

Florencia Mora A.
Diego Agudelo G.
Editores



Grupos de discusión

Estéticas y sabidurías emergentes



Pontificia Universidad
JAVERIANA
Cali

Grupos de discusión

Estéticas y sabidurías emergentes

Florencia Mora Anto
Diego Agudelo Grajales
Editores



Pontificia Universidad
JAVERIANA
Cali

Grupos de discusión : estéticas y sabidurías emergentes / editores Florencia Mora Anto, Diego Agudelo Grajales. 1a edición. -- Santiago de Cali : Pontificia Universidad Javeriana, Sello Editorial Javeriano, 2014.

188 p. : ilustraciones ; 24 cm.
Incluye referencias bibliográficas.

ISBN 978-958-8856-14-8

ISBN-e: 978-958-8856-15-5

1. Arte y sociedad 2. Discusión -- Aspectos sociales 3. Dinámica de grupos -- Aspectos sociales 4. Interacción social I. Mora Anto, Florencia, editor II. Agudelo Grajales, Diego, editor III Pontificia Universidad Javeriana (Cali).

SCDD 306.489 ed. 23

CO-CaPUJ
malc/14

Grupos de discusión

Estéticas y sabidurías emergentes

Editores: Florencia Mora Anto, Diego Agudelo Grajales

Grupo de investigación De Humanitate

Pontificia Universidad Javeriana Cali Colombia

ISBN: 978-958-8856-14-8

ISBN-E: 978-958-8856-15-5

Formato 16,5 x 24 cms

Primera edición: marzo 2014

Coordinador Sello Editorial Javeriano Cali

Ignacio Murgueitio R.

©Derechos Reservados Pontificia Universidad Javeriana Cali Colombia

Corrección de estilo: Servio Eliseo Cerón

Centro de Multimedia Puj Cali

Diseño y Concepto gráfico: Edith Valencia F.

Fotografías: Colectivo Descarrilados

Imagen de la portada: Taller en Movimiento, La Cumbre, 2007.

Correspondencia, suscripciones y solicitudes de canje:

Calle 18 No. 118-250, Vía Pance Teléfonos (57-2) 3218200

Santiago de Cali, Valle del Cauca



Pontificia Universidad
JAVERIANA
Cali

ISBN: 978-958-8856-14-8



9 789588 856148

Contenido

Grupos de discusión: a propósito de un título	5
Grupos de discusión. Un camino para el fortalecimiento de prácticas artísticas contemporáneas <i>Víctor Martínez Ruiz</i>	11
El arte como experiencia colectiva <i>Florencia Mora Anto</i>	25
Seminario de Medios Múltiples <i>José Miguel González Casanova</i>	45
Prácticas artísticas e imaginarios sociales <i>Jorge Fernández Torres</i>	65
Lo estético en la bifurcación <i>Juliane Bambula Díaz</i>	79
Aportes jesuitas en el desarrollo de la etnobotánica en el Nuevo Reino de Granada. Reconociendo nuevas sabidurías <i>Diego Agudelo Grajales</i>	135
Prácticas artísticas, nuevas comunidades y acciones colaborativas <i>Javier Gil</i>	173

Grupos de discusión A propósito de un título

Consideraciones preliminares

Un día venía un ciempiés caminando por mitad del camino sin pensar en nada. Por el mismo camino pero en sentido contrario venía una araña. La araña al ver al ciempiés se hizo a un lado y le preguntó:

- ¿Cómo haces para caminar con tantas patas? ¿Cómo coordinas? ¿Mueves primero los pies de la izquierda y después los de la derecha? ¿O mueves un pie derecho después uno izquierdo? ¿O levantas el cuerpo para mover un par de tus pies? El ciempiés entonces se puso a pensar para responderle a la araña y ya no se movió nunca más.

Juan Gelman¹

Jesús Ibáñez escribe en el prefacio de su libro *Más allá de la Sociología -El Grupo de Discusión: Teoría y Crítica-*, en torno a la incertidumbre de un candidato a doctor cuando se pregunta cómo escribir su tesis doctoral; el candidato a doctor –afirma–, vive la situación del ciempiés “cuyo ámbito de duda supera ampliamente el problema del orden de movimiento de las patas ya que ignora cuántas patas tiene y si en realidad tiene patas; no

¹ Juan Gelman, poeta contemporáneo, ganador de varios de los galardones literarios de mayor prestigio en el mundo como el Premio Cervantes 2007 y el Reina Sofía de Poesía Iberoamericana.

sabe si con las patas se puede andar y si el andar sirve para algo” (Ibáñez, 2003:1).

Esta cita de Ibáñez bien podría ilustrar el carácter contingente y flexible de los grupos de discusión, que son para el autor fábricas de discursos, situaciones discursivas en las que el preceptor (quien coordina) tiene los hilos y dirige el proceso de producción del discurso. El preceptor es un orientador que va encauzando el discurso; no puede manifestar su autoridad a no ser que se trate de una provocación que pretenda incentivar la palabra, dinamizando el proceso; los actuantes adoptan dos posturas: una, crítica (son conscientes de la discusión) y otra poética (se saben y se reconocen como sujetos en proceso).

La experiencia de provocar situaciones de discurso, plantea, ante todo, el encuentro dinámico y afectivo en la pretensión de “hacer grupo para no hacerlo”, valerse de su estructura, deshaciéndola, reconociendo las experiencias previas que nos han traído a hablar de esto, de lo que decimos que hacemos, hacemos y pensamos. Los grupos de discusión, así propuestos, buscan las grietas de esas experiencias reinterpretando el decir de quienes estipulan y especulan lo que debemos ser como individuos y como grupo.

Este libro toma, de la metodología de Ibáñez, su título, buscando “preguntar para que cada uno se pregunte y para que todos rompan a hablar (*escribir*)”. Sus textos de fuente abierta proponen fugas dispersas y diversas, en una lectura activa que provoca la reescritura. En realidad, *Grupos de discusión, estéticas y sabidurías emergentes* aborda una manera de provocar el discurso como antesala de una práctica investigativa que produce discursos colectivos, visibiliza lo particular, el proceso y los sentidos, como lo expresa Víctor Martínez, en su texto *Grupos de discusión, un camino para el fortalecimiento de prácticas artísticas*

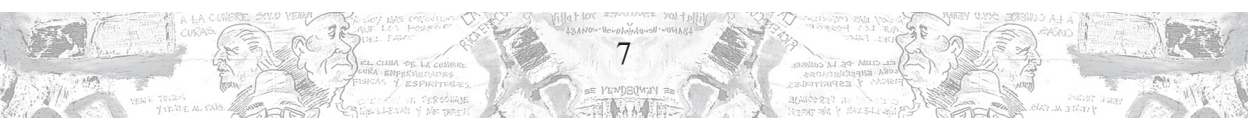


contemporáneas; Prácticas artísticas, nuevas comunidades y acciones colaborativas, de Javier Gil, dice de un régimen de las artes, en el que la creación artística subvierte los modos controlados, las explicaciones de carácter científico, la discursividad de normas y derechos, al tiempo que clama por otra expresividad, cargada de cuerpo, pulsiones, memoria, imaginarios, etc.; la creación artística –agrega– no está necesariamente circunscrita a los llamados “artistas” y, además, desborda el orden de las representaciones ya definidas, y hace temblar lo ya sabido, lo ya dicho, lo ya sentido, lo ya pensado.

En *El arte como experiencia colectiva*, Florencia Mora aclara que no se trata de invalidar la concepción moderna del arte, sino de abrir las posibilidades de la creación artística hacia lo común del encuentro, en los espacios donde es posible el afecto; en todo caso, agrega, tal vez convendría mencionar la referencia de Hegel cuando dice que “la filosofía llega siempre demasiado tarde (...) Cuando la Filosofía pinta su grisalla, en la grisalla, señala, una manifestación de la vida acaba de envejecer. No podemos rejuvenecerla poniendo gris sobre gris, sino sólo conocerla. La lechuza de Minerva solo emprende su vuelo al comienzo del crepúsculo”.²

En *Seminario de Medios Múltiples*, José Miguel González presenta un proyecto educativo que concibe el aprendizaje del arte en el escenario de experiencias comunes, en las que se integran artistas y públicos específicos; por ello, este libro es quizás el acto preparativo de una discusión en torno a la práctica del arte y su relación estética, en tiempos en que lo político, lo estético y lo antropológico producen relatos frente a la crisis de modelos y la pérdida de referencias; así lo expresa Jorge Antonio Fernández cuando reflexiona sobre la Bienal Habana, en su texto *Prácticas artísticas e imaginarios sociales*.

² Maffesoli. Elogio de la razón sensible. Paidós. Barcelona. 1997. Citado por Maffesoli. pp. 44-45.



Desde esta y otras perspectivas, Juliane Bambula aborda la discusión sobre arte, ciencia y nuevos paradigmas, en *Lo estético en la bifurcación. Arte, ciencia y nuevos paradigma - La perspectiva histórica*, documento narrativo, vivencial y explicativo, en su primera parte; filosófico e histórico, en su segunda, destacando el trasfondo de las dinámicas estéticas y artísticas, en las que el arte conquista su presencia en otros ámbitos, negados tradicionalmente. Entre tanto, Diego Agudelo explora el universo de la botánica desde la Historia, la Estética y la Teología en *Aportes Jesuitas en el desarrollo de la etnobotánica en el Nuevo Reino de Granada: reconociendo nuevas sabidurías*,³ que refiere las crónicas de los Jesuitas de los siglos XVI - XVIII, en la región de los Llanos Orientales. Este texto constituye el preámbulo de *Curar con plantas*, investigación que se ocupa del cuidado estético, cuidado de sí mismo y de los otros, como sentido profundo de la existencia.

Por cierto, recientemente, *Descarrilados*⁴ y un equipo de profesores de la Universidad Javeriana Cali⁵ llevaron a La Habana un carrito herbolario que recorrió las calles de La Habana Vieja, cercanas al Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, en el marco de la muestra *Retro-Intro-Pro-Spectiva*, que tuvo lugar entre el 15 y 19 de julio de 2013.

Florencia Mora Anto

³ Proyecto “Curar con plantas: desde las estéticas y las sabidurías emergentes” del Grupo de investigación De Humanitate de la Pontificia Universidad Javeriana Cali.

⁴ Colectivo de artistas integrado por Viviana Guarnizo, Diana Torres, Jaes Caicedo, Gonzalo González, Alfonso Correa y Florencia Mora, quienes viven y trabajan en la ciudad de Cali (Colombia).

⁵ Diego Agudelo y Florencia Mora, grupo de investigación De Humanitate. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales.





Grupos de discusión

Un camino para el fortalecimiento de prácticas artísticas contemporáneas

Víctor Martínez Ruiz

*“El diseño puede estar abierto al azar
porque hay un sujeto en proceso
(el investigador como ente concreto, material)
que refleja ese azar y lo transforma en sentido”*
(Ibáñez, 1979, pág. 268)

Explorar los posibles sentidos que entrañan las prácticas artísticas contemporáneas es un importante desafío para los investigadores actuales, pues supone salvaguardar el rigor académico-científico en sincronía con la flexibilidad, la creatividad y la complejidad, propias de estas prácticas atravesadas por dinámicas políticas, contextuales, sociales, culturales y pedagógicas, entre otras.

A continuación, se abordará la puesta en escena de *contextos existenciales de discurso* o Grupos de Discusión como camino privilegiado para comprender en profundidad el acontecimiento artístico. Inicialmente, se ofrece una definición; en segundo lugar, se presentan algunos datos

sobre su génesis; luego, sobre sus campos de aplicación; y, finalmente, algunas consideraciones sobre su diseño.

Una práctica que produce discursos colectivos

Los grupos de discusión son propios de las investigaciones cualitativas, “perspectiva de actores” (Callejo, 2001), ya que permiten desentrañar significados producidos en el devenir del discurso grupal, sus silencios, sus entonaciones, sus percepciones, sus adhesiones, sus reiteraciones o sus disensos, los cuales difícilmente podrían ser incluidos de otra forma. “Frente a los presupuestos teóricos que fundamentan el método cuantitativo, el cualitativo parte del supuesto básico de que el mundo social está construido con *significados y símbolos*” (Llopis G, 2004: 23). De tal forma, los grupos de discusión ayudan a visibilizar lo particular, lo cotidiano, lo relacional; dimensionar lo espontáneo, identificar la estructura de los procesos y los sentidos más recurrentes en tiempos y espacios específicos, características presentes en una práctica artística viva.

