

Estéticas de la apropiación y la traducción.

Experiencias de investigación artística en artes escénicas y de acción

Victoria Pérez Royo (Universidad de Zaragoza)

Resumen

En este texto analizo en detalle diversas prácticas de investigación colectiva llevadas a cabo tanto en proyectos independientes iniciados por artistas como en entornos de formación superior artística en el ámbito de las artes escénicas y de acción. Todos ellos tienen en común la invención de procedimientos de colaboración basados en una práctica de apropiación y transformación de los materiales de los participantes.

Palabras clave: investigación en artes; apropiación; traducción; artes escénicas; colaboración.

Aesthetics of Appropriation and Translation.

Experiences of Artistic Research in the Performing Arts

Abstract

In this text I analyse in depth certain collective practices of research that have been developed in independent projects initiated by artists as well as in academic contexts in the field of performance and performing arts. All of them have in common the creation of procedures of collaboration based on a practice of appropriation and transformation of the materials of the participants.

Keywords: artistic research; appropriation; translation; performance; collaboration.

Al hablar de investigación artística en el ámbito de las áreas escénicas enseguida vienen a la mente una serie de formatos como la charla con el público después de la presentación de la pieza o la muestra de trabajos en progreso. Todos ellos señalan el interés fundamental que los procesos presentan en relación con la investigación: se trata de un tiempo de la creación que aporta una serie de conocimientos y reflexiones sobre métodos y procedimientos de trabajo, hallazgos, dudas o inquietudes que no necesariamente son visibles en el resultado final, la obra a la que ha conducido ese proceso. Compartir todo este conocimiento y estas experiencias en el marco de una comunidad interesada resulta fundamental para que todo ello no se pierda y para generar un contexto en el que la investigación se relacione con otras desde una posición propia y sea comprensible de acuerdo con sus propios parámetros. Pero lo cierto es que estos formatos se han ido petrificando, han sido asimilados paulatinamente por el mercado o por las instituciones hasta el punto de que independientemente de que el tipo de investigación-creación se lleve a cabo o de si el proceso de trabajo ha tenido un carácter más o menos exploratorio o experimental, las formas de compartir el propio proceso en una comunidad se dan por hechas en muchos casos y acaban teniendo un efecto contrario del esperable; en el mejor de ellos, sin que se realice un cuestionamiento crítico de su función y sentido y, en el peor, asumiendo el proceso mismo como un producto comercializable y válido por sí mismo¹.

Pero estos formatos no son en absoluto las únicas vías posibles y probadas de hacer visibles los procesos de investigación y el conocimiento y la experiencia que albergan. La función de estos momentos de visibilidad no es únicamente comunicar la investigación, sino sobre todo avanzar en ella y enriquecerla por medio del diálogo y la colaboración. Y aquí reside una de las características de la investigación artística con capacidad renovadora y que, aplicada a otras áreas de investigación (como la universitaria), revela su potencial de actuar como un potente revulsivo: la reinención de los protocolos de comunicación². Cada proceso de investigación-creación trata no solo con un objeto de estudio concreto, sino también con la articulación de la relación entre proceso, resultado visible y recepción del trabajo. Una de las tareas fundamentales en cada investigación artística consiste en sentar las bases de su comunicación: no dar por hecho los protocolos ya establecidos (como la presentación de la obra en un teatro con la consiguiente muestra en proceso al uso), sino inventar unos propios, readaptar o reformular los existentes para que se adecúen al área en la que se trabaja y explorar y encontrar nuevas formas de relacionarse con el público y con sus pares, enriqueciendo el proceso por medio de estos momentos, que no se conciben únicamente como comunicación, sino primeramente como posibilidad de intercambio.

