

03. Crónicas sobre la investigación creación y su traducción en la reforma curricular de la Carrera de Artes Visuales-PUJ

Claudia Salamanca
Nathali Buenaventura
Sylvia Suárez
Pontificia Universidad Javeriana
Colombia



A partir de tres narraciones basadas en la experiencia y experimentación pedagógica con procesos de investigación + creación en la Carrera de Artes Visuales (CAV) de la Pontificia Universidad Javeriana: “La (aquella) señora de las arepas”, “La joven con el tocado de tripas” y “El pan de Manuel, cada lunes” en Crónicas sobre la investigación creación y su traducción en la reforma curricular de la Carrera de Artes Visuales-PUJ se propone una mirada prismática que reconoce y aborda la singularidad epistémica propia de las prácticas artísticas. Igualmente, el presente texto busca y ahonda en algunas poéticas de resistencia labradas desde la persistencia en el trabajo con lo experimental y lo afectivo en términos pedagógicos, lo cual opera tensiones y movimientos que interpelan las tecnocracias y artefactos de poder en torno a la investigación creación y a la educación artística en el ámbito universitario. Lo anterior, a la vez que se recogen algunos de los núcleos que han impulsado la reflexión curricular de la CAV desde las dimensiones de los currículos ocultos y los currículos implícitos.

Estas narraciones están situadas específicamente en el desarrollo de un nuevo modelo colaborativo de Proyecto y Trabajo de grado de la CAV, espacio de formación en el que se aglutinan apuestas metodológicas que recogen y enyuntan formas para el hacer de la creación y la práctica artística. Este modelo inició en el año 2020, cuando se propuso habitar una comunidad de la diferencia, tomando distancia de las tutorías tradicionales y del tutor como figura de autoridad basada en la correspondencia y la semejanza temática, técnica o formal. Se buscaba entonces la formación de un espacio abiertamente voluble cuyo objeto era la articulación misma de una comunidad de aprendizaje, fundada sobre la base del encuentro y la conversación desde el pensamiento artístico. La conversación estaría encauzada hacia la gestación de formas de aparición, enunciación y transformación social, dadas propiamente en el diálogo sustentado por este espacio pedagógico. Desde su implementación en 2020, en los Laboratorios de Proyecto y Trabajo de Grado también se ponen en juego estrategias diferentes de evaluación en artes, configuración de autorías críticas y creación de discursividad, orientadas tanto a rebasar dinámicas autoritativas tradicionales como a proponer estructuras de conocimiento basadas en la perseverancia, el trabajo con los afectos y las latencias de las comunidades “achipiulares” articuladas dentro del modelo de Proyecto y Trabajo de Grado.

En este sentido el “pensar” propio del arte no emerge desapegado de los sujetos que lo portan y lo desenvuelven, sino que precisamente, ese pensar es determinación hacia lo que indica Rolnik: “Pensar consiste en ‘escuchar’ los afectos, efectos que las fuerzas de la atmósfera del ambiente producen en el cuerpo, las turbulencias que provocan en él y la pulsación de mundos larvarios que, genera-

dos en esa fecundación se le anuncian al saber-de-lo-vivo; ‘implicarse’ en el movimiento de desterritorialización que dichos gérmenes del mundo y guiados por esa escucha y por esa implicación ‘crean’ una expresión para aquello que pide paso, de modo que tal adquiera un cuerpo concreto.” (Rolnik, 2019, p. 81).

Los tres relatos que siguen, recogen algunas memorias de las autoras de este texto en su calidad de docentes asesoras de los laboratorios de Proyecto y Trabajo de Grado dentro del modelo recién descrito, en su fase inicial de implementación. A través de un ejercicio cercano a la crónica, cada una de las autoras ha desprendido algunos fragmentos de dichas memorias a través de los cuáles, es posible observar espíritus distintos en su ejercicio pedagógico y en su interpretación de estos espacios artístico-académicos y señalar algunos retos particulares en relación con las fuerzas de transformación que han animado este lustro de la instauración del modelo en la CAV- PUJ.

Claudia

La (aquella) señora de las arepas

Su proyecto está hecho de caminar, recoger, preguntar el porqué de las cosas, encontrar el absurdo, lo latente en el espacio público. Duerme debajo de la escalera. Se levanta, saca su carrito y empieza a caminar la séptima hacia el centro de Bogotá. Duerme en la Facultad de Artes. Ella dice: “– Me acabo de dar cuenta que hago viendo y siendo niño preguntón. Esa es la base de mí quehacer –”. Se pregunta por ¿Cuál es la materialidad de un contexto? Es la plástica de la ciudad. La identifica. Ve en la calle una coherencia escultórica del juego, ¿juego y coherencia?