Es importante subrayar que el grupo de discusión, más que una técnica debe ser considerada una práctica investigativa (Callejo, 2001) óptima para recoger las experiencias y discursos de los sujetos y sus relaciones entre sí, con el contexto y con los objetos donde acontece la producción artística. Es decir, supone diseñar y realizar una experiencia para comprender otras experiencias que en su densidad trascienden la aplicación o utilización instrumental de una técnica. En tal sentido, la multiplicidad de discursos que produce el colectivo va más allá de lo fenomenal y se ofrece en nuevas formas al entendimiento del investigador.

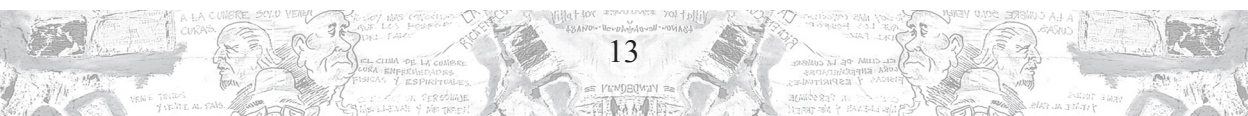
En términos descriptivos, según Llopis y Callejo (2004)

... ha realizado una interesante caracterización situacional del grupo de discusión... es una situación pública de interacción face-to-face que supone un encuentro entre personas que no se conocen y que van a verse envueltas en un proceso de reagrupación y lucha de intereses e identidades, coordinados por un moderador, en un tiempo y un espacio y a partir de una demanda de información ...” (Llopis G, 2004:28).

Los participantes acceden libremente a conversar en un pequeño grupo sobre una determinada experiencia de su interés, se disponen a encontrarse con sus saberes y conocimientos en una lógica permeable, flexible, y con el ánimo de aportar lo propio.

Aunque la grupalidad es una característica clave en esta práctica, su sentido colectivo no es lo que garantiza la calidad de la información, del proceso, ni de los resultados. Los grupos de discusión tomaron distancia de los grupos focales, las entrevistas grupales, las terapias grupales y otras actividades colectivas que, hacia mediados del siglo anterior, tuvieron auge. Ahora bien, los grupos de discusión aprehendieron elementos de estas prácticas grupales y hoy se reconoce en ellos un cierto eclecticismo necesario “ya que se desarrollan en un proceso de incesante adaptación a las exigencias de las situaciones de estudio” (Llopis G, 2004:26) y a su manera han ido perfilando una manera propia de producir y analizar información.

Algunos suelen confundir los grupos de discusión con los focales, quizá porque con Merton, Fiske y Kendall en *The Focused Interview* (1956) se señalaron algunos antecedentes comunes; sin embargo, con el tiempo se han ido diferenciando más claramente y por ello, vale la pena puntualizar que mientras los grupos focales son positivistas, sirven al control social, son experimentales, evalúan productos comunicativos, conciben las



palabras por su significado, comprenden el lenguaje como un mecanismo de estímulo-respuesta, tienen un enfoque cerrado sobre el problema, parten del individuo, generan una información específica y detallada, y suponen una moderación directiva; los grupos de discusión se mueven en un paradigma dialéctico-estructural, están al servicio de la transformación-liberación social, se fundan en la reflexión, pretenden comprender procesos sociales, conciben los significados de las palabras en contextos de sentido, comprenden el lenguaje como un juego de conversación, tienen un enfoque interdisciplinar y abierto sobre el problema, parten de la producción grupal, generan una información más estructural y comprensiva, e implican una moderación no-directiva (David.B, 2007).

Una respuesta al pragmatismo capitalista

Aunque algunos reconocen la práctica de discusión grupal como una herramienta que, desde hace 90 años, K. Lewin y R. Lippitt (UCM, 2010) empleaban para discutir en grupo las incidencias y desarrollos de seminarios sobre procesos colectivos que posteriormente fue madurando en una técnica; es más común encontrar sus raíces en “la década de los cuarenta, en pleno siglo XX. Textos clásicos que reconocen las posibilidades de las entrevistas grupales son el de Merton y Kendall (1946), Edmiston (1944) y Abrams (1949)” (Llopis G, 2004:25). Asimismo, se pueden relacionar, en la génesis de esta práctica, las perspectivas psicológicas y terapéuticas del Instituto Tavistock, desarrolladas en la década de los cincuenta. Se reconoce que el contexto situacional del grupo es un espacio de expresión privilegiado para los individuos con problemas pues unos ayudaban a los otros a expresarse, y en muchos casos resultaba reparador (Callejo, 2001:32).

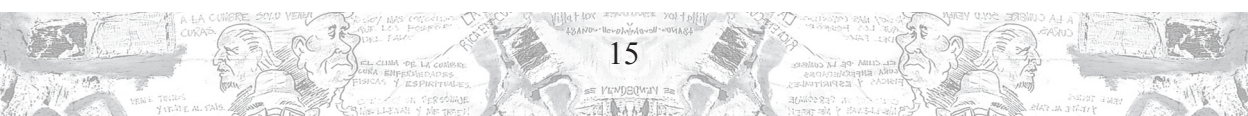
La historia de los grupos de discusión podría dividirse en tres periodos (Llopis G, 2004): antes de la Segunda Guerra Mundial, momento marcado por las publicaciones de sociólogos y psicólogos sociales; el periodo de



post-guerra hasta la década de los sesenta, momento de concreción en el campo del marketing; y el periodo posterior a los ochenta, cuando se promueve esta práctica en la totalidad de áreas de investigación social como la investigación académica, en salud, en la educación, en planificación social, entre otras. Como fuere, el desarrollo de los grupos de discusión han alcanzado su principal teorización con Jesús Ibáñez (1928-1992), sociólogo español que “en nombre de la Sociología Crítica, a partir del: psicoanálisis, marxismo, semiología y lingüística...” (Callejo, 2001:41) logra justificar lo que había sido su práctica.

Ibáñez (1979) criticó algunas técnicas grupalistas que aparentemente eran liberadoras (del cuerpo, de los traumas, de la palabra, etc.) por su carácter colectivo, pero que, sin embargo, se concentraban en recolectar datos sin atreverse a cuestionar el origen enfermo del capitalismo y sus efectos sobre los individuos, las sociedades y los discursos, convirtiéndolas en meros instrumentos de legitimación del consumo. “El discurso del grupo es el producto de una producción, no de una recolección: en el discurso queda memoria de las huellas de ese proceso. Y no hay modo de evitarlo: no hay técnica inocente...” (1979:261). Los grupos de discusión emergen entonces como un desafío por superar las dicotomías sociales, económicas, políticas y culturales, y promover una esperanza de vida mejor a través de la palabra y los grupos.

Seguir a Ibáñez supone aceptar una ruptura epistemológica y política, adoptar una postura crítica con la modernidad homogenizante que promete saberlo y poderlo todo bajo los estandartes de la ciencia y el capital, del conocimiento y el individuo. La sociedad funciona como una gran maquinaria que devora al ser humano, sus cuerpos, su espíritu, su totalidad, y esta máquina, compuesta por innumerables piezas, funciona con discursos que el mercado ha sabido vender para asegurar su continuidad.



El saber se inscribe en la sociedad capitalista en un dispositivo de poder, no sólo porque es un instrumento de poder (pues el que es sujeto de una relación de poder debe saber sobre los que son su objeto y no ser sabido por ellos: “saber para prever” + “prever para poder”) sino porque es la cara visible del poder (“[poder] = saber”). El saber es la manifestación del poder en la sociedad capitalista. (Ibañez, 1979:45).

La fundamentación teórica de Ibañez se apoya principalmente en la relación entre discurso, consumo y grupo y cómo este mecanismo asegura la subsistencia del sistema. La discursividad del consumo: el sistema de “marcas” en la que se basa el mercado sólo cobra sentido en el habla; la grupalidad del consumo: el mundo de las “marcas” se basa en la lógica de la distinción, de la exclusión/inclusión de iguales y diferentes; el consumo de discursos: la marca se convierte en un símbolo para los consumidores; y el consumo de grupos en la sociedad de consumo: se colonizan identidades o estilos de vida, como es el caso de las tribus urbanas (Callejo, 2001:40).

En tal sentido, diseñar *contextos existenciales de discurso* o grupos de discusión se erige como un dispositivo que promete deconstruir la estructura social a partir de unos pequeños laboratorios de la palabra que permitan identificar algunas pretensiones colonialistas, plantear alternativas e incidir sobre el presente; de esta manera, el grupo adquiere una especie de funcionalidad utópica (Callejo, 2001), donde lo real se encuentra con lo posible y lo no existente, aún, con lo simbólico.

Explosión de la aplicación de los Grupos de Discusión

Estando el origen de esta práctica investigativa en los mundos del marketing y la psicoterapia, como se ha dicho, las primeras aplicaciones



se dieron como base para la preparación de encuestas, es decir, como una técnica complementaria a otros instrumentos de corte positivista. Fue, hasta 1949, cuando se utilizó como herramienta exclusiva para un estudio con amas de casa y sobre detergentes, debido al bajo presupuesto con que se contaba (Callejo, 2001).

En los últimos treinta años, han sido diversas las situaciones en las que se ha aplicado los grupos de discusión; esta práctica facilita el acceso a información valiosa, especialmente cuando se requiere una interacción directa entre el investigador y los investigados; conviene la observación de los comportamientos no verbales, los pequeños detalles y matices; cuando es necesario gozar de la flexibilidad de poder introducir aspectos sobre la marcha o cuando se pretende investigar a sectores de la población sin alfabetizar, como lo señalan Llopis y Callejo:

Así, se recurre a... grupo de discusión para realizar estudios de opiniones y actitudes, estudios de clima social, estudios motivacionales, estudios de necesidades sociales, estudios de estereotipos y prejuicios sociales, estudios políticos, estudios electorales, análisis de discursos, estudios estratégicos o prospectivos, investigación básica e investigación y evaluación de programas y políticas públicas (Llopis G, 2004:52).

La aplicación de esta práctica investigativa en el mundo de la producción artística contemporánea no ha sido muy divulgada, sin embargo, por lo dicho hasta ahora, se pueden esbozar algunas afinidades significativas entre ambas prácticas: suponen la ruptura epistemológica con un saber-poder para asumir un nuevo paradigma de diálogo de saberes, desde donde se reconstruye un poder que emerge del colectivo; suponen una ruptura política con un tener-acumular para centrarse en el ser-transformar que avanza y anticipa en el presente la utopía; suponen una ruptura metodológica con el crear individualmente para el consumo



y apostarle mejor a producir colectivamente desde el sentir compartido, desde disfrute del encuentro. Tales rupturas señalan un interés emancipador común por la vida.

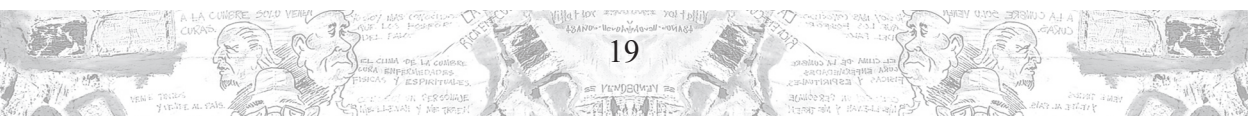
A pesar de estas afinidades, conviene señalar que se debe tener cuidado con la traducción directa del uso de esta práctica de investigación en los campos relacionados con la intervención social y los movimientos sociales, pues ha de tenerse en cuenta que “el tipo de demanda y de sujeto y sus coordenadas espacio-temporales tienden a ser distintas. Ya no se trata de los sujetos desligados y anónimos del consenso, que se religan a partir de la reconstrucción de un objeto de consumo” (Callejo, 2001:179). En el mundo de lo social, y podríamos decir, de las producciones artísticas, hay particularidades que los investigadores no pueden descuidar si optan por esta práctica.

A modo de ejemplo, una investigación rural que emplee grupos de discusión debe cuidar la posible preexistencia de grupos (lo cual hará difícil el análisis como proceso de agrupación); la localización (pues el grupo tiende a cerrarse sobre sí mismo y victimizarse; por lo cual es necesaria su relocalización o deslocalización); la ausencia de una cultura de la reunión (relacionado con hábitos en las tomas de decisiones y el grado de colectivización de la vida y las propiedades. En algunos lugares ser invitados a... se convierte en ser deudores... sentirse en la obligación de devolver); la desconfianza (sobre el agente externo, aun más cuando puede comprenderse éste como un potencial denunciante o auditor); la cultura de la subvención (la presencia de un potencial financiador (real o supuesto) tiende a sesgar: “si desde el principio aclara que su trabajo carece de relación alguna con subvenciones, la convocatoria de la reunión puede perder interés para los convocados; si juega con esta expectativa latente, el juego puede volverse contra él, pues cabe que discurso que recoge está viciado” (Callejo, 2001:184)); entre otros aspectos.

