

Transcripción

Primera ponencia, martes 9 de agosto de 2016

“Entre interdisciplinas: Entre la danza y las nuevas tecnologías”

Sofía Muñoz, Universidad de Chile – Unversitat Munchen

Moderador: Vamos a dar comienzo a este segundo día del Coloquio sobre Metodologías de Creación e Investigación Interdisciplinar sobre el tema de arte, cuerpos y nuevas tecnologías. Hoy día tenemos un formato de programa muy similar al del día de ayer donde vamos a tener distintas presentaciones de ponencias. Algunos de 20 minutos con 10 minutos de preguntas y algunos que van a ser un poquito más largas. Para finalizar la mañana con un panel de conversación así que si no alcanzamos a atender algunas de sus preguntas las podemos agregar al panel de conversación que tendremos hacia el final de la mañana. Para nosotros es una gran alegría introducir a Sofía Muñoz, quien nos ha estado acompañando con Francisca en el proyecto Emoveire desde la teoría. Ella es antropóloga y está haciendo actualmente su doctorado en combinación con la Universidad de Chile y también en Alemania. La ponencia que dará hoy día Sofía se llama: Entre nuevos posibles, emoción, danza y nuevas tecnologías.

Sofía Muñoz: Hola buenos días, la presente ponencia se enmarca dentro de mi investigación de posgrado cuyo tema gira en torno a la relación entre la noción de presencia y tocar en las artes escénicas contemporáneas sobre todo en la danza. Como parte de la investigación se hizo un proceso etnográfico del proceso creativo del proyecto interdisciplinario Emoveire: Cuerpo, Sonido y Movimiento, dirigido por Francisca Morand y Javier Jaimovich, del que tuvimos ocasión de escuchar el día de ayer. Este proceso etnográfico consistió en la asistencia a los ensayos durante el primer semestre del 2015 y al periodo de funciones a público en octubre del mismo año, así como la realización de entrevistas. Este escrito entonces parte de ese proceso etnográfico que aún se encuentra en proceso, valga la redundancia de las entrevistas y conversaciones con los directores del proyecto. Para los que no estuvieron el día de ayer, les comento que en Emoveire se trabajó con la captación de señales fisiológicas asociadas a la emoción a partir de un modelo interactivo de tecnología digital entre danza, sonido y lo visual.

El punto de partida fue la sensorialidad como forma de experiencia donde se enfatizó el hecho de que los estados emocionales están asociados a reacciones fisiológicas que son captadas mediante el uso de sensores digitales. A través de su captura y su traducción sensible en distintos sonidos, el montaje genera un espacio sonoro y visual que se producía a partir del movimiento de los cuatro intérpretes que formaron parte del proyecto: Francisca Morand, Poli Rodríguez, Eduardo Osorio y Pablo Zamorano. En esta oportunidad, me concentraré en algunas reflexiones que surgen del proceso etnográfico respecto del proceso interdisciplinario de Emoveire, sobre todo enfatizando en la danza y considerando las metodologías utilizadas específicamente durante el periodo de exploración y creación.

El proyecto Emove, surge a partir de la decisión de juntar y hacer dialogar o entretrejer distintos procedimientos disciplinares. Uno de ellos, tenía que ver con la danza, otro con el *Alba Emoting* y otro con los sistemas de interacción y sonido. O si se quiere, danza, emoción y tecnología para lo cual no había una receta clara desde un comienzo. En este sentido, la metodología es algo que vino después en tanto entre proceso entretrejiéndose después y también como reflexión posterior a él. La metodología tuvo que ser descubierta en el transcurso, readecuada, reinventada, así como también hoy identificada y reconstruida a partir de una mirada retrospectiva.

Este carácter inestable de una metodología más bien movediza a ser descubierta y reelaborada continuamente le otorgó al proceso de experimentación y creación una cualidad de evento o acontecimiento inscrito en un descubrimiento constante. Esto mismo se manifestó en el hecho que, por ejemplo, de no saber desde un comienzo qué es lo que resultaría del proceso, si acaso llegaría hacer una obra de danza, una performance, o incluso una instalación. Esta fue en definitiva la primera decisión metodológica y artística para generar un comienzo marcado por, como señala Francisca Morán, la cito "una apertura al presente, a lo que sucede, donde hay un territorio abierto e inexplorado".