Ella es Carolina Carranza. Al año 2020 cursaba su último año en el Programa de Artes Visuales de la Universidad Javeriana. Su proyecto de grado vivía y se hacía en la calle. Recogía, observaba, preguntaba y reensamblaba. Estudiaba el equilibrio que se derivaba del conocimiento de la contingencia; encontraba que lo que parecía precariamente estable, era el resultado de una práctica de la vida diaria que tenía todo un sentido, una historia, una planeación y un desarrollo. Así las cosas, Carolina ponía atención a esas escenografías que nos da el espacio público y que parecen azarosas, pero no. No lo son. Amarres que unen múltiples objetos haciendo posible que una sola persona los cargue; canecas de pintura llenas de concreto y con un palo en la mitad que ejercen como ordenadores del espacio público; un balde en el que parece caber toda una tienda de plásticos; una bicicleta como tienda de ollas, sartenes y utensilios de cocina, que además ofrece servicios de reparación de ollas a presión y en sí, una práctica plástica y escultórica de la vida cotidiana.

¿Qué quiero hacer? Salir a la calle a hacer.

Investigación artística. En materialidad y dinámicas sociales.

Construir un sistema de mutación que genera fenómenos tanto plásticos

como "contextuales" (dinámicas) y posteriormente seguir su reacción.

Principio acción-reacción-

Generar mutaciones materiales a objetos de la calle y dispositivos (puede ser una dinámica) para ponerlos a circular en el espacio público.

¿Cómo hacer del objeto plástico un detonante en la calle?

Hacer mutantes -mis objetos- insertos en la realidad. No solo

quiero mutaciones materiales y físicas sino intervenir en un contexto y dinámica.

¿Qué generan? Se camuflan, se adaptan, fragmentan, perturban...¹

Carolina estableció metodologías de observación y recolección de información. Sus referentes e informantes cargaban con un conocimiento encarnado que compartían en el encuentro de los cuerpos en el espacio público. Carolina preguntaba, compartía, emulaba, encontraba respuestas, conocimiento compartido en la calle.

Luego vino la pandemia.

Desde su casa, Carolina empezó a lanzar zapatos a la calle; también escribía diálogos con tiza en el pavimento. Desde su ventana buscaba interlocutores que lanzaran el zapato de vuelta o alguien que tomara la tiza y respondiera. Creaba juegos desde la reja de su casa. Hizo de la distancia impuesta un estudio del barrio, su barrio. Miró con atención las líneas que regulan el espacio público: la división de los carriles, las cebras de cruce peatonal, la división de calles, los dos metros de distancia mandatorios en pandemia, las líneas amarillas que cercaban espacios de tránsito vehicular, los bolardos, las piedras pintadas de blanco, la cuadrícula de calles y carreras, y todo esto, lo leyó en clave de juego. Las piedras eran fichas, las calles y carreras divisiones de juego, las plantas y jardines privados en andenes espacios de fabulación, y cualquier línea en el piso, una excusa para saltar en un pie.

¹ Documento escrito para Seminario 2, Teoría y Práctica. Documento insumo para entrar a proyecto de grado.

Acá estoy alla voy
 Camplado: descomulgado me
 muero
 ¡En cuantos pasos se deduce
 un cuerpo!

Soy cuerpo
 soy polvo
 soy una línea
 soy esencia.
 Aplicar
 al mundo se tiene
 comercio
 un cuerpo
 que lo regala
 al sol
 termina.



Dejo otra piedra aquí.



Polvo eres polvo te convertirás



Dibujo puntual

Ocho meses después nos encontramos en el ritual de sustentación. Así hemos llamado el espacio en el que Ls estudiantes en el nuevo modelo de proyecto y trabajo de grado en la Carrera de Artes Visuales presentan sus trabajos y cuerpos de escritura a un conjunto de evaluadores –no jurados– que atienden a sus presentaciones. Estamos en pandemia. Carolina ha desarrollado todo su trabajo entre las rejas de las casas de su barrio, en las glorietas de sus avenidas, en las aceras, jardines, andenes, y calles. Este trabajo ha sido el resultado de cultivar una cierta forma de observar que desdobra el encuentro casual y lo abre en su forma más pura de conocimiento e invención de la vida, pero solo para recordarnos que el desdoble es juego y creación. Así las cosas, Carolina presenta su proyecto. Los evaluadores ya han tenido la oportunidad de leer su cuerpo de escritura. Allí vemos una bitácora que a través de la fotografía y el dibujo nos señala asociaciones visuales, entre el juego y la aparente organización del espacio público. Carolina torna el mundo al revés. Ella nos muestra que, en la aparente organización de la vida, nuestra forma de ocupar nos permite resignificar nuestra relación con el barrio y nuestros vecinos en encuentros en los que el juego nos permite decir algo que nadie sabe qué es y aun así decirlo.