En el ámbito de las iniciativas de colaboración creadas por artistas, así como en contextos de autoeduca-

ción y aprendizaje colectivos, se han creado muchas herramientas para generar este tipo de situaciones. La web del proyecto Everybody's toolbox³ —basada en protocolos de trabajo de código abierto llevados al ámbito de las artes escénicas y de acción— ofrece muchas herramientas que varios artistas han ido inventando y poniendo en práctica para facilitar formas lúdicas de compartir y así desarrollar una investigación, tales como la *autoentrevista*, *10 afirmaciones*, o el juego *générique*.

En este texto me interesa reflexionar sobre una práctica que llevo observando en varios proyectos de artistas amigos y desarrollando en los últimos tres años en mi propio trabajo como docente. Se trata de una forma de compartir, abrir procesos de investigación y avanzar en ellos basada en operaciones de apropiación y reinterpretación. Para abordar esta práctica propongo una breve incursión en el ámbito de la poesía.

Monólogo

Edición bilingüe es un poemario de la escritora argentina Silvana Franzetti; en él la autora retoma la distribución usual y las convenciones gráficas de los libros de poemas traducidos, en los que en la página izquierda está impreso el texto original en itálica y en la derecha el traducido, en redondilla, con el fin de facilitar al lector la tarea de comparar el léxico, la estructura sintáctica o rastrear las alteraciones que se hayan producido en la traducción. La originalidad y la radicalidad de la propuesta de Franzetti se basan en el hecho de que sus poemas son traducciones de castellano a castellano de poemas que ella misma ha escrito, siguiendo una serie de pautas para reglar tanto las transformaciones como los elementos que se respetan.

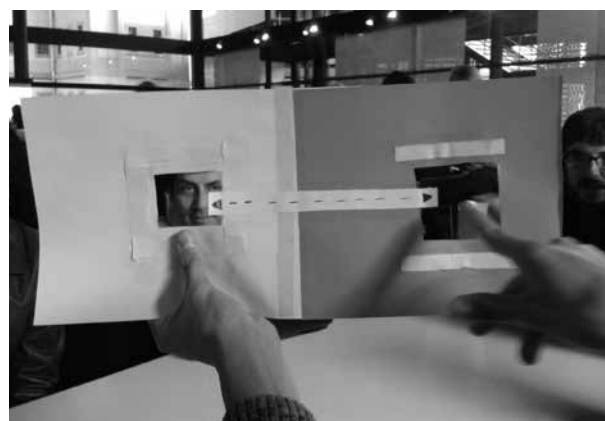
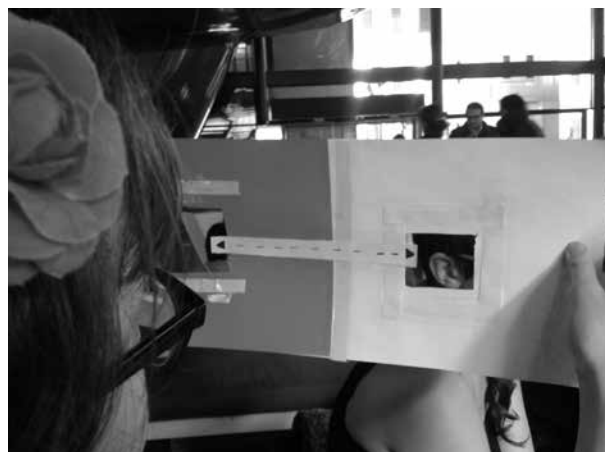
El efecto que operan sobre el receptor es peculiar: la lectura no funciona tanto en profundidad, orientada hacia la búsqueda o desciframiento de un significado más o menos oculto detrás de esas palabras, sino sobre todo en la superficie, en la comparación entre ambos textos y la reconstrucción de un mismo escenario en el que ambos puedan coexistir.

Este ejercicio se basa en el desdoblamiento ficticio de la autora con el fin de crear la alteridad necesaria para llevar a cabo el ejercicio de apropiación; la traducción por lo general es una práctica en la que intervienen al menos dos personas.

