades se vuelven protagonistas desde su presencia, su deseo, despertando, como decía Spinoza, “pasiones alegres”.

En este sentido, los encuentros virtuales estuvieron signados por el alboroto. Más que plasmar pensamientos o definiciones nos aventuramos a poner sobre la mesa todas las (aparentes) incongruencias que cada una de nosotras protagonizaba a la hora de definirse ya sea como artista, como investigadora, como docente, etc. El alboroto no solo estaba marcado por la efervescencia de los intercambios,

sino también por la osadía que cada una de nosotras desplegaba en las argumentaciones al proponer en conjunto roles, prácticas, acciones imprevistas y que paradójicamente resonaban en el colectivo.

En esta profusión de diálogos entrecortados, superpuestos y tecnologizados, como diría Haraway "encontramos parientes inesperados" (2019, p. 201). Nos dimos cuenta que lxs artistas investigadorxs ya veníamos indagando desde lo procesual, lo fluido, la interoperabilidad y la modularidad como proponen ahora los nuevos modos de producción telemáticos. Lxs artistas investigadorxs, son una suerte de politécnicos, que como artesanos de la maquinaria le sacan a la técnica un intersticio para la fisura. Su presencia inquieta irrumpe con su carnadura y desarticula "la industrialización de la percepción, las operaciones maquinísticas del estándar" (Berti, 2014, p. 217). Este alboroto, este "ir de visita" como dice Haraway (2019) constituye una danza generadora entre sujeto y objeto, una metodología abierta para prácticas fuera de los senderos habituales. Creemos que este tipo de metodologías inespecíficas, caóticas, singulares y situadas permiten abrir versiones para que las historias, las trayectorias, las prácticas en su diversidad identitaria puedan continuar. Este equipo, entendemos, ha configurado este procedimiento como una línea de fuga, como estrategia para evitar la "sustracción de la fuerza vital" (Rolnik, 2018) que autoras como Rolnik siguiendo a Deleuze, le adjudican a la perversidad del "sistema capitalístico". Cuestionarios que nos cuestionan o haciendo preguntas que nos interpelan.

Pensar en lxs artistas investigadorxs, involucró identificar las materialidades, las afectaciones, las acciones de las que estaba hecha la práctica. En este sentido, nos dimos cuenta que no queríamos reflexionar sobre la figura de lxs artistas investigadorxs sino que el objeto de estudio, eran sus prácticas y desde allí, nuestras prácticas se volvieron una fuente inesperada de contradicciones y paradojas, un espejo intersubjetivo en el cual mirarnos. De modo inesperado, desarrollar un cuestionario para interpelar a otrxs nos interpeló a nosotras mismas. Si nuestro objetivo estaba centrado en construir un cuestionario para que lxs artistas investigadorxs respondieran, el propio proceso de su elaboración fue desestabilizador. Pensar en nuestras prácticas nos provocó un proceso de reflexividad intenso y transformador, un espacio productivo en el que fuimos sorprendidas en una autodevelación de las distintas capas del problema que intentábamos abordar y en el que indudablemente estábamos involucradas.

En nuestros primeros encuentros fuimos reconociéndonos a través de las similitudes y diferencias de nuestras trayectorias. Inmediatamente, descubrimos que la docencia era una parte importante de nuestro hacer. Así, la práctica docente se nos reveló como un núcleo importante con varias aristas. En primer lugar, en la mayoría de los casos la inserción a la docencia era posterior a la práctica artística. Reconocimos aquí cierta desvalorización de la práctica como artistas que no lograba otro modo de incluirse como trabajadorxs en el campo del arte. En este sentido, entendemos que se entrelazan dos líneas. Una que tiene que ver con la necesidad de construir un camino que tenga un correlato vinculado a la valoración simbólica de la tarea, y un segundo aspecto, tal vez más urgente, relacionado con la monetización de nuestro hacer y el consecuente reconocimiento como trabajadorxs.

