

INTERDISCIPLINA, "HASTA ANTES DEL ESTRENO"

Interdisciplinarity, 'until before the premiere'

JORGE DAVID SEPÚLVEDA PEZOA

Universidad de Santiago de Chile

jorge.sepulveda.p@usach.cl

<https://orcid.org/0009-0004-3888-8129>

RESUMEN

Este ensayo profundiza en lo que se entiende por interdisciplina desde diversos enfoques teóricos dentro de investigación artística a partir de la experiencia en el Taller Interdisciplinar de la Universidad de Chile. A través de las evaluaciones docentes del año 2023 y 2024, y experiencias personales, se ofrece una reflexión sobre la potencialidad que puede tener la integración de una formación interdisciplinaria y los aspectos que hay que considerar para su desarrollo. El marco teórico del ensayo debate el papel del arte en la sociedad latinoamericana y espera contribuir a futuras investigaciones en pedagogía del arte al promover una visión crítica sobre la interdisciplina y la investigación artística en el ámbito universitario.

Palabras clave: Interdisciplina, investigación artística, metodología, procesos artísticos, sistemas de arte.

ABSTRACT

This essay delves into the understanding of interdisciplinarity from various theoretical approaches within artistic research, based on the experience of the Interdisciplinary Workshop at the University of Chile. Through teaching evaluations from 2023 and 2024, and personal experiences, it offers a reflection on the potential of integrating interdisciplinary training and the aspects to be considered for its development. The essay's theoretical framework debates the role of art in Latin American society and hopes to contribute to future research in art pedagogy by promoting a critical vision of interdisciplinarity and artistic research in the university sphere.

Key Words: Interdiscipline, artistic research, methodology, artistic processes, art systems



Figura 1. Sin título [Fotografía]. Archivo personal del autor. Santiago de Chile.



Nota. Esta imagen documenta la presentación final de un grupo en el taller interdisciplinario que fusiona performance y danza contemporánea, realizado en el Campus Juan Gómez Millas de la Universidad de Chile.

Si uno hiciera una lectura radical de las posibilidades laborales que tienen los artistas que estudian en universidades, se podrían señalar dos opciones. La primera sería adaptarse a los espacios laborales ya instituidos en el mercado y desechar ciertos tipos de experimentación colectiva por el riesgo que supone dedicar recursos a propuestas que no tienen un lugar visible y/o escasa sostenibilidad. Por otro lado, la segunda posibilidad sería retirarse de las lógicas dañinas del mercado neoliberal y abrir espacios para enfrentar críticamente las dinámicas del mundo artístico. Bajo esta segunda, quedan liberados de ciertos protocolos disciplinares de estructuración de prácticas artísticas, historización, estética y crítica corriendo el riesgo de ser excluidos y excluidas del flujo del dinero.

Las tensiones que debe enfrentar alguien que decide estudiar artes son también las tensiones que a las universidades les corresponde internalizar para brindar apoyo real y evitar que la carrera de las y los estudiantes dependa solamente de su capacidad individual para superar obstáculos sistémicos.

Oh, amigos míos, no hay ningún amigo. (Derrida, 1998, p. 17)

La interdisciplina, como iré sugiriendo en adelante, tiene un potencial poético, estético y ético de allanar ciertas dificultades presentes en las artes contemporáneas. Aparece como una propuesta que busca tener impacto en la relación entre artistas y la sociedad a partir de un correlato que profundiza sobre la mutua afectación de las disciplinas.

La interdisciplina, para este ensayo, posee un enfoque prescrito más allá de la suma de disciplinas involucradas: es **un** un primer paso en la integración de los métodos propios de cada artista y disciplina. La convivencia entre distintos artistas tiene el potencial de situar epistemológicamente las prácticas artísticas por medio de la incorporación de las contingencias a la recursividad propia de cada disciplina. En lo específico, la integración de necesidades y deseos permite cautelar las dinámicas y abordajes de los problemas artísticos colectivos aportando orientaciones para la construcción y sostenibilidad de poéticas incipientes en el arte contemporáneo.

“En el arte contemporáneo las formas de expresión se entrelazan, haciendo que la interdisciplinariedad sea no solo necesaria, sino esencial para explorar la percepción, el simbolismo y la experimentación” (Callejón y Pérez-Roux, 2010 p. 41). Por tanto, en la interdisciplina, como espacio y dinámica de experimentación, se profundiza a partir de la reunión de artistas procedentes de diferentes disciplinas para la colaboración en procesos artísticos y no mediante la práctica de un único artista que se mueve dentro de distintos medios materiales.