Diálogo a dos voces

El poeta Leopoldo María Panero desarrolló a lo largo de las décadas de 1970 y 1980 una intensa labor como traductor. Durante este tiempo no solo propuso una concepción muy particular de la traducción, sino que también la puso en práctica. Sus traducciones son reconocidas por su gran calidad literaria, a la par que por el bajo grado de fidelidad que guardan al texto de partida.

Túa Blesa, en su ensayo introductorio a la recopilación de estas traducciones de poesía de Panero, *Traducciones/Perversiones*, explica en detalle el desarrollo de la concepción propuesta por Panero, en la que se afirma



Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual. Edición 2012/13.
Fotografías: Isabel de Naverán

plenamente el potencial creador de esta actividad. En un primer momento, Panero define la tarea del traductor en estos términos: «desarrollar —o superar— el original, y no “trasladarlo”, como otro mueble cualquiera, de esta habitación a otra»⁴. En este caso la operación del traductor es la de extender, amplificar, desarrollar el texto previo. Pero más adelante propone una concepción aún más radical: la perversión, un ejercicio basado en radicalizar el acto de transformación que ya de por sí se da en toda traducción. Esta *per-versión* se entiende como tarea genuinamente fiel no tanto al texto primero, como a la operación creativa que está en su origen, a su verdad como creación literaria: la «per-versión es la única traducción literal, fiel, y ello mediante el adulterio, la infidelidad»⁵. La *per-versión* no se entiende como una operación servil, secundaria y de menor rango, sino como una genuina actividad creativa que trabaja por medio de la afirmación de la diferencia que el traductor introduce con su lectura personal.

Es cierto que este tipo de apropiación e interpretación es en realidad una de las muchas formas de escritura hiperliteraria, en el sentido que G. Genette rastrea a lo largo de la historia de la literatura en su *Palimpsestos*⁶. Pero la originalidad de L. M. Panero radica en que llega a este tipo de prácticas creativas revolucionando un terreno poco cuestionado hasta el momento (con las excepciones teóricas de W. Benjamin, Octavio Paz o Jacques

Derrida) y trastornando una concepción de la práctica de la traducción en la que no se contemplaba la posibilidad de un punto de vista creativo, con capacidad de crítica o incluso generador de discursos secundarios. En el ámbito de la traducción esto significó encontrar un espacio en el que continuar expandiendo una poética de lo moderno especialmente presente en el siglo XX, momento por excelencia de la autorreflexividad y de la crítica incorporadas a la obra de arte, que se ha desplegado en los ámbitos de las artes plásticas, escénicas y audiovisuales con términos archiconocidos como reciclaje, apropiación, posproducción, *détournement*, reconstrucción o reactivación.

En este amplio espectro de prácticas se han presentado orientaciones muy diversas, situadas en una multiplicidad de posiciones intermedias entre dos actitudes extremas que podrían denominarse recreadora y crítica. La primera vertiente se ha desarrollado tradicionalmente más en el ámbito de las artes escénicas y de acción, con fines diversos como sumergirse en un tipo de estética con la que se siente afinidad, experimentar en el propio cuerpo una determinada cualidad de movimiento o unas relaciones espaciales concretas, entre otras muchas. La vertiente crítica ha sido en cambio mayoritaria en las artes visuales y en muchos de los casos, como en el desvío situacionista o en corrientes radicales dentro del cine de reciclaje, se ha desplegado como un arma subversiva que, por medio de la exposición de códigos, operaciones o funcionamiento más o menos invisibles en los materiales primeros, es capaz de denunciar una ideología que se pretende boicotear o subvertir. En cualquier caso, lo que me interesa señalar de estas prácticas que se basan en la apropiación de materiales artísticos previos es su capacidad de crítica cultural, que se lleva a cabo en y desde la propia práctica artística. No se trata tanto de considerar esta capacidad desde el punto de vista de una posible emancipación de ellas como productoras de discurso o como instancias críticas como de estudiarlas como mecanismos de creación y reflexión que se organizan por medio de colaboraciones en el ámbito de la autoeducación o de la creación-investigación colectivas basadas en el diseño.