Por otra parte, la inserción en el mercado laboral como docentes trae aparejada la necesidad de realizar una cierta sistematización del quehacer. Esta dinámica en su devenir comienza a formar parte de la propia práctica en una espiral de retroalimentación, donde la planificación de las clases implica al mismo tiempo investigar, poner en valor esa hipótesis de trabajo, recoger resultados e incrementar el acervo de la propia experiencia, así como también, la elaboración de una metodología propia. Más allá de las técnicas o recursos utilizados, estas elaboraciones involucran el desarrollo de un tipo de comunicación específica para que pueda ser comprendida por todxs. Asimismo, este camino conlleva un distanciamiento que permite objetivar y reflexionar sobre la propia práctica. Entendemos que este proceso supone un recorrido que, sea reconocido o no, es una investigación intensa en franca interlocución con otrxs. Evaluar entonces la centralidad que puede tener la docencia en el saber hacer de lxs artistas investigadorxs, nos impulsó a buscar la manera de relevar, a partir del cuestionario, la importancia de estas distintas caras de la emergencia de esta figura.

Precisamente en esta dirección fuimos interpeladas por la nominación artistxs investigadorxs. Por un lado, porque muchas de nosotras comenzamos a reconocernos como tales en ese proceso. Más allá de que veníamos realizando estas prácticas, no habíamos podido ubicarlas como parte de un solo quehacer ya que respondíamos a las lógicas de los distintos campos en que nos integrábamos y nos relacionábamos. Sin embargo, otras de nosotras ya veníamos "militando" por esta figura, abogando por un hacer integrado y reconocido como tal, tanto dentro como fuera de la academia. Este espacio común fue entonces el primer fueguito que nos reunió, como antes mencionamos, y también un espacio que se fue complejizando y en el que devinimos en preguntas.

Un aspecto que nos parece importante mencionar es que, al reconocernos desde esta complejidad invisible e innombrada, nos encontramos ante la dificultad de preguntar por aquello que concebíamos ahora indisociable de un modo que pudiera discriminar sus distintas dimensiones. Tuvimos que asumir el desafío metodológico de formular preguntas sin referir etiquetas de antemano. Es decir, ¿cómo hablar de artistas investigadorxs sin nombrarlxs?

En segundo lugar, aunque ya fue desarrollado anteriormente, debemos detenernos otra vez en las distintas lógicas de los campos y sus reglas de juego que conocemos y articulamos de modo anfibio, pero que sabemos que responden a procesos de jerarquización que nosotras reproducimos o que nos vemos obligadas a reproducir. Este problema fue otra de las capas que se nos mostró en su densidad al pensarnos y elaborar el cuestionario. En los intercambios que realizábamos, pudimos ir reconociendo las relaciones de poder en las que estamos inscritas, algunas obvias y otras no tanto. Y también, ubicar aquellas resistencias y ciertos engaños estratégicos y concesiones que ponemos en práctica en el campo de juego para poder sobrevivir. Estas exploraciones de nuestras percepciones y acciones identitarias, nos llevaron a formular algunas preguntas acerca de los modos en que lxs artistas investigadorxs juegan en este espacio de poder. En tercer lugar y a partir de este proceso, nos preguntamos entonces cómo se expresan estas lógicas di-

ferenciales entre teoría y práctica en el quehacer de lxs artistxas investigadorxs.

Desde nuestras propias producciones las llamamos sensocorporreflexiones. Como dice Aschieri (2017):

> la sensocorporreflexión refiere a aquellos "momentos que involucraron las específicas conexiones entre movimiento, reflexividad y subjetividad. Se trata de una experiencia específica en la que se producen procesos vitales que establecen rupturas e inéditas relaciones lógico-racionales y/o lógico-poéticas con el pasado y/o con el presente y/o con el futuro. Vivencias que originan alteraciones, transformaciones que cambian y combinan enfoques y que proponen nuevas coordenadas entre pensamientos, afectos y experiencias del cuerpo en movimiento. (p. 82)

En este sentido, buena parte del cuestionario apunta a identificar y poder relevar cuál sería la dinámica que interviene en estos procesos.