A partir de lo anterior, este ensayo se centrará, sobre todo, en los alcances conceptuales del Taller Interdisciplinar, asignatura de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Esta asignatura se ha constituido como un lugar que busca e insiste en la transversalización de los conocimientos teórico-prácticos de las carreras que componen dicha facultad, al dar espacio a una diversidad de colaboraciones

entre estudiantes y profesores. El Taller, en la actualidad, incorpora las siguientes carreras de pregrado: Teoría de la Música, Interpretación Musical, Composición Musical, Ingeniería en Sonido, Danza, Diseño Teatral y Actuación Teatral.

Estructura del ensayo

Este ensayo inicia con la descripción del Taller; en una segunda parte, explora y problematiza sobre la disciplina a partir de tres conceptos: técnica, gesto y lo colaborativo, con el fin de buscar aperturas a los enfoques monodisciplinarios de creación. Por último, se revisan tanto las encuestas docentes (del 2023 y 2024) como algunas dudas que se han perpetuado durante el desarrollo de la asignatura. El objetivo es recoger algunas de las inquietudes que han surgido en el estudiantado a lo largo de mi experiencia como ayudante de este curso para generar reflexiones conceptuales que habiliten otras formas de abordar el trabajo interdisciplinar.

I. Taller Interdisciplinar e investigación artística

El Taller Interdisciplinario surgió como parte de las propuestas de innovación curricular del área artística, proyectadas por la Escuela de Pregrado de la Facultad de Artes en el 2005. En un principio, el Taller Interdisciplinar buscó articular dos áreas artísticas, danza y diseño teatral, para luego integrar las carreras en la presentación. En sus inicios, el objetivo principal de este taller fue servir de espacio experimental a reflexiones teórico-conceptuales que respondiesen a los problemas que año tras año se elegían abordar. En términos administrativos, correspondía a tres créditos, el equivalente a 4,5 horas de trabajo semanal (Barra y Ulloa, 2017).

El Taller Interdisciplinario, en la actualidad, consta de aproximadamente 100 estudiantes divididos en 4 o 5 secciones, dependiendo del año. Como se contempló en los inicios del curso, cada sección dispone de dos profesores de distintos departamentos y un ayudante que cursa sus últimos años de pregrado o es egresado. Se ha buscado que cada ayudante complementé disciplinariamente a los profesores (ej.: profesores de artes visuales y danza tienen un ayudante de interpretación musical). Las clases tienen una duración de 3 horas y se dictan una vez por semana a lo largo de 16 semanas.

En cuanto a las evaluaciones, el curso consta de evaluaciones intermedias —si así lo definen los docentes— y una evaluación final que consiste en una muestra abierta de los resultados del proceso. Los docentes y ayudantes, en conjunto con la coordinación y dirección de la Escuela, se constituyen como un equipo que año a año establecen los lineamientos generales: eligen una temática o concepto y se orienta la experimentación artística hacia este.

Día a día

Desde una perspectiva práctica, cada sección suele optar entre dos opciones respecto al trabajo con los estudiantes: dividirlos en grupos pequeños (aproximadamente, 5 personas) o trabajar con la sección completa como un gran elenco.

En las secciones en las que he podido participar, se suele ocupar al menos la mitad de la sesión en presentar antecedentes de procesos u obras interdisciplinarios de manera expositiva por parte de los docentes o estudiantes. En el segundo bloque de clases, se da una dinámica propia de un taller: ejercicios donde los estudiantes eligen el tema o el enfoque de interés a trabajar, la forma en que se representará, la materialidad o medios y, en la medida que se desarrolla el semestre, la elaboración o reencause de la propuesta dependiendo de decisiones personales o por consejo de los profesores. Progresivamente, se han incorporado dos etapas o herramientas: las activaciones y la antelación de los ensayos en el lugar de exposición.

Respecto a las activaciones, el objetivo es realizarlas al inicio de la clase. Estas pueden consistir en breves disertaciones acompañadas de una actividad. La idea central es que los estudiantes se puedan expresar sobre un tema, complementando su presentación con una actividad que utilice medios y materialidades que vayan más allá de lo lingüístico. Ello busca incorporar primeras aproximaciones sobre otras formas de transmitir un saber como insumos para la muestra final. Por otro lado, cada año se ha intentado probar la presentación final con más anticipación visitando el lugar elegido para la exposición al menos con tres clases de antelación. La familiaridad con el espacio y su contexto siempre demuestra ser tremendamente importante.

Alcances teóricos actuales del curso

La investigación artística ha servido para posicionar al arte como una disciplina que socializan descubrimientos y aportan a otras áreas del conocimiento (Contreras, 2013). El resultado de la investigación artística no requiere obligatoriamente un artículo indexado, sino que puede ser una obra de arte, instalación, producto cultural, etc. Para el caso de procesos similares a este curso, es suficiente el reconocimiento de un ejercicio colaborativo y del recorrido de las prácticas que se realizan durante el semestre, más que el control de calidad de la última muestra.