En la interlocución con sus evaluadores, uno de ellos enuncia su dificultad de entender cómo en esta institución de educación superior se permite incluir en la bibliografía a la Señora de las arepas. La bibliografía de Carolina reza de la siguiente manera:

- Bourriaud, Nicolás. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, editora, 2016.
- Cortázar, Julio. *Rayuela*. <http://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/Cortazar,Julio-Rayuela.pdf>
- Didi Huberman, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2014.
- Didi Huberman, Georges. *Ser cráneo: lugar, contacto, pensamiento, escultura*.
- Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes, 2008.
- Yehoshúa y Yeremi Gonzáles. *Jugadores en calle 8 sur # 3a- 34. Barrio Villa Javier*. 2021.
- Herrera Saavedra, Cristina. *La producción del espacio comunitario, habitar el suroriente bogotano (Primera edición.)*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2017.
- Lanau, David. Otero, Andrea. *El arte es una forma de hacer (no una cosa que se hace). Reflexiones a partir de una conversación de Luis Camnitzer y María Acaso*. Catarata, 2018.
- Lévi-Strauss, Claude. *El pensamiento salvaje*. Fondo de cultura económica. México, 1964.
- Londoño Botero, Rocío. *La ciudad de Dios en Bogotá: Barrio Villa Javier, Fundación Social*, 1994.
- Martínez, Chus. «El pulpo enamorado.» 2015. Malba. <https://malba.org.ar/laerametabolica/teoria/>.
- Maillard, Chantal. *La baba del caracol, cinco apuntes sobre el poema*. España: vaso roto ediciones, 2014.
- Ono, Yoko. *Fluxus escrito. Actos textuales antes y después de fluxus*. Mariano Mayer. Buenos Aires: Caja negra, 2019.
- Peatones de la carrera 7 con calle 45 hasta la calle 11 sur. 2016- Carros de arepas de la carrera 7 con calle 45 hasta la calle 19. 2016- 2021.

Señora de las arepas, esquina de la carrera 5 con calle 12 b. Entre las 7 am y 11. am.

Antes de 2020.

Torregroza-Lara, E. J. (2018). Metáforas para pensar la ciudad. Palabra Clave, 21(1), 36- 57. DOI: 10.5294/ pacla.2018.21.1.3

Como podemos ver en la bibliografía del cuerpo de escritura de Carolina, allí se expresan sus referentes de investigación. La señora de las arepas es referente tal como lo es Yoko Ono. La pregunta que quisiera trabajar en este texto es ¿Qué es un referente? Esta es una pregunta que se sitúa propiamente en la Facultad de Artes de la Universidad Javeriana en la que, en un giro pedagógico, se da una transformación en los procesos de admisión y en el modelo de proyecto y trabajo de grado. Este último cambió de un modelo de tutoría entre maestro y tutorado a una asignatura con dos profesores y seis estudiantes. Así entonces se produce una torcedura desde los extremos; la admisión y el cierre de carrera ejercen una torción que impacta el currículo. El currículo se retuerce y las fuerzas impactan los cuerpos tanto de estudiantes como de profesores. En la producción de estos cambios se identificaron cuatro dimensiones de la deformación que genera esta torción. Y son: la noción de autor, los ambientes de aprendizaje y sus metodologías, la especificidad disciplinar, y la escritura.

En cuanto a esta última el documento de “Nuevo modelo de proyecto y trabajo de grado: Apuntes para la concepción de un laboratorio extendido”, dice:

A nivel metodológico, la escritura figura a la par y como parte del proceso de creación; ella no aparece diferente al trabajo artístico. A nivel temporal proponemos que los ejercicios escriturales no antecedan ni tampoco aparezcan a posterior de la creación, ya que el artista no escribe necesariamente

en clave de explicación, aunque pueda serlo, ni se localiza desde el lugar de la crítica, aunque dé cuenta de un ejercicio de mirada. Para dar una imagen, la escritura aparece simultáneamente como un proceso de pensamiento de la mano y del ojo. Condensa el proceso investigativo tanto desde la mano (la práctica), como del ojo (evidencia la mirada que el estudiante habita y que recorre su contexto identificando los lugares de intensidades que lo atraviesan) y así, ambos órganos configuran lugares de relación que habitan la palabra y la imagen en un constante proceso interpretativo por parte del estudiante asistido por las preguntas de quienes los acompañan, sus compañeros y maestros.