Ahora bien, los grupos de discusión representan una oportunidad metodológica significativa para avanzar en la comprensión de los distintos procesos sociales, políticos, económicos y culturales que se desarrollan particularmente en Latinoamérica; continente signado por una particular historia y condicionamientos, en los que la pobreza, la creatividad, la participación, el construir desde la base y desde adentro, la solidaridad, el reconocimiento de símbolos y sentidos, así como la alternatividad de un pensamiento cuestionador de discursos colonialistas, requieren de unas prácticas investigativas ajustadas al contexto que faciliten la aproximación crítica a los paradigmas establecidos y sean capaces de visibilizar un saber emergente y complejo, desde la enunciación colectiva de la palabra.

El diseño de contextos existenciales de discurso

Los grupos de discusión suponen la producción de *situaciones de discurso* entendidas como un conjunto de circunstancias en medio de las cuales se desarrolla el acto de enunciación oral por parte de una selección de actuantes, incluyendo a los investigadores, como lo señala Ducrot (1972), citado por Ibáñez. Las *circunstancias* que conforman un grupo de discusión comprenden el entorno físico y social en el que se realiza este *acto discursivo*, y en el que intervienen activamente la imagen que tienen de él los interlocutores, la identidad de estos últimos, la idea que cada uno posee sobre el otro, incluyendo la representación que cada uno tiene sobre el pensamiento del otro. En esta especie de escenografías físicas y discursivas, se incluyen además los acontecimientos que han precedido al acto de enunciación, considerando especialmente las relaciones que han tenido hasta entonces los interlocutores y los intercambios de discursos donde ocurre la enunciación.



Al interior del grupo de discusión se organiza una microsociedad en un microcontexto, una unidad mínima de interacción social que reproduce cierto orden social (David.B, 2007), donde –por la palabra– circulan el poder, los afectos, los intereses, las necesidades y los pensamientos en distintas formas de afirmaciones, preguntas, entonaciones, alianzas, adhesiones o silencios, entre otros. De allí, la realización de estos grupos exige un cuidadoso diseño (UCM, 2010) para lograr su propósito: la planeación del conjunto de la investigación, la selección de los participantes, la producción de situaciones de discurso, los dispositivos de contextualización, las formas de registro, las oportunidades de expresión, los modos de convocación, entre otros; este diseño no es un acto ingenuo, sino una fina filigrana capaz de engendrar un potente discurso, diseño que a pesar de lo planeado permanece abierto. Generalmente, se realiza más de un encuentro de actantes con el fin de contar con mayor información y elementos de análisis.

El número de actantes convocados en estos grupos suele estar alrededor de las diez personas, siguiendo la recomendación de expertos “los grupos de discusión deben ser lo suficientemente pequeños para permitir la oportunidad a cada participante de compartir su discernimiento de las cosas y a la vez lo suficientemente grande como para proveer diversidad de percepciones” (Bisquerra, 2009:344). Sin embargo, algunos expertos hablan de minigrupos de discusión cuando se citan entre 5 ó 7 invitados (Llopis G, 2004). De otra parte, la selección de participantes debe tener en cuenta la heterogeneidad de los participantes considerando la predeterminación de las clases de actantes, su contexto de actuación y los posibles canales de relación topológica (Ibáñez, 1979).

El diseño de las situaciones de discurso debe asegurar que la discusión se desarrolle en forma fluida y confortable “en un ambiente permisivo, no-directivo y el moderador debe propiciar que los participantes pongan

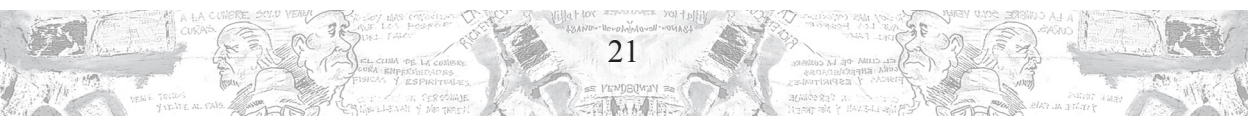


en común sus comentarios y expongan sus ideas” (Llopis G, 2004:27). De tal forma que los actuantes interactúen libremente y puedan responder sin reserva a los comentarios que se vayan tejiendo. Esto implica que la moderación sea un elemento clave en el adecuado desarrollo de la reunión, la cual debe evitar la forma interrogatoria de la entrevista para conseguir superar las resistencias y lograr que fluya la conversación, tener un control suave sobre el grupo, estar en permanente vigilancia del transcurso de las intervenciones, de manera que sutilmente devuelva la discusión al objetivo original cuando éste se desvíe por información irrelevante, y de esa manera asegurar que el discurso permanezca encarrilado.

A pesar del clima espontáneo que se busca, se debe contar con un guión de *preguntas generadoras* que pudieran ayudar a emerger lo que piensan los participantes respecto a las tensiones políticas, epistémicas, estéticas, académicas, económicas o de cualquier índole que se prevean en la investigación.

Finalmente, los participantes deben saberse parte de un proceso investigativo con unos objetivos específicos, unos intereses explícitos, un tema concreto, tanto por la exigencia ética del ejercicio como por la calidad del mismo, puesto que identificarán quién está interesado en la información que ellos van a ofrecer, consentirán los medios por los que se les va a grabar y se sentirán más confiados y cómodos con la palabra que van a empeñar.

La implementación de grupos de discusión en el campo de la producción artística contemporánea se presenta como un camino privilegiado para explorar nuevas comprensiones entre el arte y lo político, lo social, cultural, epistémico, espiritual, educativo, económico, lo publicitario, entre otras relaciones, no sólo porque su propuesta conlleva muchas afinidades con la experiencia estética, sino porque abre



posibilidades a la creatividad del investigador tanto en el diseño como en la realización de los contextos existenciales de discurso y el posterior análisis de la información.

Bibliografía

- Bisquerra, A. R. (2009). *Metodología de la Investigación Evaluativa*. Madrid: La Muralla.
- Callejo, J. (2001). *El grupo de discusión: introducción a una práctica de investigación*. Barcelona: Ariel.
- David.B. (20 de Diciembre de 2007). *Teoría y Práxis Sociológica*. Recuperado en Febrero de 2012, de <http://teoriaypraxissociologica.wordpress.com/>: <http://teoriaypraxissociologica.wordpress.com/2007/12/20/ibanez-y-el-grupo-de-discusion/>
- Ducrot, O. y. (1972). *Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje*. Buenos Aires: S XXI.
- Ibáñez, J. (1979). *Más allá de la Sociología*. Madrid, España: Siglo XXI.
- Llopis G, R. (2004). *El grupo de discusión, Manual de aplicación a la investigación social, comercial y comunicativa*. Madrid: ESIC.
- UCM. (06 de 07 de 2010). *¿Qué son los grupos de discusión?* Recuperado en febrero de 2012, de http://www.ucm.es/info/socivmyt/paginas/profesorado/falvira/Qu__es_un_grupo_de_discusi_n.doc., conacceso: 07-06-10: http://www.google.com/co/ url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&frm1source=web&d=3&sqi=2&ved=0DoQFjAC&url=http%3A%2F%2Fwww.ucm.es%2Finfo%2Fsocivmyt%2F paginas%2Fprofesorado%2Ffalvira%2FQu__es_un_grupo _de_discusi_n.doc&ei=XRho UeXzB4G08AT1yIGoDw&usg=AF QjCNGic6TsJu39EL



El arte como experiencia colectiva

Florencia Mora Anto

Los colectivos de artistas no hacen objetos: Hacen cambios. Hacen situaciones, oportunidades, realizaciones, entendimientos. Trabajan con nuestros deseos, y estos tienen profundas implicancias para los objetos de arte. Los colectivos trabajan sobre la relación pública hacia el arte. Trabajan sobre el problema de la audiencia. Trabajan para mantener la experiencia de un colectivo, más que ceder todo el territorio a la ensoñación solipsista y la reificación de la inversión de capital.

Alan Moore

Texto publicado en el Journal of Aesthetics and Protest. Número 3
Traducción, Lila Pagola. Colaboración, Jim Graham

La diversidad de acontecimientos culturales de la sociedad contemporánea, signada por el multiculturalismo, la transculturación y los procesos de hibridación, dificulta comprender los fenómenos artísticos desde las concepciones clásicas de la Filosofía y la Estética; algunas propuestas se invalidan como arte, aunque se ajusten a las denominaciones de nuevas prácticas artísticas, en tanto articulan procesos de simbolización y apuntan a construir comunidad poniendo en escena costumbres, creencias

y formas de vida. Quizás, el arte tendría que ver más con la experiencia y menos con la naturaleza del objeto, la genialidad del creador o el contexto que rodea el hecho artístico; el arte estaría en el espacio equidistante entre sujeto, objeto y contexto; es decir, en la experiencia estética.

La experiencia estética, entendida como la política de lo sensible, estuvo relegada bajo la concepción moderna del mundo. En efecto, la costumbre de explicarlo todo, impuso un modelo de conocimiento cada vez más distante de lo sensible, de la capacidad de afectarse, asumir posturas y propiciar emociones compartidas.

El pensamiento moderno occidental disciplinó el conocimiento y quiso darles rótulo de disciplinas tanto al arte como a la estética,⁶ erigidas como cuerpo de conocimiento provisto de un objeto, un método y una finalidad que, en suma, reforzó la idea de autonomía. La pretendida autonomía liberó a los artistas de la funcionalidad en la que estuvieron inmersos en el Medioevo, y los condujo a alinearse a una nueva lógica, la del mercado con toda su ideología. Sus obras, ahora convertidas en mercancías, circularon libremente. Se dejó de lado lo intangible –la experiencia– y se indujo a valorar el objeto. No solo la obra tuvo valor, sino también el artista; lo cultural, lo ritual, se trasladó a su firma y a la idea de originalidad de su obra. Concebida así –como mercancía– la obra se insertaba en el espíritu de la época, al tiempo que el artista veía complacido, la exaltación de su nombre y el éxito como reflejo de la idea de progreso.

Hoy, diversos artistas buscan disolver las figuras modernas del arte y desjerarquizar sus relaciones con la cultura, adoptando actitudes críticas y propositivas desde las trans-indisciplinas. Artistas y colectivos procuran extender el ámbito del arte –que se organiza en torno a las figuras de la obra

⁶ La Estética como disciplina referida a la conjunción arte y belleza, según los cánones del Siglo XVIII.



y el artista—, inauguran un modo de producir objetos y procesos, diseñan estructuras abiertas y fluidas, generando procesos colectivos (Laddaga, 2010:129); los artistas, reclaman un arte más circundante y menos sublime, sin la exigencia de una especificidad y sin aspiraciones a convertirse en pieza de museo.

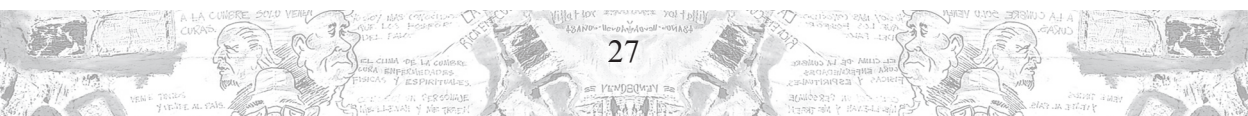
Dice Laddaga:

Como muchos otros, pienso que vivimos en tiempos en que las formas institucionales, organizacionales e ideológicas constituidas desde mediados de Siglo XIX, y que hasta hace poco definían los marcos de nuestra vida común, pierden su integridad y definición: vivimos en el posible final de la época de las sociedades (Laddaga, 2010: 20).

Alejandra Niño ha señalado cómo las diferentes formas de colaboración en las prácticas del arte, entre éstas, la asociación, la invención de mecanismos articuladores de procesos de modificación de estados de cosas locales, la producción de fabulaciones, el diseño de dispositivos de publicación o exhibición, posibilitadores de mayor visibilidad, dan cuenta del interés actual de artistas y escritores que parecen interesarse menos en construir obras, que en participar en la formación de ecologías culturales.⁷

Es decir, las prácticas referidas son colectivas y están relacionadas con la dimensión de la cultura, pues en sus producciones se da la concurrencia de saberes, costumbres, técnicas y actores diversos. La producción, en sí, conlleva una ética relacionada con lo político. Vale la pena mencionar lo que dijera Víctor Laignelet, profesor de la Universidad Nacional de Colombia, en torno a la naturaleza de las prácticas artísticas cuando explica que éstas no aluden al mundo de las cosas, sino a la experiencia de

⁷ Niño, Alejandra. Operaciones Semióticas en las artes comunitarias, ponencia presentada dentro del eje temático: Historia y Teoría del Arte de las III Jornadas de investigación en disciplinas artísticas y proyectuales organizadas por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. La Plata (Argentina) 15 y 16 de noviembre de 2007.



las cosas en los seres humanos; son subjetivas e intersubjetivas, atentas a singularidades y excepcionalidades. Esta condición les permite divergir o converger respecto del significado de las experiencias comunes con otros sujetos. Añade el autor que las artes cumplen una función vital y liberadora (a menudo polémica) en el proceso de dinamizar la cultura, movilizar la sociedad y ampliar el campo de la conciencia (Laignelet, 2011:126).