Lo que permite instaurar la creación artística como investigación artística es la posibilidad de ir esclareciendo el proceso, ya sea a través del registro, la acotación conceptual, la referenciación a marcos teóricos y/o performativos, la esquematización de etapas, la revisión activa de un proceso desde una pregunta, hipótesis u objetivo inicial de investigación, etc.

Henk Borgdorff, investigador y teórico de la música, señala que, en la práctica artística, se acostumbra a denominar a través del rol (director de orquesta, guionista, dramaturgo) y la dimensión (escultor, nuevas medialidades, dibujo). La investigación artística ha considerado más funcional otra conceptualización: objeto (la obra de arte), proceso (proceso de producción) y contexto (las cualidades del mundo del arte).

La práctica artística puede ser calificada como investigación cuando su propósito es ampliar nuestro conocimiento y entendimiento a través de una investigación original. Empieza con preguntas que son pertinentes para el contexto de la inves-

tigación y el mundo del arte, y emplea métodos que son apropiados para el futuro estudio. El proceso y los resultados de la investigación están apropiadamente documentados y son difundidos entre la comunidad investigadora y el público más amplio. (Borgdorff, 2004, p.33)

Considero que esta definición es un lugar interesante desde el cual comenzar, pese a que debe leerse con cuidado para no caer en esencialismos como “pertinente” o “apropiado” En última instancia, la investigación artística se establece como una forma de ampliar nuestra comprensión de las artes, al mismo tiempo que nos permite estudiar la realidad sin sentir que nos desarraigamos de las prácticas artísticas.

II. Disciplina

Aparentemente, la descripción del concepto “disciplina” sería el lugar idóneo desde el cual iniciar un lineamiento teórico sobre las artes para, luego, proceder a una tabla de comparación entre la disciplina y la interdisciplina, y, finalmente, determinar el enfoque adecuado para cada instancia. Sin embargo, las críticas hechas sobre la disciplina como dispositivo para el orden social durante el siglo XX —por filósofos como Michael Foucault, Theodor Adorno y Pierre Bourdieu, entre otros— hacen de este concepto un lugar incómodo desde el cual describir las prácticas artísticas en general.

Lo que sí podemos encontrar con más regularidad es un relato que se ha articulado desde la práctica y la creación artística con un fuerte enfoque epistemológico. Estos conceptos han sustentado líneas metodológicas de investigación que han ayudado a poner en valor los procesos artísticos como aporte a la generación de saberes, a la par de la investigación científica y humanista (Somoza y Hernández, 2020). Aun así, siendo cualquiera de estos dos conceptos un lugar interesante desde el cual comenzar, he decidido trabajar desde la técnica según el enfoque de Yuk Hui y el gesto de Giorgio Agamben para remover ciertas características de las disciplinas que pueden haberse refugiado en otros conceptos.

Técnica

La técnica constituye uno de los pilares del pensamiento disciplinar, es el procedimiento transformado en “lugar común” para el cultivo de una práctica. Lejos de ser universal o neutral, la técnica se ha universalizado y, en contextos convenientes, se ha presentado como apolítica. Esta característica la convierte en un ámbito particularmente fértil para la problematización, siguiendo las reflexiones del filósofo Yuk Hui (2024). Así, la primera pausa de este escrito es para que la interdisciplinariedad sea un “lugar de lo común” en que se incorporen quienes no han tenido parte (Didi-Huberman, 2014).

En los análisis de Yuk Hui (2024) sobre la tecnología, se señala que, dentro del marco europeo moderno, la técnica tiene cualidades de carácter acumulativo y moral, un carácter positivista que siempre busca eficiencia y aceleración. La técnica europea ha sido y sigue imponiéndose, según lo que Hui recapitula de

las conferencias de Martin Heidegger: “Una transformación de la relación entre el ser humano y el mundo tal que todos los seres quedan reducidos al estatus de “reservas” o “existencias”, susceptibles de ser medidas, calculadas y explotadas” (Hui, 2024. p. 17)

Este enfoque técnico se expandió por medio de conceptos filosóficos, pero su éxito fue consagrado a través de lo militar. La instalación de este paradigma dictaminó, otorgó y estructuró la debilidad de las epistemologías que no fuesen europeas. Esta debilidad sirvió como visaje a colonos y conquistadores para la subalterización y “superación” de otras culturas, proceso que muchas veces quedó marcado por la destrucción de archivos, repertorios de movimientos y la potencia de otras estructuras de convivencia (Taylor, 2015). Yuk Hui, tratando de desembarcarse de esta técnica universal, nos propone el siguiente ejercicio:

Tesis: la tecnología es un universal antropológico; puede ser entendida como exteriorización de la memoria y liberación de los órganos, tal como lo han formulado antropólogos y filósofos de la tecnología.