Coro

Este procedimiento de trabajo basado en la apropiación y desvío de materiales de otros está sirviendo de base para organizar múltiples proyectos de colaboración en el ámbito de las artes escénicas y de acción experimentales actuales.

El Paso es una herramienta creada por El Club, un colectivo de artistas y profesionales de diversas disciplinas, pero vinculados por su interés en las escénicas y la acción. El Paso se creó como una forma de pensar sobre el propio colectivo y como un medio para compartir los respectivos trabajos y formas de trabajar «como una herramienta de trabajo versátil y poliédrica con la cual nos hemos ido conociendo, compartiendo ideas, puntos de vista o maneras de

hacer»⁷. En la página web de In-Presentable explican el procedimiento de trabajo en forma de receta:

- Reúnes a un grupo de diez personas.
- Estableces una fecha de lanzamiento.
- Lanzas un proyecto en el formato que quieras.
- Lo nombras.
- Lo transformas durante una semana.
- Lo pasas a otro miembro, a quien quieras.
- Recibes otro proyecto.
- Lo transformas durante una semana.
- Lo pasas a otro miembro que no lo haya transformado aún.
- Recibes otro proyecto.
- Lo transformas durante una semana.
- Lo pasas.
- Esto termina cuando pasas por todos los proyectos.

En definitiva, El Paso (en sus primeras versiones) consistía en un grupo de diez personas que durante diez semanas se encontraban recibiendo materiales y transformándolos, traduciendo y *per-versionándolos*, metidos de lleno en una situación de apropiación, creatividad y urgencia. Como ellos mismos explican en el texto publicado en el blog de In-Presentable, el proceso se expandió a las redes de internet, de la ficción a la realidad, tomó diversos formatos, multiplicando los medios de comunicación de este trabajo colectivo.

El Paso sirvió como inspiración para otro tipo de trabajo colectivo iniciado en Bilbao en el que tuve la oportunidad de participar durante 2011. Su nombre inicial era Transferencia, pero muy pronto, en referencia a El Paso, se renombró como Pasodoble. El principio básico que organiza el sistema de recepción, transformación y envío se mantuvo intacto, pero se introdujeron variaciones en otros aspectos: el orden de transferencias no estaba sujeto a la voluntad del que manipula los materiales cada vez, sino fijado con anterioridad, al comienzo del Pasodoble; se permitían trabajos colectivos; cada semana una persona del grupo proponía un eje más que tener en cuenta en la elaboración de los materiales y que en ocasiones acababa siendo más relevante incluso que el trabajo recibido. Estas indicaciones semanales podían referirse tanto a un tema como a la configuración de colaboraciones para elaborar los materiales, sugiriendo por ejemplo colaborar en parejas o grupos de tres o incluir personas ajenas al Pasodoble.

María Jerez llevó El Paso al Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual y los estudiantes lo hicieron suyo: los egresados de la promoción 2011/12 propusieron una serie de cadenas que continúa con los que están participando actualmente en el curso 2012/13. En este ámbito de la formación universitaria se han desarrollado procedimientos de trabajo similares: Idoia Zabaleta propone en su taller Toma toma dame un trabajo que está igualmente basado en la transformación de los materiales de los participantes. En este caso el trabajo del estudiante consiste en un primer momento en sintetizar