Y agrega,

Lugares donde la escritura se da entre otros son: la bitácora, las notas, las cartas, los diarios, la descripción, los apuntes, los cuadernos, las citas, el collage, entrevistas, conversaciones, WhatsApp, como también el artículo científico, la reseña, la formulación de hipótesis, ensayos y monografía. Esta escritura no aparece en oposición a la “científica.” Toda escritura es posible en cuanto a que la forma discuta su lengua; se espera que la lengua como creadora de sentido que el artista en formación use, discuta el contexto dentro del cual “esa” lengua es posible.

Para un lector dado a las categorías, determinaría que el cuerpo de escritura en la Carrera de Artes Visuales corresponde a resultados de escritura creativa, documento que escapa de cierto rigor investigativo y se afilia a lugares más exploratorios y poéticos. Sin embargo, la relación entre el artista y su escritura es la lengua por la que claman sus imágenes. Un artista escribe de acuerdo con la forma en la que sus imágenes le solicitan y en un contexto determinado y todo contexto tiene interlocutores. Volviendo a Carolina y sus referentes, ¿Qué es un referente para un artista en un proceso de investigación creación? ¿Alguien que pinta o esculpe como ell_? ¿Alguien que hace lo que ell_ quisiera hacer? ¿Es un referente artístico necesariamente admirad_? ¿Qué es un referente teórico para un_ artista?

Cuando hablo de referentes con mis estudiantes les pido que piensen en ellos como *médiums*, o como demonios y ángeles que hablando al mismo tiempo y a veces peleando entre sí, buscan persuadir a sus oyentes, o en esqueletos voladores, fantasmagorías del siglo XVII tan reales que parecían acercarse a los espectadores aterrorizados. Sí, todas esas imágenes producen algo de terror. El referente es algo del más allá que se acerca y nos habla de diversas maneras: desde lo críptico que se debe descifrar; con el consejo no solicitado que busca seducirnos entre las formas del terror y el deseo; y a través de palabras que no sabemos de dónde emergen o no tenemos certeza de quién habla (¿nos buscó, le encontramos, o estábamos predestinados a ese encuentro?). Un referente no es simplemente una cita flotante o un modelo de imitación. Un referente es una imagen que obsesivamente nos persigue y a la que tenemos que enfrentar y ofender. Sin embargo, enfrentar u ofender son acciones que requieren del ejercicio de la creación. Así las cosas, un referente no solo es objeto de análisis. Ese ejercicio analítico pasa por el cedazo del cuerpo, del horror, de la incertidumbre, de sentirse insuficiente, y del miedo. El referente también es una forma temporal. Él carga con un tiempo futuro y se presenta como latencia de aquello que aún no ha sido hecho. Y a la vez, es una pausa que petrifica, que frena el acontecer, puesto que el referente -que viene del pasado- le habla desde la autoridad de lo ya hecho y lo ya dicho.

Pienso entonces, en la Señora de las Arepas que aparece como referente en el cuerpo de escritura de Carolina. ¿Por qué el evaluador externo aparece desconcertado ante esta mención? ¿Hay alguna dignidad requerida en el referente que la Señora de las Arepas no tiene? ¿Qué tipo de autoridad se invoca con el referente? ¿Y qué tipo de autoridad nos da el citarlo? Generalmente en un texto acadé-

mico la Señora de las arepas como los padres, hermanos y amigos, aparecen en agradecimientos e introducciones. Carolina, por el contrario, ve en ella un referente, una imagen con la que debe hablar, enfrentar, invocar, llamar, y descifrar. Un referente como la Señora de las arepas (me pregunto por las mayúsculas que debo usar al citarla) aparece como ese conocimiento encarnado, que entró por la boca, se come, se habla, se comparte, se digiere y se defeca. La cuestión aquí no es de ser lo suficientemente inclusivos para que así, la Señora de las arepas, su práctica y conocimiento entren al mundo académico de los referentes bibliográficos. La cuestión es cómo nos relacionamos con el mundo desde la práctica artística en relación con lo ya dicho, lo porvenir, y lo posible. El referente se descifra, se imita, y se profana, entre otros. También se invoca y se rechaza.