Antítesis: la tecnología no es un universal antropológico; es posibilitada y constreñida por cosmologías particulares que van más allá de la funcionalidad o utilidad. Por consiguiente, no existe una única tecnología, sino múltiples cosmotécnicas. (Hui, 2020. p 44)

Los espacios interdisciplinarios y una mirada sensible a la colaboración con otros en el sur global (Saito, 2022) nos dan la oportunidad de revisar estas epistemes desplazadas o lanzadas al olvido, pero encarnadas en nuestra forma de vivir, lo que permite relevar lo que se resiste a desaparecer en nuestro contexto.

Al respecto de la técnica, Hui señala que “no ha habido una o dos técnicas, ha habido múltiples cosmotécnica. Qué tipo de moralidad, cual cosmos y de quién, y cómo unificarlos varían de una cultura a otra en función de dinámicas diferentes” (Hui, 2020. p. 57). Si bien la técnica ha tenido una expresión particular en las ciencias —y este es el principal foco de análisis de Yuk Hui en sus primeros libros—, lo importante aquí es que la cosmotécnica busca explicitar que las disciplina y una técnica se construyen, que están en construcción. Este concepto saca a la luz la densidad histórica que puede pasar desapercibida en dichos términos y explicita—como lugar de reunión entre práctica, cultura y moral— el derecho a la movilidad que corresponde a las personas y localidades en su definición de formas de habitar y, en este caso, de hacer arte según qué criterios.

Como señala Sergio Rojas, filósofo y especialista en arte moderno, en su libro *El asco y el grito*: “El poder se hace tanto más efectivo allí donde no opera como explícita negación y violencia, sino como producción de identidad. Colaboramos con el poder, aferrándonos a la identidad que se nos ha otorgado y en la que nos reconocemos” (Rojas, 2023, p. 10). De ese modo, las disciplinas, desde esta reflexión técnica, son necesarias, aunque no suficientes para abordar la realidad compleja. Estas no se encuentran totalmente justificadas a menos

que reconozcan la existencia de relaciones y no oculten las realidades globales (Infante y Araya, 2023).

Gesto

Agamben (1996, p. 54) define el gesto como “la exhibición de una medialidad, el hacer visible un medio como tal. Hace aparecer el-ser-en-un-medio del hombre y, de esta forma, le abre la dimensión ética”. Los gestos, como medialidad, nos permiten pensar la interdisciplina más allá de la contracara de las disciplinas. Esta conceptualización pone especial acento en las expresiones que nos permiten hacernos presentes. Los gestos tienen algo profundamente contingente; esto puede entenderse como un espacio de constante construcción y reconstrucción de significados en busca de algo más allá de las determinaciones subjetivas personales y el espacio social (Jiménez Toro et al., 2025).

La contingencia actúa como un termómetro que indica cuándo una disciplina se está encerrando sobre sí misma: cuándo un cuerpo orgánico o inorgánico, colectivo o no, carece de los medios sofisticados para integrar la contingencia, tiene dos posibilidades. Transforma la contingencia en un suceso anecdótico o colapsa en un momento dramático (Hui, 2022).

Me detengo en el gesto porque creo que es un elemento central en el trabajo artístico interdisciplinar: devolvemos a los elementos que componen las disciplinas puede habilitar nuevos puntos de movilidad y articulación para trabajar con otros. Las predefiniciones que componen una disciplina pueden ser aceleradores de procesos en la medida en que optan y pulen ciertos métodos de creación y mantención. Pero este cauce del trabajo artístico se transforma en un obstáculo para el trabajo colaborativo cuando evita integrar los dispositivos y métodos de otras disciplinas. El gesto representa una tercera vía; es algo que debe recibir un cuidado especial, pues está cargado de la potencia de ser puesto en diálogo y socializado.

El gesto lleva varios años funcionando como sistema de lectura de las artes y de su propia composición, pero resulta particularmente interesante y útil explicitarlo como herramienta para espacios de interacción entre distintas disciplinas artísticas:

Mientras la pierna izquierda sirve como punto de apoyo, el pie derecho se levanta del suelo y sufre un movimiento de torsión que va del talón a la punta de los dedos, que son los últimos que pierden contacto con la superficie; toda la pierna está extendida ahora hacia delante y el pie va a dar al suelo con el talón. En este mismo instante, el pie izquierdo, que ha terminado su revolución y no se apoya más que sobre la punta de los dedos, se separa a su vez del suelo; la pierna izquierda se extiende hacia delante, pasa al lado de la pierna derecha a la que tiende a aproximarse, la supera y el pie izquierdo toca el suelo con el talón mientras el derecho completa su revolución. (Agamben 1996, p. 48)

El gesto nos permite ahondar también en cierta intraducibilidad. Como era de esperar, en muchas disciplinas artísticas se trabaja con el lenguaje como elemento

secundario respecto a otras medialidades. Pero, si hay algo común en todas las áreas implicadas, es que estas comienzan desde el cuerpo (Contreras, 2013).