Esta decisión dio lugar a un momento previo a la aparición de una metodología que podría denominarse como una fase pre metodológica que consistió en adentrarse en este territorio inexplorado y abierto, para encontrar las diversas posibilidades de emergencia del material artístico. Comenzó de este modo una fase exploratoria, que se designó laboratorio, dividida principalmente en dos procesos similares y paralelos que fueron descritos el día de ayer, por un lado, las sesiones de *Alba Emoting* destinadas a un intenso trabajo con las emociones, y por otro las de interacción y sonido, destinadas al trabajo con la tecnología. Esta fase estuvo marcada por una suerte de desajustes y ajustes, choques y cruces disciplinares donde se desarrollaron diversas estrategias para la búsqueda intensiva de aquello que sería la base para una etapa de creación. El territorio abierto e inexplorado iba tomando cada vez más forma, pero siguió siempre siendo un desafío y teniendo un carácter más o menos impredecible. Como señalan los propios directores de Emove, el intérprete escénico, los bailarines y bailarinas fue el lugar de confluencia de los diversos procesos, donde vinieron a entretrejerse los elementos de cada una de las fases. El bailarín, con su cuerpo, fue el punto de conexión entre distintos sistemas interdisciplinarios sustentados en una interfaz posibilitada por el cuerpo.

En este sentido, para el proceso de investigación escénica, los intérpretes requirieron de un intenso entrenamiento técnico orientado por un lado al trabajo con distintos estados emocionales y, por otro lado, al uso de las nuevas tecnologías en la danza. Ambos procesos significaron reconocer el cuerpo desde otro lugar. Voy a referirme a continuación al trabajo con las emociones y luego al trabajo con la interacción y sonido. Comienzo entonces con las emociones. No sé si todos están familiarizados con el *Alba Emoting*, pero en resumen corresponde a un método de activación emocional a partir de la utilización de posturas corporales, gestos faciales, y formas de respiración.

Para llevar a cabo este proceso, los intérpretes de Emoveire recibieron un entrenamiento de varias sesiones para poder ser introducidos en las seis emociones básicas que propone el modelo dando comienzo a un trabajo corporal con la emoción.

El aprendizaje de la técnica hizo posible la emergencia de una corporalidad específica y la posibilidad de analizar el movimiento desde una nueva perspectiva, que luego sería incorporada a la fase de composición. El trabajo con las seis emociones básicas que propone el método (alegría, tristeza, rabia, miedo, ternura y erotismo) hizo posible llevar a cabo un trabajo de creación y composición que se denominó como "emoción pura" o material corporal puro de la emoción. Se trata de una emoción desprovista de los procesos de significación, donde aparece, como señala Francisca Morán en un ensayo, el cuerpo de la emoción haciendo referencia a este aspecto material y corpóreo de la misma. De hecho, en varias oportunidades, Francisca insiste en la importancia de cuestionar la materia, en referencia al lugar corporal de emergencia de la emoción. En un ensayo, por ejemplo, aclara este punto señalando que " la rabia no está referida a algo, ni a una moral, ni a una rabia justa, ni nada, la idea es que emerja desde otro lugar desde la materialidad". Es decir, que emerja desde el cuerpo del intérprete desde patrones corporales y respiraciones, contemplando las diversas particularidades de cada uno de los intérpretes. En este sentido, el trabajo corporal con la emoción implicó descubrir las emociones, por ejemplo, en distintas partes del cuerpo y reacciones corporales vinculadas al movimiento que hacían posible generar una corporalidad específica.

Por otro lado, este aspecto de una emoción desprovista de los procesos de significación, desprovista por ejemplo de una historia o de elementos figurativos generó una emoción sin relato, una emoción que no fue a su vez narrativa y que buscó no tener relación a otra cosa más que a sí misma y a sus efectos sobre el cuerpo. Podría quizás compararse este proceso del trabajo con una emoción pura, con lo que ya ha ocurrido en relación al creciente interés por el cuerpo del intérprete escénico en las artes contemporáneas y en especial con el movimiento en la danza, o al menos ciertas líneas.