Es evidente que la idea de referente carga una autoridad que la figura del espectro aquí invocado no comparte. Los espectros generan terror tal como ya lo he descrito; así las cosas, la autoridad es inicial más no se sostiene. Propongo entonces un cambio en la denominación de referente y abrirlo hacia la noción de familias; los parentescos son complejos y conflictivos, pero es el lugar desde el cual se construyen acervos experienciales que pueden ser teóricos y prácticos. Un referente entonces se dismantela al ser familia invitándonos a abrazar sus tensiones y fuerzas y evidentemente, horror, miedo y petrificación.

Nathali

El pan de Manuel, cada lunes

Diría que todo empezó poniendo en duda la veracidad del disparate que habíamos propuesto como modelo de enseñanza y aprendizaje para la creación artística;

pamplinas, especialmente aquella parte que rezaba que el modelo tenía uno de sus pilares en la “conversación” como medio para la producción de un pensamiento intersubjetivo, recíproco y propicio para la creación de obras y prácticas artísticas. Pronto se encontró un hecho simple que, sin embargo, exhibía una complejidad importante en la cotidianidad pedagógica: ¡Qué difícil es conversar!

La dificultad de conversar presente en un modelo de enseñanza artística fundamentado en el habla y la escucha mutua, está relacionada con la pretensión experimental del tipo de obra o de propuesta disciplinar que se cree posible en un entorno de trabajo colaborativo, ensueño en el que colisionan, por supuesto, las teorías sobre el arte y la cuestión acerca de cuál es la mejor manera de enseñarlo, o ponerlo en juego en un escenario pedagógico. Hay por supuesto, aquellos que se aproximan a la praxis del diálogo desde una concepción que propone formas análogas a las de los sistemas laborales y culturales imperantes, es decir, se entrena el habla y la escucha para ganar desenvolvimiento ante entornos rápidos, voraces, inquisidores y competitivos. Hay, por otro lado, quienes proponen formas de la palabra y el discurso para dar paso a procesos detenidos y de resistencia ante los regímenes de productividad y ante las matrices culturales, buscando una suerte de “inflamación poética” tal que ocurra un entrenamiento operado propiamente en el pensamiento artístico. Ambas posturas, como las múltiples combinaciones y proporciones entre ellas, acaban por chocar, precisamente con la dificultad de conversar.

Este es un breve relato de cómo Manuel salvó (y sigue salvando) decenas de sesiones de encuentro entre los estudiantes artistas y nosotros dos, quienes fuimos dupla de profesores a cargo de uno de los laboratorios de Proyecto y trabajo de grado de la Carrera de Artes Visua-

les de la Universidad Javeriana en Bogotá. Semestre a semestre, con grupos de seis o siete artistas estudiantes, se desarrollan proyectos de creación artística durante un año, tiempo en el cual se forman pequeñas mancomunidades de aprendizaje y de convivencia en torno al arte y a la investigación artística. Este texto es también, un abrazo para Manuel en la distancia.

Latraverse usó en su libro sobre Wittgenstein, publicado en 1995 por la Universidad Nacional de Colombia, *La sombra del lenguaje*, los más hermosos epígrafes sobre el silencio, entre los cuales está el de Becket con su manifiesto sobre el silencio como aquello irrenunciable que permite que los discursos prosigan y Kafka con su mortífero castigo sobre lo viles que fuimos al romper el encanto de la voz de las sirenas, pero lo fútiles que seremos para romper el encanto de su silencio. Ludwig, que escribió el *Tractatus* en escrupulosas sentencias nos espetó de entre ellas dos afirmaciones simples. La número 1: “El mundo es todo lo que es el caso” y la número 7: “De lo que no se puede hablar, hay que callar”. Hacer aparecer un silencio de esta densidad, es decir, plétórico de sentido y potencia creadora, es prácticamente imposible en un aula de clases, cuyas condiciones precipitan el espanto ante el silencio en la conversación, toda vez que la afección temporal se experimenta como un desperdicio, un hurto o más terrible aún, como un gesto de desaprobación autoritario. Precisamente acontecía que Manuel y yo, resabiados dicharacheros y tertulianos conversadores, también éramos partidarios del disfrute del silencio en la conversación. Hay un agravante en esto y es que particularmente éramos propensos a callar en el inicio de las sesiones. Sentados y sonrientes ante los estudiantes, se nos daba muy bien la dilatación de las secuencias didácticas, como una especie de flamante gimnasia fendelkrasiana con la palabra,

en la que el bostezo, conector por excelencia entre boca y ano, se volvía un gesto metodológico de estupor ante el inicio de una clase y ante el inicio del arte.

Fue así como un día Manuel se presentó a la clase con una hogaza de pan horneada por él esa misma mañana.