Precisamente, Naum Gabo y Antoine Pevsner explican la necesaria deconstrucción del arte para que cumpla con su llamado de:

acompañar al hombre allá donde transcurre y actúa su vida infatigable: en la mesa de trabajo, en la oficina, en la labor, en el descanso y en el ocio; en los días laborales y en los festivos, en la casa y en la carretera, para que la llama de la vida no se apague en el hombre.⁸

Las prácticas artísticas que privilegian la experiencia estética ponen en cuestión los conceptos de autoría y de obra; su trabajo inmaterial aparece integrado en un equipo de producción y tiene que ver con el estar juntos para promover actitudes críticas y reconocer la dimensión sensible de la política. En efecto, las nuevas expresiones del arte abarcan distintos campos de la cultura, facilitan procesos participativos, pensamiento en grupo e inteligencia cooperativa. El reforzamiento de lo propio para que la cultura no muera, es el punto de partida para relacionarnos, no para negarnos ni imponernos, sino para aprovechar el intercambio; de allí que en contraposición a la antigua denominación de cultura que asumía la cultura como civilización, se propone una manera de comprenderla desde los sujetos sociales, sus apreciaciones subjetivas, su cotidianidad, símbolos y modos de vida.

⁸ Naum Gabo y su hermano, Antoine Pevsner, se consideran los padres de la Escultura Constructivista.

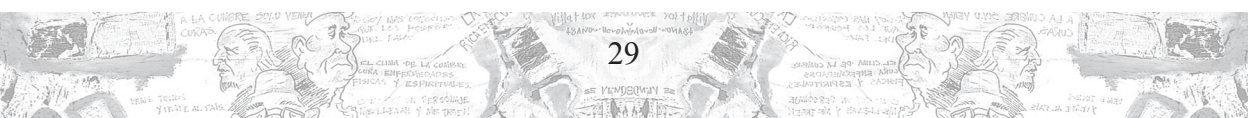


Como *homos symbolicus*, el hombre es un creador de símbolos que intercambia y comunica la forma de percibir el mundo. Símbolo es todo acto humano, cosa, relación o consigna, plenos de interacción y significado; la interacción cohesiona el grupo, reafirma la identidad respecto de la sociedad dominante. En el caso de las culturas populares, la “insurgencia de los símbolos” es necesaria porque ella fortalece el arraigo y da vida a la palabra hablada, la palabra viva, por sus características estéticas, por su riqueza narrativa. Por ello, se plantea el arte en el barrio, en la vida cotidiana, en la calle.

Si se asume, como Lotman,⁹ que la cultura es memoria e inteligencia colectiva, y que sin memoria es imposible el lenguaje, se diría que la variedad de saberes que circulan en las nuevas prácticas posibilita el ejercicio del disenso porque sus textos, potencialmente activos, provienen de la memoria creadora, común y cotidiana de la gente; brotan de la dimensión social sensible, de los saberes perceptivos o afectivos y por ello, se constituyen como proyectos estéticos.

Por su sentido social y colaborativo, las prácticas, consideradas arte participativo, arte comunitario o arte de compromiso, renuevan la cultura; sus textos trabajan la creatividad silenciosa y fragmentaria que construye modos de hacer o maneras de circular, habitar, leer, caminar, cocinar y relacionarse. Son prácticas que posibilitan intercambios, modos de estar juntos, formas de interacción que van más allá de las instituciones, y que incitan a la elaboración conjunta de sentido. Hábitos, costumbres, creencias se potencian desde un arte en proceso, en el que los artistas se implican recreando lo estético como documento. Podría decirse que sus prácticas brotan desde lo social, ahondan en lo social, encajan en lo social,

⁹ En: Niño, Alejandra. Memoria e intersubjetividad en las prácticas artísticas contemporáneas. Universidad de Buenos Aires. En: *AdVersus*. VI, 14,15, abril-agosto 2009.100-110.



considerando el acontecimiento y todo lo que éste implica de acción conjunta. Sus actos pueden tener o no sentido político; en todo caso, desde los recodos de la cultura, aflora la fuerza de la gente que se mira, a sí misma, complacida y en complicidad con la mirada de los artistas.

¿Cómo evitar que dichas prácticas sean cooptadas por los intereses del capitalismo cultural y el mercado? Para Milton Santos, la globalización entraña la introducción en el sistema-mundo en todos los lugares y todos los individuos; la Tierra se convierte en un solo mundo y sucede una especie de refundación a partir de los flujos de la economía. Se trata de una nueva fase de la historia humana en la que el espacio geográfico (que reúne materialidad y acción humana) se distribuye de acuerdo con la necesidad de los llamados actores hegemónicos. Los objetos materiales, cada vez más técnicos y específicos, son fabricados para responder a objetivos establecidos, mientras que las acciones son más racionales y concertadas: cada fracción de territorio adquiere características precisas acordes con la función de los actores hegemónicos.¹⁰

En la globalización, el espacio es escenario de flujos de relaciones con diferentes niveles: hegemónicos, hegemonzados, flujos más rápidos y lentos, que conforman redes. Las redes se entretrejen formando horizontalidades y verticalidades. Las horizontalidades se componen de lo cotidiano de los individuos o instituciones; las verticalidades reagrupan áreas al servicio de los actores hegemónicos. Y sucede que en el plano de las horizontalidades aparecen normas basadas en producciones propias que responden al ejercicio de existencias solidarias; las horizontalidades son lugares contiguos fundamentados en las relaciones sociales que se tejen entre colectividades e individuos; la verticalidad es el elemento perturbador que se encuentra con la fuerza colectiva de las horizontalidades. Habría

¹⁰ Santos Milton, “Los espacios de la globalización”. En: Anales de geografía de la Universidad Complutense No. 13, 69-77 Editorial Complutense. Madrid. 1993.



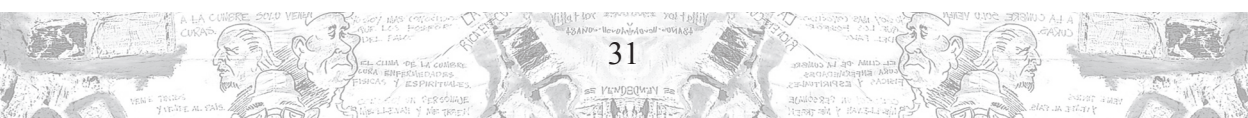
que fortalecer horizontalidades, entretejiendo relaciones sociales que soporten la verticalidad de los discursos hegemónicos. Para Santos,¹¹ los cambios vendrán de abajo, desde el territorio, el trabajo y lo cotidiano, a partir de una toma de conciencia de los efectos excluyentes y la retoma de la solidaridad como fundamento de las relaciones sociales.

Podríamos decir que la horizontalidad, tejida desde el espacio-tiempo de las prácticas, permite establecer un lugar contiguo en el que lo político emerja desde la dimensión sensible. Suely Rolnik, por ejemplo, comenta sobre lo errado que resulta escindir el arte de la política, porque la política surge desde la poética: el activismo político proviene del racionalismo de la macropolítica, y las acciones artísticas se infiltran o emergen desde las hendidias, desde las fisuras; en otras palabras, desde la micropolítica.

Creemos que el arte surge desde los contextos sociales con el fin de crear estados de encuentro, que el arte es herramienta de conversación social constitutiva de lo estético, y que la potencialidad del arte para el diálogo, su capacidad de abrir la razón sensible hacia experiencias estéticas diferentes, permite articular experiencias nuevas que transforman el hacer y el pensamiento. En la experiencia estética de las nuevas prácticas, se produce una creación conjunta de mundo, en la que el espectador no es sujeto pasivo, sino sujeto que se implica con los artistas y sus productos.

En *El tren de los curados*, el Colectivo Descarrilados traslada tres vagones del antiguo Ferrocarril del Pacífico, dos de carga y uno de pasajeros, frente al edificio donde funcionan las Escuelas de Arte del Instituto Popular de Cultura, como metáfora de una modernidad fabril ya superada, de maquinarias pesadas, de enormes usinas, de maestranzas abandonadas, del tren y su camino lineal, su itinerario fijo, su integración de

¹¹ Santos, Milton. Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal. Rio de Janeiro: Record, 174 p. En: Sobarzo, Oscar. Eure, Santiago. Brasil.



carros ordenados tras la locomotora, que se rompe con el descarrilamiento de los vagones. El tren aparece como algo que irrumpe; tiene además, la dualidad de ser estandarte del progreso y de acercamiento y es también algo que no puede detenerse. Aparece como un indomable, como símbolo de una fuerza que corre vertiginosamente; aunque también es metáfora de quietud, de lo que carece de movimiento. Un tren es, como dice Gabriel Miró, un animal de negro y poderoso pecho; mientras para Neruda, es un fierro que gime y duerme. García Márquez narra así el viaje del tren hacia la zona bananera: « (...) Cada río tenía su pueblo y su puente de hierro por donde el tren pasaba dando alaridos, y las muchachas que se bañaban en las aguas heladas saltaban como sábalos a su paso para turbar a los viajeros con sus tetas instantáneas (...)». El vagón del tren representa la voluntad humana: un sueño delante del otro, y después de ese, otro sueño; los vagones son para el Colectivo, la ilusión de realizar un proyecto distinto.

El traslado de tres vagones fue el comienzo de nueve talleres realizados en treinta días consecutivos, en las casas, en la calle, en los puentes, en el parque y en las esquinas de contiguos barrios; los vagones, convertidos en lugar de encuentro por los niños, jóvenes y viejos del barrio, dieron vida a nueve actividades: Foto de usted, Venir por el Barrio, Mecatearte, La Piel del Barrio, Parquearte, Memoria, Arte y Deporte, Historias del Barrio y 7 de Agosto del 56.

El barrio teje una trama de relaciones comunitarias con historias familiares diversas que conforman el “nosotros” en torno al espacio y la historia. Los procesos de identidad de los barrios son la alternativa frente a la masificación homogenizante promovida por la dinámica capitalista; más que ciudadanía, en los barrios existe la subjetividad colectiva que permite la producción de sentidos y posibilita la memoria, la conciencia y la cultura. En los procesos de configuración de sujetos colectivos se requiere hacer visibles las dinámicas del barrio, sus formas de percepción



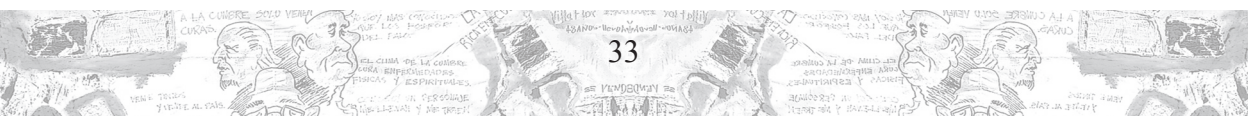
y reconocimiento, sus potencialidades, sus ritos y sus historias. *El tren de los curados*, seleccionado por 7 Salón de Octubre en 2004 y el 40 Salón Nacional de Artistas en Colombia, fue declarado ganador del Premio Nacional de Artes Visuales a Prácticas Pedagógicas 2006-2007.

50 Objetos, sin cuenta relatos, consistió en la realización de dos actos conmemorativos de la tragedia que tuvo lugar en Cali, el 7 de agosto de 1956. La explosión de 7 camiones con 42 toneladas de dinamita, causó la muerte a cerca de cuatro mil personas, produjo un alto número de heridos y el arrasamiento de cuarenta manzanas de los barrios San Nicolás, El Porvenir, Santander, El Hoyo, El Piloto, Jorge Isaacs, Fátima y un gran sector de la Estación del Ferrocarril. Fueron arrasados los teatros Roma y San Nicolás, el puente del ferrocarril y sus bodegas, el antiguo anfiteatro, la Industria de Licores del Valle, la galería Belmonte y gran número de hoteles, bares, fábricas, ferreterías y gasolineras. Los dos actos, *huellas y objetos* reprodujeron el modo de vida de las familias sobrevivientes, días antes de la tragedia.

En Procurar 2006, programa local de Curadurías de Lugar a Dudas, Descarrilados lleva a cabo la *Poética de la calle*, en el barrio Granada, a través de recorridos por las calles: semáforos, pitos, ruedas, pasos, gritos, humo, gente, un sin fin de objetos y sujetos se mantienen en constante movimiento y dan la forma a eso que llamamos calle. La calle para ser “andada”, en sus mapas, entretenimientos y revelaciones.