El abandono del relato, del personaje, de los procesos clásicos de significación, etc., para reivindicar el cuerpo del movimiento en sí mismos pareciera ser en este caso un producto de un proceso similar hubiera ocurrido con la emoción, puesto que no surge de la narratividad, sino de una experiencia corporal. Estos aspectos que circulan en torno a la emoción estuvieron presentes en todo el proceso de creación donde se hizo hincapié en no contar una historia y evitar la narración para dar lugar a la emergencia de este lugar corporal de la emoción.

Por otro lado, sigo ahora con lo referente al trabajo de interacción y sonido, los intérpretes al llevar a cabo un intenso entrenamiento con respecto a la interacción sonora en especial con la utilización de sensores de captación de señales fisiológicas, de electromiograma y electrocardiograma, en conjunto con el equipo de sonido. Se trató de una experiencia de biofeedback con sensores fisiológicos de interacción sonora que contribuyeron a conformar una corporalidad específica del bailarín que se dedicó a indagar en las posibilidades técnicas que le permitía al sistema probar una serie de conjuntos sonoros y modos de interacción. Se

produce una cualidad de movimiento particular, a la vez que una segmentación del cuerpo y el movimiento, por ejemplo, cada uno de los intérpretes llevaba sobre sí cuatro sensores uno en cada brazo, uno en una pierna y uno sobre el pecho, se produce una segmentación del cuerpo en la medida en que cada uno de ellos puede tener una función distinta. Por ejemplo, en un ensayo, Javier le pide a Poli que muestre las dualidades de la capa y su capacidad para modular el archivo. Entre paréntesis, capa se denominó al modo de interacción que vincula sonido y movimiento. De este modo, Poly se dispuso a mover cada uno de sus brazos, mueve primero el derecho, que da los tonos agudos y luego el izquierdo que da los tonos más graves. Luego moviliza ambos en conjunto con el resto de su cuerpo. Es como si el intérprete aprendiera entonces a tocar un instrumento con todo su cuerpo y reconoce su cuerpo desde otro lugar. En este proceso, el intérprete pasa por la nueva forma de auto percepción, a través de una sonoridad que es y no es parte del cuerpo y en cierta medida implica verse a través del sonido, percibirse o saber decir, sonar, donde en el sonar aparece algo del interior del cuerpo que se expande, se abre un adentro que se exterioriza al volverse sonoro. Se trata de una posibilidad sonora de un interior que se extiende. Se genera de pronto esa apertura, esa nueva posibilidad de acceso, ese ofrecimiento sonoro de un interior de un mundo interno de experiencia. Ese lugar interno del cuerpo se extiende más allá de superficie exterior, más allá en el espacio, es en de los ensayos en los que asistía en tanto espectadora del proceso, Pablo Zamorano me comenta que se trata de "una sensación de espaciamiento, dada en una temporalidad, un modo particular de ir espaciándose, en una cualidad específica, en una densidad". La extensión del cuerpo se expande, esta expansión corporal, expansión de los límites del cuerpo y de los sentidos que modifican la percepción y la autopercepción, a través de la interacción del sonido implica entonces a su vez un nuevo lugar no sólo en el tiempo sino también en el espacio. El intérprete se ve atravesado por distintas dimensiones que expanden el cuerpo, ¿nos permitiría todo lo anterior hablar entonces de una emoción extendida? O ¿una emoción espaciada que tiene lugar en el cuerpo del intérprete y que se expande a través del sonido, que se teoriza, ocupando entonces también un lugar fuera del cuerpo, un lugar sensible, sonoro, audible. Podríamos poner entonces que los distintos estados emocionales, corporales, adquieren en Emovere otras propiedades sonoras, visuales, híper formativas, logrando alcanzar de este modo un correlato del orden de lo sensible y una cualidad estética particular donde se estimulan otras lógicas perceptivas, multi sensibles o sinestésicas.