Humus, mermelada, mantequilla. Como en los versos de "Sobre qué escribo" de Gunter Grass, el problema de la -pregunta- en un proceso de creación se fermentó en los alvéolos de ese pan que lunes a lunes fue llenando los silencios terroríficos de los estudiantes, -quienes, vidriosos sus ojos no podían creer que Manuel y yo fuéramos no uno, sino dos gatos de Chessire-, con el oficio del masticar, ensalivar y tragar el más crocante y suave pan. Así rumiado, el miedo ante la creación, -que no es otro que el miedo ante las imágenes que moran feroces en nosotros, y el miedo a su depredación-, no se podía hablar sin que gotitas de saliva y boronas mojadas escaparan de las glotonas bocas de todos nosotros, así como la risa, los dientes, la gula, el feliz silencio. Nadie, ninguno, no en absoluto, nunca, ni uno ni ninguna, percibía el momento exacto en que las cadenas de gluten y las azúcares de la mermelada de la mamá de Manuel, desencadenaban el milagro: el fenómeno del habla veraz.

Puesto que no son tanto las imágenes ni las formas de creación del arte lo que brama por su refundación, como las formas en las que hemos aprendido a hablar sobre esto, es decir, el entrenamiento de estricta naturaleza pedagógica que se ejecuta a través de las performances y teatralidades propias de los entornos educativos. Curiosamente no se trata de renovar las terminologías, ni los enfoques, ni siquiera el fatuo belicismo de las "posturas"; el pan de Manuel, cada lunes, nos mostró que hay una afección refundida, un don del cuerpo, semejante a la gracia del masticar, semejante a la espina en la gargan-

ta, semejante a la yema caliente del huevo. Se trata de recuperar una voluptuosidad, en palabras de Nancy, una -corpulencia- en el acto pedagógico artístico.

El modelo de enseñanza y aprendizaje de los laboratorios de creación en Artes Visuales que se implementaron en 2020 fue creado por un grupo de profesores quienes teníamos un interés en promover la construcción de autorías y singularidades artísticas mediante formas de apoyo, escucha y mutua influencia. Se nos ocurrió que, adicionalmente había que crear nuevos criterios para la configuración de los grupos, los cuales no debían formarse por semejanza de medios, discursos o temáticas; por el contrario, era necesario que las pequeñas comunidades de artistas en formación estuvieran conformadas por diferencias resonantes, es decir que parte del entrenamiento del artista debía ser también el poder atender escuchar e integrar lo distinto, no para homogeneizar los lenguajes, sino para conectarlos, para que nuevas cartografías del mundo fueran dibujadas y operaran como dispositivos de socorro en medio de nuestra actual deslocalización ideológica y carencia de sentido.

La por demás muy audaz y revolucionaria idea de Farinelli (no el *castratti*) sobre la imperante necesidad de volver a dibujar laberintos para devolver plasticidad al mundo, es un golpe masivo a la cultura de la representación y a su más infame religión: la confianza en los mapas dominantes. Cuando pulgarcito deja las migas de pan para encontrar el camino de vuelta a casa, los pájaros se las comen y pulgarcito sigue perdido. Una de las notas más fascinantes de Wittgenstein es aquella en la que advierte al lector acerca de cómo aproximarse a sus escritos: habría así, que considerar las palabras como una escalera a la que se sube para escalar un alto muro, escalera que, sin embargo, una vez llegado el lector al borde del muro,

tendría que patear y dejar caer, quedando así, a solas en el filo del muro, ante la inmensidad tras de este. Supongo que el pan de Manuel era esta escalera de lenguaje, cuyas migas eran comidas por los pájaros, siendo estos no alados ladronzuelos, sino las imágenes mismas, ante cuyo vuelo, nosotros, bípedos glotones no podíamos sino saludar y posteriormente saltar desde el filo del muro y así, pernoctar la voluptuosidad.



Sylvia

La joven con el tocado de tripas

Sólo habían pasado dos semanas del inicio del laboratorio. A través de la revisión de lo que en este contexto

denominábamos imagen germinal, habíamos visto a Isis masticar carne cruda y sangrienta, tomar su sangre menstrual, trepada sobre el comedor de la casa de una familia evidentemente adinerada, hacer una fiesta de té en un baño público, y fabricarse un traje con trozos de carne, como también amordazarse con ellos.

La combinación de elementos de la infancia (juegos, juguetes, expresiones gráficas, rimas, canciones, memorias) con clichés porno eróticos y pornográficos era una constante en sus trabajos. En su escritura, como en sus imágenes, Isis era elocuente, arriesgada, iconoclasta, desacralizadora, e irreverente.