una imagen en la que se recoja alguno o incluso varios de los elementos de la investigación en curso. Esta imagen inicial despliega sus potencialidades por medio de un camino de ampliaciones, reformulaciones y transformaciones que los otros estudiantes llevan a cabo con ella. De la misma manera, en el marco de talleres de investigación-creación en el máster SODA (Berlín) o en festivales (Antistatic, Sofía) yo he desarrollado un dispositivo de trabajo cuyo nombre está tomado de la concepción de la tarea traductora de L. M. Panero, la *per-versión*. El procedimiento que seguimos para trabajar sigue una estructura similar a las descritas, si bien los materiales no encuentran un largo camino de desarrollo y transformación en su paso de unas manos a otras a lo largo de una cadena (como en el caso de El Paso o el Pasodoble), sino múltiples versiones simultáneas de un único referente: un participante muestra al resto algunos materiales de su trabajo en proceso como vídeos, textos, acciones o aquello que le parezca más relevante o con lo que necesite trabajar. Los otros miembros del grupo se dedican durante un día a crear *per-versiones* de esos materiales. Como tal, la actividad no consiste en llevarlos a otros medios (de acción en vivo a vídeo, a partitura musical), sino mantener en la medida de lo posible el formato original. Dentro de un mismo medio, la *per-versión* debe en parte respetar el original, pero a la par también sacar a la luz potencialidades, sentidos latentes que en su forma primera no están desarrollados.

En todos estos casos (y en otros más, que no tomo en cuenta, bien porque se trata de casos puntuales, bien porque no se han desarrollado estrictamente en los ámbitos de las artes escénicas y de acción⁸) se propone una forma particular de trabajo colectivo basado en la apropiación, una forma particular de relación que permite un intercambio de subjetividades por medio de la imaginación.

Quasi-objeto

Michel Serres en *Le parasite* ofrece un término muy útil para comprender este particular mecanismo de relación basado en las acciones de recibir, transformar y pasar materiales: el *quasi-objeto*⁹. Partiendo del símil de los juegos de pelota, Serres plantea una forma particular, alternativa a la tradicional, de pensar tanto la relación sujeto-objeto como la de los sujetos entre sí: la pelota no constituye únicamente un objeto en las piernas del jugador, un material pasivo y manipulable, sino que también debe ser considerada *agente*, *quasi-sujeto*, en cuanto que constituye el desencadenante de una acción. Un buen jugador no retiene la pelota, sino que esta le incita a la acción, a darle una dirección y un sentido, pasársela a un jugador u otro o lanzarla a portería. La pelota así genera decisión y acción, hace que el juego se desarrolle. Desde este punto de vista no es completamente un objeto (pasivo) ni un sujeto (agente), sino lo que Serres denomina un *quasi-objeto*. El Paso, las operaciones en Toma toma dame dame y las otras formas de trabajo mencionadas no son otra cosa que *quasi-objetos*,

materiales en circulación que estimulan prácticas con una cierta urgencia. Aunque en realidad lo que acaba circulando en los grupos de trabajo no es tanto un objeto (más o menos estable, más o menos transformado) como, sobre todo, unas sensibilidades que toman forma, unas preocupaciones que no se articulan en un primer momento en lenguaje verbal, sino que se expresan de manera inmanente, en y por medio de los materiales. En este sentido se podría hablar de reflexión *en* los materiales o, según los conceptos que ofrece Lévi-Strauss, de un *pensamiento salvaje*, un pensamiento de lo concreto, incorporado al objeto e inseparable de él¹⁰.

Disensos

Estas transformaciones en los materiales, la forma en la que unos hablan de otros, los comentan, expanden, critican, desarrollan, analizan, diseccionan, *pervierten* o desvelan, funciona precisamente gracias a la afirmación de la diferencia que cada nuevo jugador introduce en cada nuevo paso. En este tipo de sistemas de trabajo la participación de los individuos no está definida de antemano (más allá de una serie de reglas que definen en un caso u otro cuándo se incorpora al juego, por ejemplo); su contribución no está predeterminada, sino que se organiza en relación con los materiales recibidos. Es precisamente en la necesidad de encontrar una postura propia frente a ellos donde se produce la aportación, ya sea en forma de desvío, adaptación, rechazo o desarrollo. Esta diferencia, este contraste, es lo que hace que el juego avance, que los materiales encuentren versiones y descubran potencialidades. Tales formas de trabajo proponen, por tanto, una labor en la que no se produce ningún tipo de consenso que vaya más allá de la aceptación de las normas de juego (y que, por otro lado, son transgredidas continuamente). Se trata de procedimientos de trabajo colectivo que se basan precisamente en el disenso y en la relación generada a partir de la diferencia. La forma de trabajo es por lo tanto individual, si bien se articula en un proyecto más amplio y colectivo. Cada participante trabaja desde sus inquietudes, centrándose en sus propios intereses y se relaciona con el resto desde esta posición, sin renunciar a ella en el intento de alcanzar un consenso sobre un tema, una estética concreta o un formato determinado. De esta forma, por medio de las diferencias en el hacer, la colaboración va tomando sustancia y se va definiendo.