Deles nos señala, con respecto a esta figura muy sensible, que los límites de la sensación se desbordan, se exceden en todas las direcciones, opera otra lógica de los sentidos que no es racional, sino que descansa justamente en ese desborde. En ese sentido, el autor nos pregunta cómo pintar un sonido, o cómo hacer que se oigan los colores. Al parecer, hacer posibles tales hibridaciones donde se entrecruzan por ejemplo distinto orden, lo audible con lo visible, al poder ser oídos por ejemplo los colores, fue una de las tareas tempranas de la relación del arte con la tecnología. Por esta razón, por ejemplo, François Solas* señala que los medios digitales dan lugar a un arte de los posible donde se puede "jugar con esos posibles que siempre exceden lo existente".

Estos nuevos posibles de la experiencia, así como la extensión sonora de la emoción en *Emovere* o el espaciamiento del cuerpo de los bailarines más allá de sus límites, o la expansión del interior del cuerpo son posibilitados a partir del vínculo con las nuevas tecnologías y sus metodologías para lograrlo. Gracias.

Moderador: muchas gracias, Sofía, tenemos tiempo para preguntas, levanten la mano el que tenga una consulta.

Mujer: tengo curiosidad sobre cuál fue tu rol en el proyecto y cómo fue estar involucrada a través de la colaboración.

Sofía: mi rol, en realidad yo estaba haciendo una etnografía para mi tesis de doctorado, entonces mi rol consistió más bien en observar, ir a los ensayos, conversar, hacer entrevistas, pero no tuve un rol activo o un rol digamos dentro o al interior del proyecto, colaborando con el proyecto en una fase creativa, por ejemplo, sino yo era más bien un investigador externo que ellos abrieron las puertas para poder meterme en los ensayos, y poder hacerles preguntas.

Hombre pregunta: hola, buenos días, soy José de Temuco, preguntarte respecto a la concepción de las emociones, porque entiendo igual que hay una codificación, una categorización de ciertas emociones básicas y bueno yo estudié psicología en la universidad y desde ahí también entiendo que las emociones podemos categorizarlas pero también esos límites no son siempre tan estrictos, las coordenadas bajo las que uno entiende la corporalidad de la emoción, puede moverse, entonces ustedes como lo hicieron porque me da la impresión que utilizaron como codificaciones para categorizar las emociones y a partir de eso hicieron juegos pero mi pregunta sería cómo en relación a esa unidad o a ese tono, o sea cómo delimitarlo, cómo hacer límites ahí en algo que no necesariamente lo tiene.

Sofía: sí, también fue un tema que se conversó, justamente por esta dificultad que tú señalas de identificar una emoción en concreto, pero por lo mismo se trabajó con respecto a estas seis emociones básicas que propone el modelo de *Alba Emoting* y se trató de no mezclarlas, justamente porque al mezclar si me equivoco Fran tú me corriges, el relato, aparecía una historia, en el fondo... Claro en el fondo al matizar esa emoción, aparecía también un relato, entonces sí se trató de hacer un recorrido por las distintas emociones algunas en más combinación que otras como rabia-miedo por ejemplo pero logrando identificar qué cualidades corporales eran posibles a partir de cada una de ellas y en el fondo tratando de trabajar con aquello que arrojaba cada una de ellas, de manera separada para poder después trabajar con esas cualidades corporales en la danza, no sé si respondo tu pregunta.

Expositor: Es una discusión bastante larga de cómo hacer modelos que puedan ayudar a comprender cómo funcionan las emociones humanas, el hecho de que nosotros hayamos

tenido estas seis emociones básicas era simplemente utilizar un modelo que ayudaba a movilizar y a darnos una estructura para poder trabajar, no significa que estuviéramos necesariamente encasillando las emociones en estos seis clasificadores, sino simplemente eran un lugar de partida entendiendo que las emociones son mucho más complejas que seis palabras y que había todo un espacio entre medio que era el que nosotros utilizábamos y que nos ayudaba para poder trabajar. ¿Alguna otra pregunta por acá?