A menudo, el trabajo pedagógico en un laboratorio de creación se relaciona con la necesidad de desbloquear el deseo y permitir a los integrantes dar rienda libre a la experimentación. En este caso, el trabajo parecía pasar por una ruta totalmente opuesta: suspender el flujo de imágenes, incitar una detención que permitiera retornar sobre lo acontecido y recordar. Que contemos con una producción prolífica como punto de partida para un laboratorio no necesariamente es una garantía de un proceso de creación fluido. Muchas imágenes pueden ser un torrente represivo en lugar de un impulso expresivo manifiesto.

Esto me da ocasión de señalar que, desde mi perspectiva, la función del laboratorio no es la producción de imágenes. Es, más bien, la generación de movimientos entre los factores constituyentes del proceso de creación, que garanticen su flujo, permeabilidad y, en general, una dinámica de reciprocidad de esos factores.

Los encuentros se sumaban y las acciones de Isis caían como frutas maduras de un árbol sin que ella se ocupara de recogerlas, prepararlas, consumirlas o compartirlas. Quedaban allí, con la no menos noble tarea de hacer suelo.

¿Cómo suscitar y acompañar la transformación de esta dinámica de aparente derroche?

En los laboratorios activamos tres dispositivos: el lenguaje artístico, la oralidad, la escritura. Aunque para algunos la oralidad y la escritura tienen una relación vicaria con la obra de arte, yo estoy convencida de que ambas tienen un lugar sustancial en los procesos de creación pues son sintomáticas de la relación que los creadores sostienen con su actividad. Un movimiento (aún) imposible en la plástica puede encontrar su motor en la escritura. El habla, por otro lado, es capaz de invocar acontecimientos profundos y desbrozar el camino de los afectos hacia el mundo.

Isis, por ejemplo, se encontraba a sus anchas en la escritura. Quiero decir que, para aquel entonces, ella conseguía entrar en intimidad consigo misma a través de una textualidad vertiginosa y copiosa, plagada de ritmos propios de la tradición oral religiosa y de las canciones y poesías para niños. Fue a través de la escritura que Isis consiguió hacer punto de contacto con el humus de su práctica y recorrer los meandros de su poética. Alcanzar la posibilidad de habitarlos.

De texto en texto, Isis consiguió recordar, traer, levantar, observar, recuperar aquellas memorias ocluidas que “enmudecían” sus trabajos, memorias del abuso sexual que, desde su infancia, torció la realidad como el pescuezo de un pollo, que se quedó mirándola durante años con su expresión congelada de horror.

Carne, carne, carne.

Este hallazgo permitió una elaboración del estatus semiótico de la carne en el contexto poético de Isis. Las cualidades de sus acciones cambiaron, se tornaron porosas, flexibles, fértiles. Es decir que las video acciones que rea-

lizaba eran abre caminos que sugerían variaciones, desplazamientos, modulaciones, y que mostraban indefectiblemente nuevos niveles de comprensión sobre el cuerpo y el poder, el afecto, el deseo...

La carne dejó así de ser objeto, para devenir materia, medio, instancia de una relación posible: sustento de lenguaje.

Poco después, la carne también mutó en animales y las mordazas en señuelos que permitían tejer con frágiles hilos conductuales imágenes de la infancia, la femineidad, la sensualidad y las trampas del deseo.

Construir una relación de confianza en el laboratorio es fundamental. Se trata de un espacio académico en el que, idealmente, habría que trabajar en los márgenes del canon; es decir que uno de los principios pedagógicos de este espacio consiste en evitar la ejecución de juicios de valor con base en modelos, puesto que se trata de dar lugar a lo inédito en lugar de troquelar productos artísticos. Allí, la atención no debería posarse sobre los bordes de un resultado, sino flotar entre potenciales creativos tales como constantes, iteraciones, conexiones, desbordes, elementos externos significativos, entre muchos otros. Pues el objeto del laboratorio no es el perfeccionamiento de un producto artístico, sino la instalación de un aparato de intersubjetividad que sea capaz de alimentar la autonomía de los estudiantes. Quiere decir esto que, si los asesores son una figura autoritativa en dicho espacio, el valor de dicha autoridad está principalmente en su negativa a hacer uso de ella. Se trata de un ejercicio de cesión constante de la autoridad para hacer prevalecer los movimientos del deseo de sus integrantes.