Por otro lado, estas experiencias están vinculadas a proyectos de autoaprendizaje colectivo, tanto en el caso de profesionales que se reúnen para estimular sus respectivas prácticas, como en el caso de profesores que las proponen a un grupo de participantes en el seno de un programa de formación. Ello implica una transformación en los tipos de colaboración y en las formas de organización del trabajo artístico que se orientan más a un trabajo en red o paratáctico en el que los roles son intercambiables, en el que todos los participantes comparten responsabilidad y en el que no se parte de ninguna síntesis de pareceres previa ni se opera mediante relacio-

nes de representación. Conlleva una preocupación por aprender a trabajar de forma horizontal, no jerárquica y la creación de entornos de trabajo estimulantes para todos. Los *quasi-objetos* comentados, como modos de relación, son, en realidad también, canales en los que los materiales circulantes son, sobre todo, los problemas planteados por cada participante, sus preocupaciones y sus sensibilidades.

Es cierto que estos ejercicios no se pueden considerar en sí mismos investigaciones artísticas, más allá de lo que supone una experimentación con nuevas formas de colaboración y de trabajo compartido. Pero, desde luego, se puede afirmar que favorecen durante algunos periodos del trabajo el desarrollo de investigaciones en curso. Los procesos de creación están compuestos de intuiciones y de razonamientos, de momentos de comunicación y momentos de soledad, de hallazgos y de abandonos. Así que las actividades que los participantes del juego realizan por medio de estos *quasi-objetos* pueden ser muy provechosas en un momento de la investigación e inútiles en otro. Por un lado, cadenas como El Paso o El Pasodoble someten a los participantes a la presión de una producción continua que se acaba extendiendo a su vida cotidiana (como queda reflejado en muchas de las transferencias) y mezclándose con ella. Pero este tipo de producción no es comparable a aquella que se genera con vistas a un producto terminado que se inserte en el circuito de las artes escénicas (aunque, por supuesto, en algún momento pueda ser asumido por él), sino una producción aligerada de ese peso y de esa responsabilidad, que favorece en algunos casos la posibilidad de una mayor experimentación¹¹, así como un tratamiento lúdico de los formatos y lenguajes, permitiendo, por ejemplo, que un coreógrafo sin experiencia en la edición de vídeo se adentre en ella o se oriente en cambio a actividades como la escritura o el rastreo de ciudades, por ejemplo. Estos *quasi-objetos* proponen un espacio y un tiempo para aprender y formarse individualmente con ayuda de otros, acompañado por otros. Pero es cierto también que se trata de un tiempo que está sometido a la urgencia de la producción (semanal o diaria), que en ocasiones puede llevar a un trabajo excesivamente trivial, limitado a ejercicios más o menos simples, sin profundizar en los problemas planteados. Por estas razones los procedimientos descritos no sirven en todos los momentos de la investigación, sino que resultan útiles especialmente para superar situaciones de bloqueo, para agilizar y movilizar prácticas o para descubrir vías de desarrollo sobre las que trabajar más adelante en soledad, con persistencia y en otras condiciones que este tipo de prácticas no facilitan.