Calles y libros, arquitectura y literatura, convergen en muchos puntos, pero tal vez en ninguno tanto, como en los mapas que crean de los sitios donde se encierran los deseos de aquello que como lectores o transeúntes a través de los fragmentos (que conforman una ciudad) y las secuencias, (que conforman una narración) anhelamos ver, oír, sentir, leer o imaginar.¹²

¹² Pérgolis, Juan Carlos. Rudd, Tatiana. La Ciudad y el Texto. En. La Ciudad de las Palabras. Serie Ciudad y Hábitat. Barrio Taller. Bogotá. 2002



La calle se convierte en espacio imaginario que escapa a las regulaciones del mercado, espacio donde la gente expresa y realiza el sentido de lo colectivo. La calle es un gran escaparate donde desfilan textos diversos y desordenados. Deleuze y Guattari conciben distintos tipos de movimiento en el espacio urbano: el nómada, supone un desplazamiento instintivo, sin trayectos definidos; aparece aquí y allá siguiendo una necesidad momentánea: El nómada escapa a la territorialización que impone la maquinaria urbana. El itinerante, circula en línea recta, siguiendo una ruta conocida, generalmente diaria. El sedentario, en cambio, se apropia de un espacio, lo geometriza, lo usa y lo habita.¹³

En los espacios de la calle, nómadas, sedentarios e itinerantes imprimen sus huellas que para Milton Santos son “rugosidades” o sobre determinaciones en el espacio de la vida económica. La sobre determinación es una cualidad del lugar en la medida en que el trabajo informal crea espacio adicional que se adiciona al existente; la actividad de “compra/vende” de la calle, agrega valores a las operaciones productivas y comerciales de los establecimientos que conforman la maquinaria económica urbana. La calle se convierte en fábrica, escuela, supermercado; aparece como circuito de intercambio de mercancías y trabajo. Las ventas socio ambulantes están conectadas con las bodegas de los grandes comerciantes y con las multinacionales que aprovechan los mercados informales.

Por ello no es extraño encontrar en el centro de los Ángeles USA, locales y negocios de andén, callejones administrados por mexicanos cuyos productos son similares a los expuestos en los andenes de la Carrera Décima en Santa fe de Bogotá y la Octava en Pereira.¹⁴

¹³ Ídem.

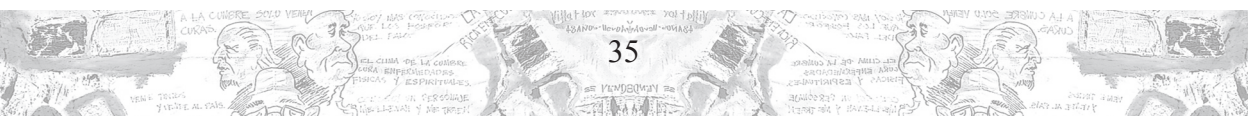
¹⁴ Ídem



Junto a las ventas de la calle, están las actividades de soporte de los circuitos económicos oficiales: el cuida carros, el limpiaparabrisas, el vigilante de cuadra, el voceador de prensa, el repartidor, el pregonero, el chancero, el calibrador, el reciclador, el lleva cartas, el mensajero, el vendedor de tinto o de chontaduro, el distribuidor de cigarrillos, los acompañantes, los intermediarios, los tejedores, los fotógrafos, los vendedores de arepas y flores, los loteros, los rebuscadores y otros tantos, habitan día a día el barrio Granada y dinamizan los circuitos económicos de restaurantes, hoteles, casas de moda, galerías de arte o bares. Los vendedores de la calle proporcionan junturas y reconectan la actividad comercial del barrio. Al final, todo es un tejido de actividades, unas visibles y de gran pompa; otras, invisibilizadas. La práctica tuvo tres actos: la inauguración, los recorridos e intercambios y el ágape. Al final, se hizo entrega de la revista Poética de Granada.

El álbum *en El Morro* permite entretejer relaciones a través de la recolección de láminas que transitan en intercambio entre las familias desalojadas de El Morro de Moravia; el álbum no es en sí un proyecto, es un homenaje a los cientos de familias que fueron dispersadas a partir de la implementación del macroproyecto de construcción de un parque en la zona norte de Medellín, Colombia. Moravia hace parte de la Comuna 4 y tiene cinco sectores llamados El Bosque, Moravia, El Morro, El Oasis Tropical y La Herradura; Moravia queda cerca a las estaciones del Metro (Universidad y Caribe) y es una zona de ocupación espontánea desde los años 60. Sus habitantes han vivido también de la extracción de materiales del río Medellín, y de la recolección y comercio de las basuras desde la época en que la ciudad oficializó la conformación del basurero a cielo abierto, en la zona.

El continuo ir y venir de colombianos desplazados ha ido reconfigurando territorios, potenciando usos del suelo, creando



cartografías y habilitando espacios transformados luego en ciudadelas, parques, avenidas, edificios o conjuntos habitacionales. ¿Qué título dar a la memoria de cientos de pobladores que levantan una montaña, hacen casas, forman familias, crean relaciones políticas y formas de economía, reproducen costumbres e imponen la sobrevivencia sin instituciones, sin leyes y sin Estado? La pregunta sigue siendo: ¿cómo nombrar la memoria de quienes fraguan un territorio de vida en El Morro, junto con la esperanza de encontrar mejores condiciones de subsistencia?.

Proyecto P5, en La Habana, es también un álbum circulando, que hace caminos a partir de los desplazamientos de la gente que se lo lleva, incluso hacia la esfera de su trabajo o vivienda, provocando nuevos significados. Todo el aparataje que se emplea para las exhibiciones (luces, paredes, paneles, guías, etc.) deja de tener razón porque el álbum recorre las calles en los pasos de sus habitantes, quienes conectan el espacio-tiempo de sus páginas, sus caramelos y los textos, con el propio tiempo vuelto persistencia y deseo. El proyecto P-5 indaga sobre la productividad de las prácticas cotidianas, con el fin de destacar la capacidad creativa y fundante de la población de dos espacios locales, que inventa multiplicidad de micro resistencias en el entramado de las relaciones sociales. Los mecanismos movilizadores son dos álbumes o canales de comunicación conectados el uno en el otro: “P-5 Terranova, Colombia” y “P-5 San Agustín, Cuba”.

Las láminas del álbum representan la vida cotidiana de los habitantes y muestran la manera como los sujetos sociales resuelven modos de vida alternativos. Antes de 1952, el actual territorio de San Agustín tenía un solo propietario, don Agustín del Prado. Había algunas fincas de veraneo y una escuela privada llamada Las Dominicás Americanas. La finca Rancho Fiesta servía de club para la gente adinerada, el cabaret Sans Souci era uno de los escenarios turísticos de Cuba en la época, del cual se conserva aún el portón de entrada. Entre 1959 y 1970, se construyeron en la zona varias

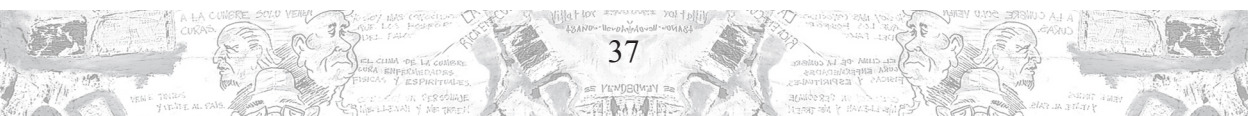


escuelas primarias, entre ellas Cuba-Angola, Vietnam Heroico, José Ramón López Peña y Camilo Cienfuegos. También se hizo un policlínico y, desde febrero de 1971, comenzó la construcción de los edificios característicos de El Reparto.

En *Cronivichana*, La Habana, Cuba, un carrito de balineras (chivichana) rodó por las calles de San Agustín, llevando seis cuadernos generacionales (distribuidos por décadas con respecto a las fechas de nacimiento) que recogieron crónicas sobre la historia y vida cotidiana de la población. El carrito fue provisto de lápices y colores, lo mismo que de elementos necesarios para la escritura de los relatos. La chivichana fue entonces, un mecanismo de circulación de relatos.

Canómada, hizo parte del 41 Salón Nacional de Artistas, realizado en Cali. Durante dos meses, la canoa navegó hacia Cauca Viejo, Campo Alegre, La Barca, Bocas del Palo y El Hormiguero. La canoa, bitácora de viaje, llevó consigo un baúl de objetos y correos que circularon en intercambio entre los habitantes del río. En cada población, integrantes del colectivo y artistas participantes, realizaron talleres en torno a la cultura del río.

El filósofo sensible y la dama, en Villa del Rosario, fue un encuentro con el público. El evento, organizado por el Museo Centenario Norte de Santander y Ciudad de Cúcuta y la Casa Museo La Bagatela, convocó a los artistas a participar en el encuentro de “Lunada del Rosario Antiguo”, entre el 18 y 20 de octubre de 2013. Descarrilados se inspiró en el periódico La Bagatela, editado por Don Antonio Nariño, por primera vez, el 14 de julio de 1811. En su primer número, Nariño expresaría: «Querer ser libres dependiendo de otro gobierno, es una contradicción; con que, o decretar de una vez nuestra independencia, o declarar que hemos nacido para ser eternamente esclavos». La sección irónica del periódico, se titulaba *Carta*



del filósofo sensible a una dama; sus notas dejaban ver las contradicciones políticas de la época y la manera cómo iba gestándose una incipiente opinión pública.

En diversas ocasiones, el Filósofo sensible advertía: «Nada hemos adelantado, hemos mudado de amos, pero no de condición. Las mismas leyes, el mismo gobierno con algunas apariencias de libertad... en una palabra, conquistamos nuestra libertad para volver a ser lo que antes éramos». La Bagatela circuló durante dos años, los domingos, desde el 14 de julio de 1811 hasta el 12 de abril de 1812. Sus proclamas se leían en la plaza pública, en el marco de una cultura oral y gestual para la época. En el marco de La Lunada, dos figuras elaboradas de cartón (habladores o rompe tráfico), ilustraron las acciones propuestas, consistentes en la escritura de cartas fijadas luego en las paredes de la Casa Museo, e intercambiadas por fotografías tomadas al pie de los rompe tráfico. El esténcil, el dibujo, la caligrafía, fueron las herramientas de una *prensa móvil*, surgida del diálogo y el quehacer de los participantes.

Como afirma Bourriaud, la posibilidad de un arte relacional –un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado– daría cuenta de un cambio radical de los objetivos estéticos, culturales y políticos puestos en juego por el arte moderno. Ello implicaría abrir campos de interlocución en los que el curador o el crítico pudieran transgredir su oficio abordando una museología distinta, capaz de incluir los intercambios culturales. Al respecto, Corina Matamoros dice: *¿Es que los museólogos nos quedaremos de brazos cruzados sabiendo que el arte que más se comprende sigue siendo el de hace un siglo? Si el arte es plural, diverso ¿Por qué no la museología? Si existe un arte que*



*quiere contar decididamente con la gente ¿Por qué la museología no lo propicia?*¹⁵

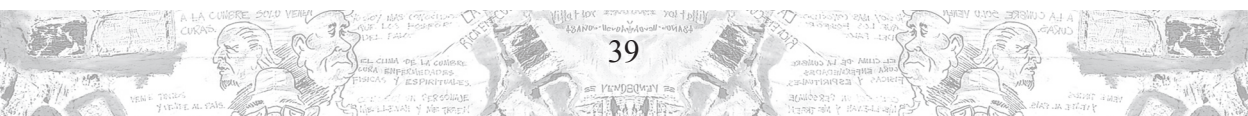
No se trata de invalidar la concepción moderna del arte, sino de abrir las posibilidades de creación artística. Después de todo –como Bourriaud señala–

Esta modernidad del Siglo XXI, que nace de las negociaciones planetarias y descentralizadas, de múltiples discusiones entre actores provenientes de diferentes culturas, de la confrontación de discursos heterogéneos, solo puede ser políglota: lo alter moderno se anuncia como una modernidad traductora en las antípodas del relato moderno del Siglo XX cuyo “progresismo” hablaba el idioma abstracto del occidente colonial (...) entramos en la era que valora los vínculos que tejen los textos y las imágenes, los recorridos creados por los artistas en un paisaje multicultural (Bourriaud, 2009:47).