Mujer: también tengo una pregunta en la misma línea, para poder entender un poco cómo armaron este proyecto: ¿La emoción surge a partir de un estímulo musical? O ¿Solamente es el actor el que intenta, aparte de estos movimientos corporales sacar esta emoción a flote y ahí es percibida por esta tecnología?, cómo funciona, qué es primero, el huevo o la gallina, porque claramente la dramatización y todo lo que tiene que ver con el espacio artístico, la danza, fomenta más drásticamente cada una de las emociones, ya sean 6 o 4 dependiendo del autor que estés agarrado para poder trabajar estas emociones básicas, entonces mi pregunta es hasta qué punto la música o el estímulo externo fomenta esta emoción o cuánto también yo puedo trabajar esta emoción sin que esté mediado por un ambiente principalmente la música o la narrativa.

Francisca: por un lado, claro, también hay que entender un poco cómo funcionaban estos biosensores, que estaban midiendo cambios fisiológicos, entonces claro como tú dices la emoción surge constantemente, estamos constantemente siendo emocionados en distintos niveles por estímulos. Por supuesto que el estímulo sonoro es un estímulo que produce cambios internos y lo que nosotros estamos experimentando con el *Alba Emoting*, que menciona Sofía, era más bien para tener un punto de partida y reconocer también porque lo que plantea el *Alba Emoting* es que existen estas seis emociones básicas, como tú señalas depende del autor que las clasifica de una manera u otra o las cuantifica, pero que en el fondo, aparecen de esta manera muy pura en la niñez y luego se van mezclando y eso es lo que en el fondo a veces sentimos, pero es en realidad es una mezcla de todo esto. Entonces por un lado, el Alba nos permite entender eso, por otro lado nos permite movilizar el cuerpo en sintonía con estas cualidades de movimiento, pero también está todo el estímulo sonoro y eso es lo que genera realmente el lenguaje para el bailarín y no era nuestra pretensión ser puristas, pero finalmente mantener ciertas emociones separadas nos permitía generar ambientes en la obra que eran muy diferentes y muy sólidos en sí mismos, que nos permitía generar sonidos, sintonía con ciertas ideas materiales sobre la emoción, entonces es una dramaturgia generada por estos ambientes muy diferentes, el erotismo tiene una cualidad, la rabia, el miedo tienen otra cualidad y eso es lo que finalmente queríamos expresar.

Hombre: tuviste este rol como tú misma decías de investigadora externa al proyecto, de mucha observación, de mucho análisis, pero también has tenido experiencias con estudiar desde adentro y desde afuera otros proyectos interdisciplinarios que justamente han trabajado con tecnologías, con mezcla de disciplinas. Hay algún aspecto que te haya parecido similar, común o intercambiable entre los distintos proyectos que te haya tocado analizar que se haya visto en Emovere pero que también haya parecido en otros proyectos interdisciplinarios.

Sofía: ¿te refieres como un espectro metodológico? En los otros proyectos, yo no tuve un rol etnográfico y eso, con respecto al proceso de creación, por ejemplo, en mi investigación sobre "invisible", que es otra obra de Francisco Morán y Eduardo Osorio, yo no hice nunca etnografía, yo fui a ver la obra, así como espectadora hice entrevistas a Francisca, a Pablo, pero nunca en el fondo investigue el proceso como fue en el caso de Emovere que fue realmente una etnografía, ir, sentarse, escribir, tomar nota, descripción, descripción, descripción. Hay una metodología de investigación ahí que es distinta con respecto a procesos interdisciplinarios. Había hecho algo similar para mi tesis de antropología que fue una suerte de auto etnografía con respecto al proceso creativo de "La Matanza" de la compañía Teatro Capital, Iván Insulza está acá, el director de la compañía, donde también hubo un proceso etnográfico, pero era distinto, porque ahí si yo era parte del proyecto, era intérprete, entonces en este caso yo llegué completamente como investigador externo y me sumé a los ensayos. De hecho, ya habían comenzado hace tiempo, yo no estuve en la fase, entonces también con las entrevistas se fue llenando ese vacío en el que no estuve, pero hay una diferencia metodológica en el fondo en que la etnografía viene a jugar un rol importante para poder dar cuenta de los procesos creativos.

Moderador: Muchas gracias, Sofía, le damos un aplauso.