Interdisciplina como colectividad

La creación colaborativa, atravesada por esta lectura del gesto, es un proceso de decisiones, interrogantes, acuerdos explícitos y tácitos que surge desde la intuición, la reflexión y la flexión formal de las artes. Los procesos colectivos buscan un lenguaje propio, o al menos mejores entendimientos, donde el pensamiento especulativo contribuya al proceso creativo. A través de la lectura gestual y su puesta en práctica, podemos tantear una comunicación interdisciplinar

Pero es difícil ocupar experiencias previas artísticamente cuando estas pueden llegar a ser tan disímiles, como si de por sí no fueran difíciles de transmitir. Por ello, la realización de ejercicios conjuntos ayuda considerablemente a crear el “lugar de lo común” e, idealmente, una sinergia en el trabajo. Al articular su discurso, estos procesos no solo señalan lo visible, sino que recogen un punto de enunciación de la colectividad:

Esta filosofía se asigna la tarea de pensar el con con el entre, el miramiento con la mirada, todo lo que forma el “medio” por excelencia, es decir, nuestro “mundo de existencia” en cuanto, claro está, acepta abrirse al otro. El con nos dice la comunidad, el entre nos prohíbe pensarla bajo la forma de una simple comunión o una unidad sustancial. (Didi-Huberman 2014, p. 104)

La convivencia, como elemento demasiado presente para ser desechado, constituye en sí misma otra técnica, y resulta prolífica en la medida en que se revisan las posibilidades de concordia de una representación y sus posibilidades de exposición. Es decir, “mientras que aquella abre sin descanso posibilidades, experimenta sin descanso, va y viene con las anorías doctrinales, propone nuevas combinaciones. La imaginación altera y reinventa constantemente la figura humana en el espacio mismo de su comunidad.” (Didi-Huberman 2014, p. 105).

...

Quiero rescatar en este momento, tal vez, el aspecto más político de una colectividad y su exposición, mediante una diferencia entre *Política* y *Policía* que trabaja Jacques Rancière. 1.- *Policía*, se refiere al orden establecido que organiza funciones y distribuye roles en la sociedad, perpetuando jerarquías y exclusiones (Rancière, 2010). Son los medios o mecanismos sociales por los que se perpetúa una forma del reparto de poder; no se restringe a la guardia civil. 2.- *Política*, por otro lado, se entiende como una acción intempestiva sobre este orden, donde emergen nuevas formas de visibilidad y participación que transgreden la continuidad del reparto hegemónico (una intervención siempre inadecuada e inoportuna para la policía). Así, la *política* se convierte en un acto que busca reconfigurar el espacio público. Para Rancière, no hay política sin el intento de redistribuir lo sensible.

Si nos enfocamos en el estudio de la estética, esto no significa otra cosa que estudiar lo que estas prácticas modifican de lo que se da a sentir (Rancière, 2009). Aquí, lo político no debe entenderse como un proselitismo partidista, sino como reorganizaciones del lenguaje y el comportamiento público para prefigurar otras formas de comunidad y convivencia. En ese sentido, para los dominados “la cuestión no ha sido nunca tomar conciencia de los mecanismos de la dominación, sino hacerse un cuerpo consagrado a otra cosa que no sea la dominación” (Rancière, 2010, p. 80).

III. Evaluaciones docentes

Los equipos de profesores que imparten la asignatura de Taller Interdisciplinario, queriendo o a su pesar, establecen cierto carácter en el trabajo, debido a su propia formación disciplinar. Desde este lugar, hacen el esfuerzo de recoger las inquietudes de un grupo que congrega todas las disciplinas anteriormente mencionadas; lo cual representa un desafío no menor. Además, hay un grado de rotación constante, aunque moderado, en el equipo, lo ha conllevado a que las duplas de profesores con mayor experiencia hayan podido ajustar sus métodos progresivamente para generar resultados más estables de un año a otro, sin perder el grado de exploración.

Al final del semestre, la Escuela de Pregrado de la Facultad de Artes elabora una encuesta docente de carácter anónimo que se hace llegar a ayudantes y docentes, la cual incluye una evaluación cuantitativa y cualitativa. Me he concentrado en esta última para realizar la presente síntesis.

Año 2023

Aspectos positivos del trabajo docente:

Entre los aspectos positivos de los docentes, se destaca la capacidad para promover la participación en el curso de manera eficaz, lo que enriqueció la experiencia de aprendizaje. Además, el curso en general fue muy valorado, especialmente el camino final hacia la presentación, lo que indica que se logró captar el interés de los alumnos. También se formó un grupo humano acogedor y comprensivo, lo que contribuyó a un ambiente de clase positivo y colaborativo.