Bibliografía

- Bourriaud, Nicolas (2009). *Radicante*. Adriana Hidalgo Editores. Los Sentidos/Artes Visuales. Buenos Aires.
- _____. (2008) *Estética relacional*. Adriana Hidalgo Editores. Buenos Aires.
- Efland, A. Freedman, K. & Sthur, P. (2003). *La Educación en el Arte Postmoderno*. Paidós. Barcelona.
- Laddaga, Reinaldo (2010). *Estéticas de laboratorio*. Adriana Hidalgo Editores. Buenos Aires.
- _____. (2006). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editores. Buenos Aires.

¹⁵ Matamoras, Corina. Encuentros y desencuentros entre patrimonio y prácticas contemporáneas. En: www.plataformadearte.net/Coloquio/Corinamatamoras.html



- Laignelet, Víctor. *Existe la regla y existe la excepción: Aproximaciones a una pedagogía poética desde las artes*. En: Creación, pedagogía y políticas del conocimiento. Memorias de un encuentro. Universidad Jorge Tadeo Lozano y Grupo Liebre Lunar. La Silueta Ediciones. Bogotá. 2011.
- Maffesoli, M. (2007). *En el crisol de las apariencias. para una ética de la estética*. Madrid: Siglo XXI.
- _____. (2007). *El Elogio de la razón sensible*. Barcelona: Paidós
- Mandoky, K. (1994). *Prosaica. Introducción a la estética de lo cotidiano*. México: Grijalbo.
- Margott, J. P. (1999). *Modernidad, crisis de la modernidad y postmodernidad*. Ediciones Uninorte. Barranquilla.
- Matamoras, Corina. *Encuentros y desencuentros entre patrimonio y prácticas contemporáneas*. En: www.plataformadearte.net/Coloquio/Corinamatamoras.html. Tomado el 1 de octubre de 2013.
- Niño, Alejandra. Memoria e intersubjetividad en las prácticas artísticas contemporáneas. Universidad de Buenos Aires. En: AdVersus. VI, 14,15, abril-agosto 2009.100-110
- Niño, Alejandra. *Operaciones semióticas en las artes comunitarias*. Ponencia fue presentada dentro del eje temático: Historia y Teoría del Arte de las III Jornadas de investigación en disciplinas artísticas y proyectuales organizadas por la facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. La Plata (Argentina) 15 y 16 de noviembre de 2007.
- Pérgolis, Juan Carlos. Rudd, Tatiana. *La ciudad y el texto*. En. La ciudad de las palabras. Serie Ciudad y Hábitat. Barrio Taller. Bogotá, 2002.
- Santos, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record, 174 p. En: Sobarzo, Oscar. Eure, Santiago. Brasil.

- Santos Milton. *Los espacios de la globalización*. En: Anales de Geografía de la Universidad Complutense No. 13, 69-77 Editorial Complutense. Madrid. 1993.
- Mandoky, K. (1994). *Prosaica. Introducción a la estética de lo cotidiano*. México: Grijalbo.
- Margott, J. P. (1999). *Modernidad, crisis de la modernidad y postmodernidad*. Barranquilla: Ediciones Uninorte.
- Zalamea, G. (2006). *Arte y localidad. Cátedra Manuel Ancizar. Modelo para desarmar*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.



Seminario de Medios Múltiples

José Miguel González Casanova

El Seminario de Medios Múltiples se inició, hace diez años, con los siguientes objetivos: generar investigaciones teórico-prácticas interdisciplinarias en torno al arte público; buscar nuevos canales de circulación y lectura; crear cadenas de arte y educación en las que la academia se integre a la vida. De esta forma, los alumnos son a la vez maestros, así como el público deviene creador.

El Seminario se propone como un proyecto educativo que considera que el aprendizaje del arte se da en la generación de experiencias comunes, en las que se integran artistas y públicos específicos. El saber del arte se da en la vivencia, su aprendizaje es resultado de su experiencia directa, que funciona como una herramienta de conocimiento cuando opera efectivamente en una realidad específica. En estas experiencias estéticas compartidas, generadas por los participantes de este proyecto, se amplían y entrecruzan los campos de la educación y del arte, tanto entre nosotros, como en la relación con los públicos que cada obra plantea. En el Seminario cada alumno es un joven artista, con un proyecto serio y coherente con el contexto en que se realiza y el público con el que dialoga. Cada uno enseña para aprender. La mayoría de los trabajos están enfocados en la

búsqueda de apertura de espacios de circulación del arte y la participación del público en la realización de la obra.

Partiendo de las siguientes premisas:

- La significación del arte proviene de la lectura que realizan determinados espectadores. Por un lado, supone la producción de signos, y por otro, la generación de canales de circulación que permitan lecturas posibles.
- El saber del arte se da en la vivencia. El aprendizaje es resultado de su experiencia directa, que funciona como una herramienta de conocimiento cuando opera efectivamente en una realidad específica, en las conciencias y voluntades subjetivas e intersubjetivas.
- Las posibilidades de diálogo con esas realidades se da a muchos niveles y de manera múltiple, por lo que la obra opera mejor de manera interdisciplinaria: en el campo abierto, tierra de nadie, que favorece la creación de canales de comunicación y la ampliación de públicos.

El Seminario de Medios Múltiples, 2003-13

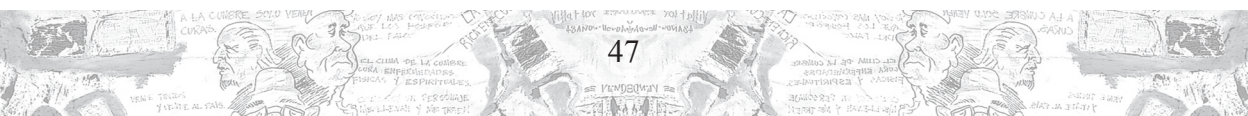
El Seminario de Medios Múltiples de la ENAP, UNAM, inició en el año 2003. Desde esa fecha han egresado cuatro generaciones, y desde hace unos meses, está trabajando la quinta. El ciclo de cada generación tiene una duración de tres años, en los que se realizan reuniones semanales, que alternan lecturas compartidas, ejercicios prácticos, grupales e individuales y la revisión colectiva de los proyectos. Para realizar su investigación, cada estudiante propone una hipótesis, que demuestra a lo largo de un proceso de estudio y análisis teóricos, así como de una investigación experimental en sus prácticas artísticas.

Uno de los objetivos específicos es realizar una tesina de Licenciatura –en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, de la Universidad Nacional Autónoma de México–, pero lo que nos reúne, como sentido final del trabajo, es la publicación de un libro en el que se presenta el resultado de los proyectos al concluir el ciclo. Resultando muy importante, pues añade un valor profesional, que supera el orden escolar, al objetivo general –y fundamental de ese proyecto didáctico– de generar procesos de investigación y autoformación colectiva.

Los estudiantes ingresan al Seminario mediante una convocatoria dirigida fundamentalmente a alumnos de la carrera de Artes Visuales de la ENAP, UNAM, aunque abierta a estudiantes de otras carreras, universidades y escuelas del país, e incluso de otros países. La convocatoria solicita que el alumno entregue un proyecto con las siguientes características:

- Hipótesis teórico-práctica (la que se demostrará en un texto a partir de dos disciplinas teóricas distintas, y en la realización de una obra que parta de dos prácticas del arte).
- Presentación del tema y objetivos en dos cuartillas.
- Índice.
- Bibliografía de 10 libros directamente vinculados con el tema.
- Carpeta de trabajo relacionado con el proyecto.

Todas las investigaciones personales son compartidas y discutidas en el grupo, al tiempo que se realiza una indagación común en temas y obras colectivas. En el curso permanente se realizan diversos tipos de ejercicios teóricos y prácticos: se generan dinámicas, colectivas y personales, de creación, investigación y análisis; se discuten los proyectos y se comparte información; se organiza el trabajo personal en una estructura de colectivización del aprendizaje, en la que todos aprenden y enseñan. Así, se busca que los jóvenes artistas aprendan a estructurar un



discurso artístico a través de la lectura, escritura, discusión, investigación, producción e intercambio.

Para facilitar la redacción, se efectúan ejercicios de organización del índice por medio de diagramas, que van desde el tradicional arbóreo, con raíces, tronco, ramas principales y secundarias, hasta los rizomas: cada tema se dibuja en las capas de una cebolla, en un mapa como si fueran países, en un diagrama de flujo de navegación de un sitio web, etcétera.

También se llevan a cabo ejercicios de escritura, que siempre deben estar vinculados temáticamente al proyecto de investigación. Al inicio, se siguió un método propio del periodismo: se hace una crónica, redactada en primera persona, una entrevista a un especialista o personaje relacionado con la obra; un reportaje, escrito en tercera persona, etc., para terminar con redacciones más filosóficas, como 20 aforismos y un ensayo. En el desarrollo de los ensayos se busca crear un contexto teórico a los proyectos prácticos, para ello se evita la autorreferencialidad de las prácticas del arte con la intención de mostrar su relación con las realidades en las que se realiza.

Dichas actividades van de la mano de la lectura y discusión en clase de textos de autores como Debord, Deleuze, Vanhenheim, Bataille, Merlau Ponty, Ranciere, Bachelard, Bergson, Heidegger y Huizinga, por mencionar a algunos. Además, se realizan clases temáticas en la que cada estudiante investiga un aspecto diferente y lo expone, consiguiendo recolectar en colectivo una gran cantidad de información, puntos de vista, y maneras de abordar el tema. Los contenidos son elegidos con el grupo de alumnos que comparten inquietudes comunes como: qué es el arte, la ciudad, el cuerpo, el tiempo, el espacio, la identidad, la historia, el juego, la comunidad y la economía. En cada generación los temas aglutinadores

surgen naturalmente de la reunión de los proyectos. En todas se han repetido los mismos intereses, pero podríamos decir que, para la primera, las investigaciones se dirigieron más al espacio público, mientras que la segunda se centró en el tiempo, y las dos últimas –que han trabajado paralelamente y juntas en numerosos talleres– en la identidad.

También se ejecutan prácticas personales, como hacer una deriva (táctica situacionista que consiste en perderse en la urbe), una pieza a partir de un sueño, un regalo, una obra irracional, comunicarse con el mundo sin hablar durante 24 horas, realizar una obra sin modificar físicamente ninguna realidad, moviendo las cosas, o una serie de “regalos” que son piezas elaboradas para personas específicas del entorno, como la familia, la pareja, los vecinos, la escuela, los amigos, etcétera; también ejercicios colectivos; por ejemplo, hacer un día de juegos en el Zócalo e involucrar a los transeúntes, o numerosos talleres de intervención pública coordinados por un artista latinoamericano invitado, en una semana de intensa labor. Las dinámicas de trabajo en clase varían de un tema a otro, y pueden ir de la mera discusión o análisis de textos y proyectos hasta ejercicios colectivos tales como el hecho eligiendo cada estudiante a un filósofo, como Platón, Aristóteles, Kant, Hegel, Marx, Heidegger, Nietzsche, Adorno, etcétera, para tener un debate sobre lo que es el arte, asumiendo como propia la postura del personaje escogido; o en el que ordenamos todos los objetos que teníamos a la mano en el taller para hacer la maqueta de una ciudad; o cuando nos reunimos para escribir un manifiesto del arte como juego. En todos estos ejercicios se propone a los estudiantes hacer una investigación previa y contribuyen a una reflexión en su práctica.

A la vez que realiza sus proyectos prácticos, cada alumno cumple con la siguiente serie de ejercicios para apoyar su investigación teórica:



Guía de tareas

1. Explica por escrito ¿cuál es la hipótesis?
2. ¿A partir de qué referencias teóricas y prácticas llegaste a ella? ¿Cuáles son las tesis (personales, de la cultura, teóricas y prácticas) de las que partes para llegar a esa tesis? (Incluir bibliografía citada, tanto obras como teorías).
3. ¿Cómo has desarrollado esa idea en tu práctica artística?
4. ¿Cuáles son los campos de estudio con los que se relaciona directamente tu proyecto? (Antropología, Filosofía, Sociología, Ciencia, etcétera).
5. ¿Cuáles son las ideas básicas que necesitas demostrar para concluir la hipótesis? Estructura un índice con ellas.
6. Esboza una demostración con axiomas del desarrollo de estas ideas hasta la conclusión de la hipótesis. Luego ajusta el índice.
7. Explica brevemente cada uno de los contenidos de tu índice. Escribe un párrafo por cada tema.
8. A partir de la lectura de ‘Rizoma’, de Gilles Deleuze, dibuja una serie de diagramas, organizando los temas de tu índice, primero en el de un árbol (raíces, tronco, ramas principales y ramificaciones secundarias); después, en el de una cebolla, donde los temas se desarrollan por capas, y finalmente, a manera de mapa, donde ubiques espacialmente los temas, considerando sus fronteras y vecindades.
9. Haz una deriva en la ciudad (método situacionista de desplazamiento sin finalidad del recorrido en el que el deriva se traslada perdido en el espacio). Escribe una crónica que cuente la experiencia (escrito en primera persona, con un desarrollo temporal lineal de pasado a presente).
10. Explica por escrito ¿con quién dialogas con tu trabajo y qué pretendes provocar con tu obra?
11. Haz una entrevista con alguien que se relacione con tu proyecto.