Por último, otra de las capas que forma parte del proceso de formulación del cuestionario, tiene que ver con las nuevas reglas del juego a las que nos sometió el actual contexto de la pandemia, el cual profundizó el alcance de la vulnerabilidad y la falta de reconocimiento del hacer de lxs artistas en cuanto a su función social y su dimensión laboral. Como mencionamos, el contexto de aislamiento y la acelerada digitalización nos había obligado en tanto artistas investigadorxs a relacionarnos con la tecnología de un modo abrupto para poder reinventar-nos en nuestro quehacer, ya que nuestro trabajo no tiene reconocimiento como tal y, por lo tanto, no recibió apoyos como sí lo obtuvieron otros sectores; que, si bien fueron insuficientes, al menos, habían sido tenidos en cuenta como trabajadorxs. En nuestro caso debimos reinventarnos como artistas, como investigadoras, como artistas investigadorxs, como docentes, es decir en todas nuestras facetas y prácticas. Tuvimos que volver a preguntarnos por las lógicas del mercado y la práctica artística, los lugares que fue ocupando el arte en la historia argentina y los esfuerzos que protagonizaron y protagonizan continuamente lxs artistas para reubicarse en las condiciones materiales de cada momento histórico, intentando siempre distanciarse de aquella figura que supone que el artista vive por fuera del mundo y que literalmente se alimenta de su arte. Esto tuvo como consecuencia que el cuestionario ahondara en cuestiones ligadas a las formas de circulación de las producciones y las prácticas artísticas, a las formas en que se desplegaba creativamente para insertarse en el mercado laboral, así como a las exigencias que las distintas instituciones requieren.

En suma, el cuestionario se articuló a partir de 100 preguntas, incluyendo las derivadas, organizadas en 3 secciones. En un primer momento realizamos una indagación de la formación e inserción laboral en el segmento, "Datos de trayectoria". Una segunda sección denominada "Relaciones teórico prácticas" en la que indagamos las formas en que lxs artistas se mueven en los diversos campos y las sensocorporreflexiones que realizan. Y una tercera sección en la que indagamos "Difusión, circulación, validación y legitimación de las producciones". El trabajo de campo está en pleno proceso y esperamos finalizar para el mes de septiembre. Cabe señalar que

el relevamiento involucra tres grupos de artistas investigadorxs: aquellxs artistas adscriptos institucionalmente a una tradición académica más vinculada a la producción teórica, en nuestro caso lxs investigadorxs pertenecientes al Instituto de Artes del Espectáculo FFyL-UBA.

Un segundo grupo de artistas investigadores, que proviene de una tradición de investigación más ligada a la práctica, y que hace más de 15 años se ha insertado en los ámbitos académicos de investigación, como lo es la Universidad Nacional de las Artes. Y el tercer grupo de artistas investigadorxs estará integrado por aquellxs que no se encuentran vinculadxs a instituciones académicas. En estos casos tomaremos como base la realización de algunos festivales en los que integrantes del equipo se encuentran comprometidxs a partir de distintas tareas. Entendemos que estos tres grupos nos permitirán explorar y caracterizar algunas similitudes/coincidencias y/o diferencias de acuerdo al campo del que lxs artistas investigadorxs provengan.

Para finalizar, la realización del cuestionario nos permitió un proceso de reflexividad en un momento histórico particular. El proyecto se había formulado en tiempos en que el contexto actual era impensable y nos vimos compelidas a discutir problemas que de modo sorpresivo había quedado viejos y que debían ser renovados. Lxs artistas investigadorxs debíamos ser otra vez puestxs en debate para visibilizarnos en las nuevas circunstancias. En este proceso nos desestabilizamos y nos volvimos a rearmar desde una nueva identidad y en tiempos de aislamiento esta circunstancia fue paradójicamente colectiva.