Desafíos y aspectos que mejorar:

Los aspectos para mejorar en la docencia incluyen la falta de guía clara para algunos estudiantes, lo que puede dificultar el trabajo cuando las indicaciones de trabajo fueron demasiado abiertas. Se considera que los estudiantes tuvieron que asumir una gran responsabilidad y que se necesitarían más recursos técnicos para facilitar las clases (no se especificó si para el desarrollo de la clase o muestra final). Se considera que las evaluaciones deben ser propuestas con más anticipación debido al estrés que estas pueden conllevar en los estudiantes en un ramo de carácter exploratorio.

Aspectos positivos del trabajo docente:

La paciencia y motivación que muestran los docentes son fundamentales para fomentar un ambiente de aprendizaje, a pesar de los desafíos disciplinares de las carreras. Esto permitió que un grupo de los estudiantes percibiera su compromiso y disposición para escuchar ideas y facilitar la participación. Este fue un espacio creativo que generó actividades apreciadas en los participantes del grupo. Estas actividades permitieron solo en algunas ocasiones momentos de reflexión y disfrute

Desafíos y aspectos que mejorar:

Los aspectos para mejorar de la asignatura y los docentes incluyen la falta de claridad en la transmisión de los objetivos. Se percibe una falta de propósito del ramo y un diálogo que no logró conexión con las necesidades de los estudiantes. Lo que conllevó a una sensación de planificación deficiente, con actividades desconectadas de los resultados de aprendizaje y exceso de libertad sin dirección. Se percibió una colaboración limitada entre disciplinas con desequilibrio en la participación de los estudiantes de cada carrera.

IV. Recogiendo algunas dudas que se han perpetuado

Sobre la utilidad

Ha persistido en el Taller Interdisciplinar la pregunta por la utilidad de estas experiencias. Como mencioné antes, uno de los primeros efectos de la asignatura es la desestabilización de la racionalidad técnica de cada disciplina, un camino que promete un crecimiento con curvas, pero siempre ascendente. Retomando a Yuk Hui, la técnica en la epistemología europea ha buscado constantemente reducir la aleatoriedad moldeando objetos y cuerpos. Se esperaría que, a mayor control técnico, mayor control sobre la naturaleza (Hui, 2024). Por lo tanto, estos procesos de detenimiento generan dudas y críticas.

Si se prefiere verlo desde su opuesto, las impresoras se han convertido en un meme por ser artefactos ingobernables (dan la sensación de hacer “lo que quieren”: se demoran, descomponen, se estancan, emiten ruidos aleatorios, etc.). Esta situación resulta ridícula en tanto se opone a lo que Occidente ha buscado instaurar con su epistemología tecnológica y por eso genera desesperación. En los espacios interdisciplinares, se nos abre la posibilidad de habitar un tiempo menos lineal y modificar los recorridos técnicos. Esta apertura es lo que permite constituir la interdisciplina como sustantivo, con lógica propia, y no solamente como característica de un proceso.

Aun así, detrás de esta utilidad, hay urgencia. La apelación por la inserción laboral y ganas de aportar a la sociedad muchas veces ha excluido al arte y las humanidades (... a veces, también la humanidad), pues las urgencias y efectividad

estarían del lado de las ciencias. De aquí se desprende la segunda crítica, que es la fantasía de efectividad de las ciencias. Es bueno recordar que las disciplinas científicas también divagan y que esto no les resta, sino que les suma (Ordine, 2017). Estos argumentos se basan en una visión limitada de la(s) ciencia(s), asumiendo que la investigación siempre sigue protocolos establecidos y criterios universales de validación. Los investigadores a menudo desarrollan métodos durante su trabajo y los criterios de validación son específicos de cada ámbito de estudio. La ciencia es más flexible de lo que algunos quieren creer (Borgdorff, 2004).

Sobre las aperturas de proceso

Los procesos creativos pueden ser o no conclusivos. Este tipo de procesos, a veces, llega al resultado de una obra, pero también puede dar indicio de una poética incipiente o una experimentación técnica para uso posterior. Si bien esto puede ser natural para la danza, la actuación teatral o las artes visuales, en mi experiencia, no es tan frecuente en áreas como la ingeniería en sonido, la interpretación musical o la teoría de la música.

Por ejemplo, una banda puede querer lanzar un disco, pero el lanzamiento implica un acuerdo previo sobre las formas de convivencia de sus integrantes, en el cual se atienden necesidades y ambiciones para su sostenibilidad. Estos procesos emergentes negocian con el sentido común de su época, se someten, desligan o elaboran dinámicas propias de frente a un canon. Tanto la obra terminada como el proceso son un ejercicio de sostener la mirada (Didi-Huberman et al., 2021).