12. Realiza un reportaje, en tercera persona, sobre algún tema relacionado con tu proyecto (siguiendo las líneas del reportaje periodístico que requiere de información objetiva)
13. Escribe la crónica de alguna experiencia colectiva en que hayas participado (redactada en primera persona del plural).
14. Escribe tu definición de los siguientes conceptos:
 - Tiempo
 - Espacio
 - Identidad
 - Arte
 - Juego
15. Haz un glosario de las palabras más relevantes en tu proyecto. (Entre 5 y 10 palabras, revisa diccionarios filosóficos y etimológicos para comenzar tu investigación).
16. Escribe un aforismo cada semana, hasta realizar un mínimo de 20.
17. Intercambia con tus compañeros los aforismos y señalen las palabras comunes que se encuentren en los textos para crear un hipertexto (ligas entre los textos).
18. Haz una lista de 25 personas que crees que van a leer el ensayo que estas escribiendo y una imaginaria-ideal de 5 que te gustaría que leyeran tu texto.
19. Escribe un ensayo de 20 cuartillas, en donde demuestres una hipótesis a partir de una reflexión teórica que hila experiencias e ideas, personales y culturales; con un desarrollo lógico de planteamientos, por ejemplo:
 - cronológicos personales
 - históricos (experiencia colectiva)
 - filosóficos o estéticos
 - espaciales-corporales (psicogeográficos)Procura integrar aforismos, crónicas, reportaje, entrevista, la propia obra y todas las experiencias del curso.

20. Haz un ensayo visual en el que se desarrollen las ideas a través de la secuencia de imágenes sin texto, en las que puedes incluir imágenes propias.

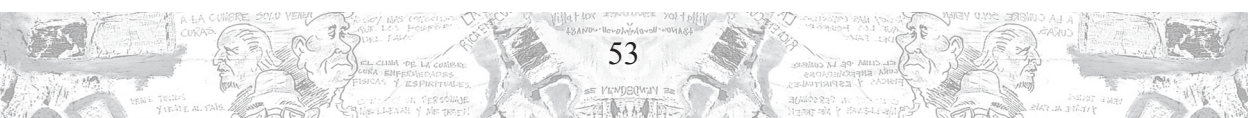
La dinámica de reunión de la clase varía a lo largo de los tres años que dura el Seminario, pero recurre frecuentemente a reuniones para comer, en las que se dialoga, se lee, e incluso se hacen acciones. Alumno es, etimológicamente, el que se alimenta, y en este caso se trata de que cada quien lleve el sustento para compartir: tanto comida, como investigación teórica y el registro de ejercicios prácticos y piezas. La sobremesa es un estupendo momento para el intercambio.

En todos los ciclos del Seminario, durante los dos primeros años, hubo reuniones semanalmente –muchas veces para comer juntos–, se hizo en distintos lugares, como en la ENAP, en el plantel Xochimilco y en San Carlos (durante el único año que la Escuela nos designó un salón), en las casas de los seminaristas o en parques y en las islas de Ciudad Universitaria. Sucedió en todas las generaciones, que en el último año el proceso de trabajo cambió a reuniones vespertinas-nocturnas, para elaborar el libro en un ambiente privado, relajado y sin horarios, de manera que a veces terminaban en baile y celebración colectiva. La fiesta puede ser también un medio óptimo de comunicación y aprendizaje.

Además de las investigaciones personales, un elemento importante de este proyecto educativo ha sido tener prácticas colectivas: cada generación realizó en grupo intervenciones de arte público; organizó exposiciones, conferencias, simposios y diversas presentaciones; así como publicó fanzines, que constituyen un ejercicio preparatorio para la publicación del libro.

A partir de 2009, cuando se obtuvo una subvención de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, comenzó una nueva etapa en la que se invitaron a artistas y profesores a colaborar con cursos y talleres para el Seminario. Por un lado, teóricos y gestores locales impartieron cursos breves, de un mes, con sesiones semanales, y por el otro, destacados artistas latinoamericanos realizaron intervenciones públicas con los estudiantes. La subvención ha terminado pero ha abierto una posibilidad de desarrollo académico que se pretende continuar con otros recursos, como es el caso del *Papime* (Programa de Apoyo a Proyectos para la Innovación y Mejoramiento de la Enseñanza) de la UNAM, conseguido este año y que nos permite organizar un taller y un curso teórico más.

Los talleres con un artista latinoamericano invitado consisten en la visita de un artista con trayectoria en el trabajo educativo y artístico, que coordina la creación de una intervención pública en una semana, en la que todos los participantes se involucran de tiempo completo, desde su concepción hasta la presentación. El taller constituye un estupendo ejercicio de vinculación creativa del grupo, el cual participa con entusiasmo. El artista invitado decide, en cada caso, la metodología y las dinámicas de colectividad. De esta forma, se exploran ocho formas de generar la creación común desde diversas prácticas y posiciones artísticas, discutidas con frecuencia en el seminario. La situación impone varias condiciones: por un lado, el coordinador es extranjero y cuenta con pocos días para conocer el contexto en el que va a operar; por el otro, el espacio público tiene muchas restricciones, y los permisos para montar cosas fijas en un espacio pueden tardar meses, lo que en este formato de trabajo semanal resulta imposible tramitar; de esta forma, parte del ejercicio consiste en solucionar intervenciones transitorias, con estrategias de ocupaciones eventuales de los lugares. Por este motivo, todas las intervenciones tienen una base de arte acción.



Se realizaron ocho talleres, tres dentro del Laboratorio, en las instalaciones de San Carlos, y cuatro con la Aecid, en el MUAC y el Centro Cultural Tlatelolco. El primero, fue impartido por la artista brasileña Shirley Paes Leme, del que resultó la intervención en las calles del centro y el Zócalo: Estructura-acción *Sin/Cien Ambulantes*. Coincidió con los tiempos en que se había desalojado a los vendedores ambulantes de la zona, y decidieron hacer una procesión de cien personas –jugando con el parecido de las palabras en portugués sin y cien–, que cargaban una rústica estructura de ramas de árboles de las medidas de las mesas y puestos de venta. Uniformados por una camiseta que en el frente llevaba impreso el título de la obra (*Sin/Cien Ambulantes*), caminaron durante unas horas en fila por el Zócalo y las calles del Centro Histórico. La pieza concluyó con la instalación de un enorme nido en el patio de San Carlos, que permaneció durante unos días.

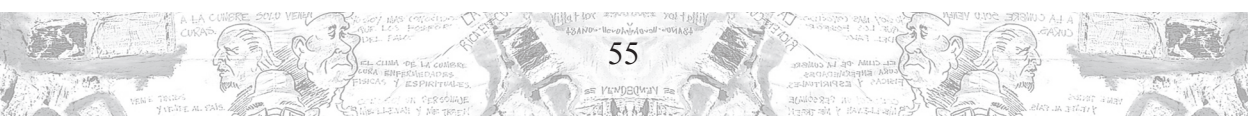
El segundo taller, lo realizó Martin Dufrasne, de Québec, Canadá, quien vino en los tiempos decembrinos de venta de regalos, cuando los comercios del centro llenan las calles de adornos navideños. La intervención titulada “Movimiento plástico” consistió en la elaboración de una enorme bolsa de plástico, hecha de todas las bolsas pegadas que pudieron reunir, con la que entraron a comercios y vecindades. Así, recorrieron las calles de la zona, para hacer una serie de coreografías espontáneas sobre el consumismo.

El tercer taller, lo impartió el colombiano, afincado en Miami, Gean Moreno, titulado “Tres puntos suspensivos”. Consistió en un ejercicio de grabación de silencio en la ruidosa zona del centro. La acción buscaba crear silencio en el espacio público y grabarlo al juntar los cuerpos de los transeúntes invitados en torno al micrófono de los seminaristas. A los participantes se les regalaba un disco con la grabación de un primer ejercicio de arte sonoro. Para conseguir el silencio deseado, era necesario

juntar muy próximos los cuerpos de grupos de muchas personas, que formaban grandes masas en el espacio visible de la acción desarrollada en plazas del centro.

A partir del cuarto, cambiaron dos condiciones. No teníamos la sede en San Carlos, y el laboratorio, que se había propuesto para trabajar en la zona específica del Centro Histórico, había terminado. Lo que abrió las posibilidades de elección del lugar a intervenir en la ciudad de México. El siguiente taller fue el del cubano Ruslán Torres, con el que se presentó el “Espacio para la seguridad afectiva”, en la plaza de Santa María La Ribera. El proyecto partió de la reflexión del miedo generalizado que se siente en estos años en la ciudad de México, debido a la inseguridad y a la cobertura manipulada que hacen los medios de comunicación. En consecuencia, se plantearon la creación de espacios en los que cada uno de los 20 seminaristas ofreciera —emplazados en los caminos, en puestos callejeros—, una serie de servicios de seguridad afectiva, por medio de diálogos con los transeúntes en diversas acciones: poéticas, rituales, comunicativas y terapéuticas.

La quinta pieza se llamó “Compraventa”, y fue resultado del taller de la artista brasileña Rôsangela Rennó. El proyecto se centró en los mercados de la ciudad de México, y en la reflexión sobre los factores que determinan el valor de los objetos de segunda mano que ahí se venden. Partieron de la idea de que su valor estaba vinculado con la carga de historias de los mismos antes de ser desechados para su venta, por lo que recorrieron numerosos tianguis y mercados en busca de objetos con historias que contar, las cuales eran transmitidas por el vendedor con el afán de venderlos. Una vez reunida una cantidad considerable de objetos, colocaron un puesto en el tianguis de Portales, en donde vendieron los objetos cerrados en una caja de su tamaño, definidos únicamente por su historia escrita en una tarjeta, el tamaño y peso de la caja. Los transeúntes ponían el precio del objeto en función del valor que le daban a la historia.



La sexta intervención fue coordinada por Ricardo Basbaum, de Río de Janeiro, quien fue el primero en nuestra nueva sede del Centro Cultural Universitario Tlatelolco. La intervención se propuso como una intervención sonora, un medio con el cual se habían familiarizado los estudiantes después de la intervención en la emisión de Radio UNAM. En este caso, Basbaum organizó una división en 8 parejas o tríos. Primero, realizaron la grabación de un estribillo, a partir de conversaciones o frases escuchadas en la calle, para realizar con ellas una intervención sonora en el Metro. Cargando una bocina equipada, como las que usan los vendedores ambulantes de discos piratas; los seminaristas recorrieron de una a tres de la tarde las líneas 1, 3, 6 y 7 del Metro, para ocupar momentáneamente sus espacios con sonido, a la vez que transcribían conversaciones que escuchaban de los pasajeros. Para concluir el taller, Basbaum instaló un gran mapa de la ciudad de México, en el piso de la plaza del CCUT, sobre el cual dibujó con cinta a partir de los recorridos del proyecto, y finalmente, organizó una coreografía con los seminaristas y sus mochilas sonoras, que llegaban de hacer sus diversas intervenciones por toda la ciudad e incluso algunos puntos del Estado de México.

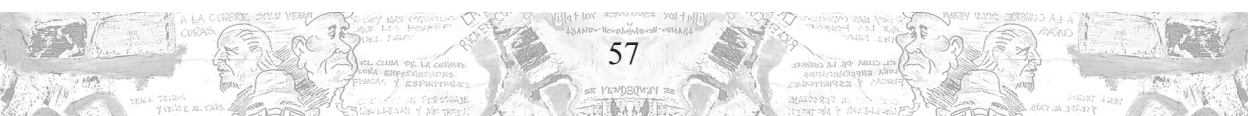
Carlos Capelán, de Uruguay, fue nuestro séptimo artista invitado. Éste se dirigió al contexto que ofrece el CCUT, que también aportó el centro de operaciones del taller, con la Unidad Habitacional Nonoalco-Tlatelolco. Al inicio, Capelán indicó que debían intervenir el espacio sin añadirle nada, hacer una acción significativa tanto para los seminaristas como para sus interlocutores; no hacer un performance para llamar la atención, y valorar la experiencia de la acción más que un posible éxito o fracaso. Al recorrer la Unidad, observaron que mucha gente tiene una buena relación con los animales, y que hablar de mascotas genera un vínculo de confianza. Convencieron a una vecina para que les presentara a alguien para que dibujara a sus mascotas, quien a su vez les presentó



a otra persona para hacer lo mismo, así generaron una cadena. Durante cuatro días visitaron departamentos dibujando mascotas y platicando con los dueños. Por la tarde del último día, todos los vecinos fueron invitados a dibujar sus mascotas en el Ágora de la Unidad. Al terminar, los seminaristas concluyeron que lo más significativo, además de las discusiones dentro del Seminario, fue ganarse la confianza de los vecinos para entrar en sus casas a pesar de la inseguridad del país, y la creación de una red de comunicación que podría ser la base de futuros proyectos con esa comunidad.