El proceso de Isis continuó en una de las secuencias más prolíficas que he presenciado a través de mis años en la

docencia. Se acercaba el momento de la muestra final, y esto traía consigo la energía de un corte que, por más que nos esforzáramos en fundar la idea de que no implicaba el final de los trabajos que estaban en desarrollo, tenía un efecto de aceleración sobre muchos de sus factores. En uno de nuestros encuentros, alrededor del último mes de trabajo dentro del laboratorio, Isis regresó con un video de una relación sexual con su pareja. Uno de los videos más transparentes o desnudos que he visto en el ámbito académico. En un sólo plano secuencia, desde un punto de vista fijo, lejano y frontal, Isis se veía de espaldas en este momento de intimidad con su pareja, cuya figura apenas se intuía sobre el eje horizontal. Este era uno entre más de una decena de videos que Isis hizo para ese encuentro... el torrente represivo con el que iniciamos el laboratorio retornaba. Ante este ritornello y bajo la presión del fin del semestre, yo intervine, sintiendo una punzada inquietante, intuición de que la sensibilidad de Isis estaba exacerbada por la inminencia del cierre por venir, y traicionando mis propios principios pedagógicos, hice alguna anotación de carácter formal sobre la necesidad de seleccionar, editar, trabajar sobre la sintaxis de estos materiales para la muestra. Isis se encolerizó y expresó su decepción por este comentario; sin duda que esta era una reacción relacionada con el estrés propio de ese momento...pero también era, y desde la propia conciencia que he cultivado en el oficio docente lo supe con certeza, producto del dolor que este comentario produjo, al ser el perfecto ejemplo de ignorar las fuerzas del trabajo y desviar la mirada hacia el canon...la mirada que se obsesiona con buscar lo que no está, en vez de acoger lo que sí. Esta conciencia sobrevino velozmente. Escuché atentamente el reclamo de Isis. Expresé de enseguida mi percepción sobre lo ocurrido y le ofrecí, como una tregua, salir del espacio del laboratorio para que esa confianza que tan delicadamente habíamos

tejido persistiera en mi ausencia. Este día salí del taller en ejercicio de mi autoridad; esperé en un café de la facultad mientras que todo se desarrollaba. Las otras integrantes del laboratorio me pidieron regresar para conocer sus avances, e Isis regresó también con el ánimo de hablar. Reconfortó mi corazón sentir que el desvío fue corto, y reconectamos, iniciando esta etapa final del laboratorio.

Una de las experiencias más conmovedoras en los laboratorios es presenciar el nacimiento de una imagen. Entre muchos o pocos experimentos, algún día, como una especie de eclipse, los elementos constitutivos de una imagen se constelan. Una imagen es, sí, acontecimiento micro-político.



La imagen de Isis proviene de una acción en la ducha de su casa, en donde ella se relaciona con los intestinos de un pollo: no carne esta vez, cadáver, vestigio de un cuerpo que fue. Isis acaricia la cabeza inerte del pollo y envuelve sus brazos con las tripas y también su pecho, su cuello y su cabeza. Escribió: "¿Cómo se vería mi cuerpo si todo

el tiempo se me salieran las tripas? ¿Qué podría percibir el otro si me habitara por dentro? quizá el resultado sería una imagen descarnada y desgarradora, así como he sentido el despelleje de mi cuerpo, el desplume, la muerte que irrumpe ante la inconsciencia. Si veo mis órganos, quizá me sea posible recuperarme.”

Poco a poco forma, sin buscarlo, un precioso tocado de tripas que la corona como una mujer nueva. Era impactante e inolvidable la gracia de la joven, coronada con el tocado de tripas.

Tal vez, al fin, nuestra labor en un laboratorio de creación consiste en ofrecer tiempo a los tropos para calzar el afecto.

Claudia Salamanca

Es artista, docente y escribe alrededor de la escritura disciplinar y la juventud en el entrecruce de los estudios visuales y la teoría política. Actualmente es profesora del Departamento de Artes Visuales y decana de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Javeriana. Trabaja en el campo de la imagen expandida y el cine experimental preguntándose por las formas de percepción contemporáneas. E-mail: claudia.salamanca@javeriana.edu.co

Nathali Buenaventura Granados

Es profesora del Departamento de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia. Es maestra en Artes Plásticas y Magíster interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional de Colombia. Su trabajo aborda la relación entre escritura, cuerpo y dibujo y su enfoque interdisciplinar le ha permitido una labor docente en áreas como el performance, la escritura disciplinar artística, la Historia del Arte, la Teoría del Arte, el dibujo y la investigación+creación. Su trayectoria en investigación tiene como ejes transversales la pedagogía artística,