Con el fin de instalar la obra de arte como un diálogo, se puede problematizar sobre la postura ética de los integrantes frente a los temas abordados, las características del grupo y las disciplinas implicadas, las condiciones y capacidades de producción que se tienen, y las premisas epistemológicas de cada práctica.

Hago énfasis en “dejar que se exprese”, ya que he observado en el Taller Interdisciplinar que la capacidad de conversar sobre las artes está profundamente influenciada por el capital cultural de cada individuo; esto, frecuentemente, provoca que se marginalice a aquellos que poseen otras formas de comunicar su quehacer o no hayan tenido una educación artística formal.

Sobre arte y amistad

Con todas estas explicaciones, de todas maneras, es necesario armar un corpus que permita tener algunas referencias respecto a formas de trabajo colectivas (no necesariamente interdisciplinarias) como referentes para ampliar también lo que se ha comprendido como un proceso artístico con enfoque epistemológico. Esto porque no basta solo con un espacio que sostenga, contenga o aliente el propio cuerpo y el de los demás hacia un proceso creativo, ya que un espacio y un elenco no son sinónimo de integración. Para un trabajo de este tipo, es idóneo que se tome la palabra, que se pueda sostener el diálogo y que se propicien, ojalá, varios puntos de concordia.

En el ensayo “Yanak Uywaña. La crianza mutua de las artes” de Elvira Espejo y en el capítulo “El arte como amistad” del libro *Shanzhai* de Byung-Chul Han, se ejemplifican otras perspectivas. Ambos sugieren una perspectiva más allá del artista como autoridad y de la obra como originalidad para poner acento en la comunidad creadora y la transformación continua de las obras. Elvira Espejo señala que el arte es un espacio de crianza mutua, donde humanos, animales, plantas y objetos interactúan como sujetos en relaciones de cuidado recíproco. Las tejedoras no van a domesticar las fibras de las llamas, sino algo más complejo: establecer una relación de respeto, donde “yo te cuido como un ser vivo más de este territorio y tú me vas a cuidar a mí también porque yo voy a vestir tu lana” (Espejo, 2022, p. 7).

No menos importante es que esta visión está extendida a los objetos: “mi prima aguayo me ha cuidado”, “mi señora manta me ha protegido del viento” (Espejo 2022, p. 8). Estas relaciones coexisten en horizontalidad, donde *jiwasa* (nosotros inclusivo) reemplaza al yo individualista. En las comunidades andinas que retrata el escrito de Elvira Espejo, por tanto, el arte surge de la colaboración entre personas, materiales y fuerzas naturales: “no tenemos al artista solito en su cuarto produciendo la obra de arte, ni al espectador que la contempla solito en la galería” (Espejo, 2022, p. 19). La obra de arte es un proceso colectivo que integra saberes ancestrales y prácticas comunitarias donde la reflexión está imbricada con sentir el tejido o la cerámica; donde los pies, las manos, la cabeza y el corazón participan en la creación.

Otro ejemplo está en *El arte como amistad* de Byung-Chul Han, libro donde se profundiza sobre el tema. En este, se explora cómo la práctica artística china tradicional tiene una comprensión compleja de la autoría. En la pintura china, los sellos (*xian zhang*) no son firmas de propiedad del autor de una pintura, sino una intervención colectiva: “Los sellos forman parte de la composición de la imagen. No se entienden como un paratexto, sino que pertenecen al propio texto” (Han, 2017, p. 21).

Estos sellos pueden venir de los coleccionistas o de amigos que inscriben sus marcas y poemas en las obras transformándose en palimpsestos donde la obra queda abierta aun conservando su valor histórico artístico. En el arte europeo, la firma del autor afirma la autoría individual y cierra la obra como objeto, transformando la intervención en profanación. En *Despedida de un amigo en Fengcheng*, de Wang Fu, múltiples poetas inscriben sus versos en el paisaje creando una obra que celebra la amistad en un diálogo para consagrar la despedida de un amigo.

V. Conclusiones

Para profundizar sobre algunas prácticas u orientaciones teóricas que pueden obstaculizar la interdisciplina, he problematizado el concepto de “disciplina” a través de la técnica, el gesto y la colectividad, y a través del caso específico de la asignatura Taller Interdisciplinar.

Los elementos interdisciplinarios siempre están presentes en la educación pública, pero estos deben ser problematizados en tanto trabajan con los lazos éticos y

dinámicas entre personas. Estos espacios brindan la oportunidad de estructurar un pensamiento crítico. José Santos (2015) señala respecto al pensamiento crítico en la educación que, aunque es una habilidad valorada transversalmente en el sector, no se especifica en qué momento debe aprenderse, ni cuál es la bibliografía más adecuada para la tarea cuando se revisan los currículos universitarios (Santos, 2015).