Comunicación y reflexión

Aunque estos dispositivos proponen ya formas de pensamiento y comunicación incorporadas a los materiales mismos, existe un segundo momento de reflexión verbal conjunta que tiene lugar una vez acabada la cadena o mostradas las *per-versiones*, fundamental para lograr

los objetivos de la práctica. Todos estos dispositivos proponen una actividad dialogal y reflexiva más allá de las descritas, referidas a la transformación y la circulación. En unos casos este encuentro se vive como una gran fiesta de recuperación y observación conjunta de todas las transformaciones; en otros como un momento de distancia respecto a la actividad febril de la transformación artística. En todos ellos, se trata de un periodo dedicado a la reflexión en común sobre el proceso, en el que se analizan verbalmente las diferencias, se extraen los hilos comunes de desarrollo y se profundiza en la comprensión y valoración de las transformaciones. En el caso del ejercicio de la *per-versión*, se trata de un momento tan relevante como el creativo, ya que representa la posibilidad de una crítica en profundidad y una consideración de las operaciones llevadas a cabo que permite un análisis en detalle muy útil para las investigaciones.

Frente a otras formas de compartir investigaciones, como la muestra de procesos y otras más o menos establecidas, los diálogos que se generan en estos debates descritos ofrecen un lugar donde el juicio no se produce en términos de error, fracaso o éxito: las transformaciones y *per-versiones* no se consideran en función de su calidad, sino de las relaciones que establecen (más o menos complejas, más o menos obvias, desplegadas en un plano temático, formal, operacional, etc.) con los materiales recibidos. Es cierto también que esta misma libertad en la valoración puede conducir a una cierta autocomplacencia peligrosa y contra la que se debe estar alerta a lo largo de todo el proceso.

En cualquier caso, los procedimientos de trabajo comentados ofrecen una imagen específica de la investigación artística actual: el artista no trabaja solo todo el tiempo, sino que en muchos casos opera como una terminal dentro de una red compleja de producción de conocimiento y experiencia. Ponen de manifiesto la importancia de la comunicabilidad del arte como investigación, en este caso no tanto mediante un trabajo de contextualización o de explicación de ciertos aspectos de la propia práctica entendido como trabajo suplementario, sino por medio de una reflexión inmanente a los materiales en el proceso mismo de apropiación y *per-versión*, facilitada por un trabajo imaginativo, creativo y personal con los mismos. Se trata de una forma de compartir y abrir procesos que no pasa primeramente por el establecimiento de una distancia respecto a la investigación que asegure una cierta objetividad, ni por la abstracción ni por la traducción de estos materiales a un lenguaje verbal. Se basa, por el contrario, en una apertura de procesos que se da en la circulación de los materiales, por medio de un intercambio lúdico de subjetividades. Los materiales de la investigación no son entonces, únicamente, el objeto que genera una discusión, sino el medio por el que esa discusión circula y a través de la cual se expresa. La controversia se produce en los materiales, ellos son los que permiten una discusión (concreta, incorporada) en el seno de una comunidad, su apertura y la exposición a la crítica y al diálogo (en y desde los propios materiales).

En este sentido, estos proyectos han reinventado ciertas condiciones del trabajo de creación, han ofrecido nuevas formas de concebir, de llevar a cabo la investigación y, sobre todo, en relación con la preocupación que manifesté al principio, de comunicarla y compartirla. Estos proyectos han encontrado una forma particular, adaptada a sus necesidades concretas, de rearticular las relaciones entre el proceso de trabajo y los momentos de visibilidad y apertura, sentando así las bases de su propia comunicación sin atenerse a protocolos ya establecidos, sino inventándolos de acuerdo a las propias condiciones. En los modos de relación que establecen estas iniciativas subyace una idea común: el conocimiento no se transmite a través de la cadena «emisor-conocimiento-receptor», sino que se produce en un encuentro entre ambos extremos. No instituyen jerarquías entre individuos que pueden contribuir o no a su creación, sino que todos son susceptibles de participar en la experiencia colaborativa¹². La investigación se desarrolla por medio de la confrontación con otros, al dejar que estos se la apropien, la transformen y la desarrollen, haciendo así avanzar en el cuestionamiento o en la perplejidad que cada investigación plantea.