Entendemos que la figura que estamos proponiendo o que nos ha sido propuesta, o sea la de artistas investigadorxs o investigadorxs artistas, surge en un marco atravesado de relaciones de poder. Como unx de nuestrxs encuestadxs nos manifestó: “artista e investigador son dos palabras viciadas de una cultura blanca, académica, heterosexual, católica, capitalista”. Sabemos que esta figura puede imponer ciertos límites e incluso constituir un obstáculo. Sin embargo, creemos que al juntar estas dos palabras -que los campos en los que nos movemos reconocen- se genera el potencial de visibilizar un espacio de producción de conocimientos que ha sido sistemáticamente excluido. Que ha sufrido, diría De Souza Santos (2018), un epistemicidio. En este sentido, hablar de artistas investigadorxs es un comienzo que tiene la intención de introducir en los diálogos legitimidades que han sido desconocidas y desacreditadas. Tal vez, en un futuro estas nominaciones demuestren la incapacidad de significar y describir los procesos que en estos locus interseccionales tienen lugar. Creemos que el cuestionario tiene un alcance que va más allá del campo artístico, ya que constatamos que responderlo, propiciaría un marco de interpelación que resulta válido en otros campos de producción de conocimientos.

Referencias

Adorno, T. (1962). *Notas sobre literatura*. Barcelona: Ariel.

Aschieri, P. (2020). Corporalidades diversas en movimiento: Descentrar la danza de la danza. *Arte Da Cena. 6*(2), (ago-dic.), pp. 205-231. Disponible en: «http://www.revistas.ufg.br/index.php/art»

_____. (2017). "Experiencias liminales en investigación. Devenires de una anfibia entre el arte y la academia". En *Múltiples Olhares sobre procesos descoloniais nas Artes Cénicas*., (pp. 73-92.) Orgs. Mundim, Braga, Veloso. Telles. Paco Editorial.

Bajtín, M. ([1985] 1976). "El problema de los géneros discursivos". En *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI editores.

Berti A. (2014). "Aura y técnica". En Barros Toma, V. (Org.). *Estética de la imagen*. (pp. 205-218). Buenos Aires: La Marca editora.

Bourdieu, P. (1980). *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI.

_____ . (2003). *El oficio de científico*. Barcelona: Anagrama.

Cornago, O. (2010). "Arte y Humanidades: una cuestión de formas (de hacer)". En Telón de fondo. Bs. As., Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 12, pp. 1-21. Disponible en «www.telondefondo.com»

Haraway, D. (2020). "Simpoiesis". En *Seguir con el problema*. Buenos Aires: Consoni.

Foucault, M. (2005). *Vigilar y Castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI.

García Canclini, N. (2010). *La Sociedad Sin Relato. Antropología y Estética de la Inminencia*. Uruguay: Katz

Merleau-Ponty, M. (1964), "Pensamiento alegre e improvisador". En El ojo y el espíritu. Barcelona: Paidós Ibérica.

Nietszche, F. (1994), El nacimiento de la tragedia, trad. Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza.

----------. (1996), Humano demasiado humano, Libro IV: "Del alma de los artistas y los escritores", trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Akal.

Sousa Santos, B. (2018), O fim do império cognitivo: A afirmação das epistemologias do Sul. Coimbra, Amedina.

Steyerl, H. (2014), *Los condenados de la pantalla.* Buenos Aires, Caja Negra.

Van Alphen, E. (2006), "¿Qué Historia, la historia de quién, Historia con qué propósito?" En Estudios Visuales: Estética, Historia del Arte, Estudios Visuales. Nº 3. Disponible en http://www.estudiosvisuales.net/revista/index.htm

Síntesis del proyecto http://iae.institutos.filo.uba.ar/proyecto/epistemolog%C3%ADas-en-crisis-la- emergencia-de-la-figura-de-lxs-artistas-investigadores-como

Acceso al formulario: https://forms.office.com/Pages/ResponsePage.aspx?id=Uh4_4TJuckmCyml0IO48mB_6glqtVhBDnKpYBvHscwhUNlBNV0U3RzhNWFFCRTJBRkJGOFlOSVpDOC4u

Invitación en FORMATO AUDIOVISUAL; https://www.youtube.com/watch?v=F2ayYTrY2OU



Fotografía del Taller Danza de las Emociones, *proyecto TransMigrARTS,* UDFJC