El pensamiento crítico, y en este caso las habilidades para trabajar coordinadamente con otras disciplinas, pareciera que se tuviesen que desarrollar automáticamente con el transcurso del pregrado. Pero en la práctica, esta intención se diluye si carece de contenidos verificables y parámetros evaluables. No se puede esperar que la mayoría de las personas genere espontáneamente un pensamiento crítico. Esto último es solo otra forma de dejar una tarea abandonada al capital cultural y social de cada familia o persona.

Por mi parte, creo que los procesos creativos que tienen la pretensión de denominarse interdisciplinarios tienen la tarea de reflexionar sobre los ejes de construcción de significado y de acción propios de cada disciplina. Este es el mínimo que debe rearticular para darle una redistribución al reparto de lo sensible, al repertorio de movimientos o al trabajo de materialidades y representaciones.

La interdisciplina como herramienta de investigación permite establecer conceptos más allá del rol y la actividad de cada participante, privilegiando la contingencia de los contextos. Aun así, la recepción de estas instancias no deja de ser compleja, pese a sus posibilidades, y a menudo genera sentimientos encontrados en estudiantes y profesores, ya que su sistema evaluativo puede ser disonante con los de otras disciplinas.

La revisión de experiencias como la del Taller Interdisciplinar busca generar un sentido crítico y herramientas complementarias para el desarrollo de la disciplina que cada persona eligió en el pregrado, cuya práctica es más sólida y constitutiva por su intensidad y duración. Explico esto porque no quiero caer en un proselitismo ciego de la interdisciplina y la investigación artística, sino develar que se está produciendo una detención en el enfoque interdisciplinario y la investigación artística, ya que varias instituciones y académicos han visto en ellos la potencialidad de acercarse a problemas complejos y tensiones prolongadas en las artes.

REFERENCIAS

- Agamben, G. (1996). *Medios sin fin: notas sobre la política*. Anagrama.
- Barra, A. y Ulloa, F. (2017). *Indagación de experiencias docentes: Taller interdisciplinario danza y diseño teatral. Construcción colaborativa en la docencia en la Facultad de Artes*. Editorial Sandy Infante.
- Borgdorff, H. (2004, 6 de febrero). *El debate sobre la investigación en*

las artes [Presentación de conferencia]. Kunst als Onderzoek (Arte como investigación), Ámsterdam, Países Bajos.

Callejón, M. D. y Pérez-Roux, T. (2010). De la interdisciplinariedad al enfoque integrador de los diferentes saberes artísticos. *Arte y Movimiento*, (2), 41–53.

Cepeda Rodríguez, Y., Díaz Quintanilla, C. L., Acosta Gómez, I. y Trujillo Barreto, N. A. (2018). Procedimientos metodológicos para lograr las relaciones interdisciplinarias. *Gaceta Médica Espirituana*, 20(3), 54-64.

Contreras, M. (2013). La práctica como investigación: Nuevas metodologías para la academia latinoamericana. *Poesis*, 21-22, 71-86.

Derrida, J. (1998). *Políticas de la amistad seguido de El oído de Heidegger*. Editorial Trotta.

Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Ediciones Manantial.

Didi-Huberman, G., Barrios, J. L. y Mizrahi, E. (2021). *Los ojos de la historia*. Universidad Iberoamericana A.C.

Hui, Y. (2020). *Fragmentar el futuro: Ensayos sobre tecnodiversidad*. Caja Negra Editora.

Hui, Y. (2022). *Recursividad y contingencia*. Caja Negra Editora.

Hui, Y. (2024). *La pregunta por la técnica en China: Un ensayo sobre cosmotécnica*. Caja Negra Editora.

Infante, M. y Araya, S. (2023). Interdisciplinariedad como desafío para educar en la contemporaneidad. *Educación en Revista*, 39, 1-16.

Jiménez Toro, C., Pastor Olivares, M. C., Mellado Suazo, M. P., Venegas Flores, G. A. y Hormazábal Saballa, C. (2025). *Mapa coreográfico de un método: Aproximaciones a la metodología de creación de Paulina Mellado* (1a ed.). Jiménez Toro, Camila Eugenia.

Ordine, N. (2017). *La utilidad de lo inútil: Manifiesto*. Acantilado.

Rancière, J. (2009). *Reparto de lo sensible: Estética y política*. Lom.

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Ediciones Manantial.

Rojas, S. (2023). *El asco y el grito*. Paidós.

Saito, K. (2022). *El capital en la era del Antropoceno*. Traficantes de Sueños.

Santos, J. (2015). *Cartografía crítica: El quehacer profesional de la filosofía en Chile*. Libros de La Cañada.

Somoza, N. R. y Martín Hernández, R. (2020). Enfoques de investigación en artes y recursos narrativos para la organización y representación de procesos en investigación artística. *Cav*, 9.

Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performativa en las Américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.