Notas

1. El desarrollo de este formato, especialmente patente en Europa Central, llega incluso a generar un circuito de muestras de procesos que, en algunos casos, acaba ocupando el lugar mismo de la presentación de obra acabada, de forma que algunos artistas jóvenes se quedan en ese espacio incipiente y preparatorio que acaba convirtiendo el proceso en una entidad por derecho propio más allá de su utilidad y su sentido respecto a una obra posterior o una investigación de mayor envergadura.
2. Las formas de trabajo experimentales de la práctica artística asumidas en el ámbito de las ciencias humanas supondrían una oportunidad inigualable de redefinir el propio terreno (los métodos de investigación, las formas de evaluación y de diseminación) de manera más afín a sus formas de hacer que a los parámetros y criterios de las ciencias duras que actualmente las rigen en gran medida.
3. <http://www.everybodystoolbox.net>
4. PANERO, Leopoldo María, en Túa Blesa (ed.). *Traducciones/Perversiones*, Madrid, Visor, 2011, p. 17.
5. *Ibidem*, p. 30.
6. GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
7. <http://www.in-presentableblog.com/contenido/el-paso.html>
8. Me refiero por ejemplo a proyectos como *El soporte de la cultura* (2012), en el que han participado, entre otros, Jaime Vallaure e Isidoro Valcárcel, consistente en la intervención sucesiva de los cinco artistas a lo largo de cinco semanas de unas pizarritas o, también, prácticas como la propuesta por Guillem Mont de Palol y Jorge Dutor, en el marco del festival In-Presentable 2012, de entregar su pieza ¿Y por qué John Cage? (2011) a otros artistas para que se la apropien.

9. SERRES, Michel. *The parasite*, London and Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1982.
10. LÉVI-STRAUSS, Claude. *El pensamiento salvaje*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 1997, pp. 11-59.
11. Véanse los pasos descritos de la cadena El abandono, descritos en el texto de El Club al que he hecho referencia más arriba, en los que la acción se ha extendido desde una actividad artística más usual a todo un campo expandido en el que la participación de los jugadores consiste en prácticas tan distintas como solicitudes de residencias artísticas en nombre de otra persona, blogs fictivos de procesos de investigación, redes de intercambio en internet o experiencias reales.
12. Estos procedimientos de trabajo proponen modos de colaboración horizontales en los que las estrategias de código abierto han sido en muchos casos fuente de inspiración o directamente un modelo. Los participantes son responsables de la creación colectiva de sentido y de la transformación de los discursos existentes en la medida en la que deseen implicarse, ya que no hay roles establecidos e inalterables. Por otro lado, su organización es reproducible, ya que no depende en principio del carisma de un líder que lo dirija u organice, sino que otros lo pueden reproducir en otros contextos, adaptándolos a sus características concretas.

Bibliografía

- BLESA, Túa (ed.). *Traducciones/Perversiones*, Madrid, Visor, 2011.
- El Club, El Paso, en <http://www.in-presentableblog.com/contenido/el-paso.html>
- FRANZETTI, Silvana. *Edición bilingüe*, Vox, Buenos Aires, 2006.
- GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *El pensamiento salvaje*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- SERRES, Michel. *The parasite*, London and Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1982.
- Victoria Pérez Royo.** Profesora del área de Estética y Teoría de las Artes en el Departamento de Filosofía de la Universidad de Zaragoza, investigadora de ARTEA (<http://www.arte-a.org>) y codirectora del Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual. Profesora invitada a la Palucca Hochschule für Tanz Dresden y la Universidad de las Artes de Berlín. Ha editado: ¡A bailar a la calle! *Danza contemporánea, espacio público y arquitectura*, (2008); junto con José A. Sánchez: *Práctica e investigación* (2010); junto con Cuqui Jerez: *10 textos en cadena y unas páginas en blanco* (2012).