Para el octavo taller, se retomó el curso de Julio Ruslán Torres Leyva, el artista cubano que había trabajado sobre la seguridad afectiva, un año atrás. Me parecía importante experimentar un cambio en la dinámica que exige del artista invitado un alto grado de improvisación, debido a su desconocimiento del contexto. El regreso de Ruslán ofreció la posibilidad de hacer una dinámica en dos semanas, con un grupo con el que ya se había tenido una experiencia, la misma que se desarrolló en esta segunda etapa. El taller anterior, había trabajado con el tema de las relaciones afectivas, lo que se retomó en esta segunda ocasión, en la que decidieron realizar una pieza con la que pudieran provocar o dar visibilidad a actos de afectividad en el espacio público, mediante la interacción de cada uno con una persona, usando una cámara de video.

La idea fue usar la cámara como un recurso para detonar aproximaciones afectivas, un objeto de intercambio que hiciera el registro de una manera aleatoria, a partir de su uso por todos los involucrados en la acción. Con ello hicieron una película, que llamaron No Film, en la que cada uno realizó un corto de 3 minutos, sobre la base de cinco condiciones: 1. No esconder la cámara. 2. Involucrar a uno o más desconocidos. 3. Grabar en cualquier formato. 4. Plantear una única situación. 5. Accionar en un espacio público.



Para presentar este video, el Taller concluyó con una fiesta en una casa vacía, a la que cada participante invitó a cinco personas de diversos ámbitos con las que tenía un vínculo afectivo, y que no se conocieran entre sí, en ella Ruslán propuso una acción que consistió en que los participantes vistieran de color rojo dónde querían ser tocados, negro para tocar y blanco para abstenerse.

El noveno taller, realizado con el apoyo de la UNAM, cambió el concepto de “intervención pública” por una intervención en el libro MM4, de próxima publicación; para lo cual se invitó al especialista en libros de artistas, Paulo Silveira, maestro de la Universidad de Río Grande del Sur, Brasil, El taller integró a los seminaristas del cuarto y quinto ciclos (que recién comienza), la pieza consistió en una secuencia de 40 páginas anexas dentro del libro, con el tema de la comida, al que llegaron porque a Paulo le llamó mucho la atención que en la ciudad de México se comía a todas horas en puestos en la calle.

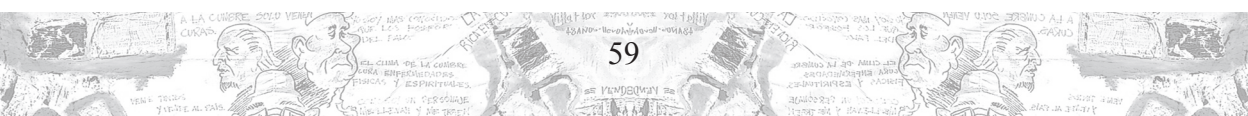
Por otro lado, los *cursos breves* se dirigieron en su mayoría a una reflexión teórica, que muchas veces partió de relaciones del arte con otras disciplinas, como Pedagogía, Política, Historia, Antropología; también se propusieron cursos dedicados al estudio de prácticas excluidas de los planes de estudio de la licenciatura de Artes Visuales, como son: arte acción, radio, video, robótica y redacción. Estos talleres produjeron obras que llegaron al público en algunos casos, como fue el taller Radio Arte, de Diego Ibáñez, quien grabó y transmitió, junto con los seminaristas, una serie de *spots* en Radio UNAM, intercalados en la programación de un día.

Los profesores son invitados a realizar un proyecto educativo en cuatro clases, sin ninguna otra condición, para que propongan creativamente, en función de su curso y sus dinámicas, la duración de los encuentros y sus intervalos. La lista de maestros y sus cursos da una idea



más precisa de esta línea del proyecto. Estos cursos fueron impartidos, primero, con la colaboración del Centro Cultural de España en México –con un laboratorio de arte público que se formó para tal fin–; después, durante un periodo en que no hubo recursos, el apoyo provino de los egresados del seminario, y posteriormente se consiguió realizarlos con la subvención de Aecid. Los cursos que tuvieron las generaciones tres y cuatro del seminario fueron:

- Jorge Reynoso Polhenz, “Arte y juego”.
- Edgardo Ganado Kim, “Arte, conocimiento y educación”
- Blanca Gutiérrez Galindo, “Lugar y activismo en el arte”
- Víctor Muñoz, “Lo público y lo privado en el arte acción”
- Eduardo Rodríguez, “Nietzsche y el sentido de la tragedia en la cultura”
- Alfadir Luna, “Deleuze y la lógica del sentido”
- José Antonio Vega Macotela, “La estética relacional y su crítica”
- Idaid Rodríguez, “Las narraciones de la historia”
- Carlos Mier y Terán, “Taller de introducción a medios múltiples”
- Mario Márquez, “Taller de video en vivo”
- Diego Ibáñez, “Radio Arte”
- José Antonio Rodríguez, “Imagen e identidad”
- Adriana Hernández, “Redacción”
- Yurian Zerón, “Robótica”
- Mónica Castillo, “Arte-Mediación”
- Graciela Schmilchuck, “Arte público y públicos del arte”
- Carla P. Cobos, “Arte y antropología”
- Samuel Morales, “Arte y educación”
- Mónica Mayer y Víctor Lerma, “Arte y colectividad”
- Cuauhtemoc Medina, “Presentación de carpetas”
- Sofía Olascoaga, “Arte y política”



Este año, con el apoyo del *Papime*, de la UNAM, se invitó a la destacada investigadora y curadora cubana del Centro Wifredo Lam, Ibis Hernández Abascal, a realizar un curso de revisión de carpetas dirigido a los seminaristas de las cinco generaciones.

Aunque de momento no se contó con más patrocinios, se espera la renovación del *Papime*, así como la obtención de otros recursos, para continuar con este programa de maestros invitados, pues resulta una experiencia muy importante para los estudiantes.

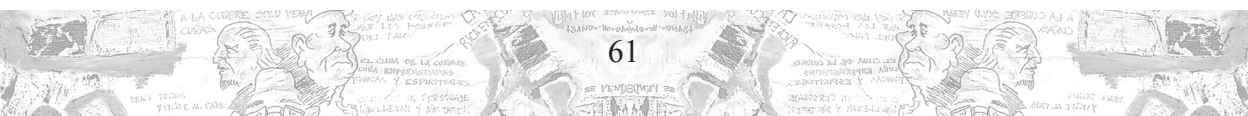
Al término de los primeros cuatro semestres del Seminario, teniendo la investigación de los participantes un avance considerable, comienza una etapa importante: el compromiso por publicar un libro con el resultado de los proyectos teórico-prácticos. Para ello, es necesario pasar a una etapa práctica de trabajo profesional, en la que los estudiantes se involucran en la gestión para reunir los patrocinios, a la vez que se enfrentan a las soluciones propias de diseño gráfico y editorial. Cada uno se compromete con su parte, a la vez que entre todos se plantearon soluciones colectivas. Los libros, impresos a color, contienen 10 textos de 20 cuartillas, acompañados de imágenes de los proyectos prácticos de cada seminarista.

El diseño de cada capítulo es diferente, desarrollado por cada autor en un espacio de 20 páginas, en un trabajo al alimón con un diseñador que coordina el conjunto –que en cada caso es un egresado de la ENAP, de la misma generación de los seminaristas–. El primer libro fue publicado en septiembre de 2005, *MM1*, con un tiraje de 1.000 ejemplares, y un bajo presupuesto; el *MM2* salió en noviembre de 2008, con un tiraje de 2.000 ejemplares, y con las mismas características entró en circulación el *MM3*, en noviembre de 2011. Actualmente, está en la imprenta el cuarto volumen de la serie, con el que se conseguirá mantener criterios editoriales similares.



A lo largo de estos diez años, el Seminario de Medios Múltiples ha formado a 40 artistas que desarrollan sus propuestas con públicos específicos, con los que crean comunidad, estableciendo sus proyectos en las calles, vecindades, barrios, mercados, cárceles, parques y redes sociales. Cada uno mantiene su labor tanto personal como colectivamente; una vez egresados los seminaristas de la segunda generación conformaron el proyecto *Compendio del Saber Vivido*, que consiste en la recolección de los saberes de adultos mayores, en un libro de artistas, con hermosas ilustraciones y conferencias en diversos lugares públicos. Igualmente, las dos últimas generaciones se han organizado en un proyecto educativo para la WEB: *El TLC (Tráfico Libre de Conocimiento)*. En cada uno se mantiene la animación por crear y compartir el conocimiento, por multiplicarlo. El arte es creación de conocimiento, de modelos de experiencia que (nos) comunican. Por lo tanto, conforman identidades, las amplían.

Para concluir este texto, viene a la cabeza el recuerdo de la última sesión con la quinta generación, en la cual se conceptuó qué es “Comunidad”, a través de la investigación de diversas disciplinas y autores. Fue una clase muy afortunada en la que cada uno encontró un aspecto diverso de ese concepto, desde la Biología, la Sociología, la Antropología, la Historia, etcétera. A partir de integrar y dar cierta coherencia a las 15 participaciones de los estudiantes, se logró desanudar los hilos y comprender la historia del término. La conclusión del grupo fue que la comunidad como algo hecho, concluido y cerrado, configura también una identidad contenedora, enajenante, y que la identidad comunitaria emancipadora es algo que se hace, que es creativa, una acción. Así se inventó el verbo “Comunitar”.





YO
PO

PU-1

la sirena

mitos

y realidades

la sirena

Calidad

excelente

visión al

la relacion

salud pública

ambiental,

Inquinatos,

Protección social

ario

actividad

La gestión

Prácticas artísticas e imaginarios sociales

Jorge Fernández Torres

Son complejas las mediaciones que condicionan los estudios sobre los procesos que suceden hoy en el arte. Las formas de establecer el valor y la legitimidad de las obras con los discursos precedentes empiezan a languidecer en un juego interminable de fugas y preludios. Los conceptos que veníamos instrumentando transitan por varias disciplinas, permanecen y luego se pierden en la fragilidad de sus etimologías.

Los debates en torno a los métodos de trabajo y a las ideas que sustentan la Bienal de La Habana no han estado ajenos a las polémicas ocurridas en el mundo de la creación artística y a las crisis de las tesis que soportan este tipo de eventos a nivel internacional. No es secreto para nadie la expectativa que despertó un proyecto como éste, que amplió el campo visual de lo que se establecía y validaba en los grandes centros encargados de legitimar el valor simbólico. La Bienal de La Habana nació con el presupuesto de mostrar las voces pertenecientes a geopolíticas totalmente silenciadas. Su estrategia consistió en romper con el bazar de pabellones y países, pensar en temas que acercaran a artistas de diferentes regiones, para permitirles dialogar alrededor de una misma tesis y poner así sobre la mesa investigaciones de trascendencia para todo el planeta.

Lo que en su momento fue un acierto, se convirtió en punto de partida para una buena cantidad de bienales que surgieron posteriormente. Conceptos como centro-periferia, identidad y resistencia pasan en la actualidad por una mirada crítica a partir de cómo se puede manejar la relación entre lo local y lo global, y qué significa producir hoy, si tomamos como referencia lo nacional. La Habana también se anticipó a las nociones de «arte político». Muchos críticos y curadores que han reflexionado acerca de lo sucedido en Cuba, le reconocen el mérito de haberse involucrado desde el comienzo en el epicentro de los tópicos sociales.

Fueron intensos los debates que precedieron esta edición. Sabíamos que era infructuoso pensar en términos de algo nuevo o en un único enunciado que en la mayoría de los casos terminara convirtiéndose en comodín para justificar cualquier diseño curatorial. El sentido era no aferrarnos a un recorrido didáctico por una museografía que no alterara el bregar del espectador especializado.

Desde esta perspectiva, nos acercábamos al modo en que veía John Cage la armonía. Él la vivenciaba como algo cromático, alejada de las lecturas estructurales. Buscaba el encanto del ruido por encima de la tonalidad. Este fue el motivo que nos llevó a no quedarnos en un tema específico, pues son disímiles los temas que se entrecruzan para articular un determinado discurso. Sin embargo, también conocíamos que lo difícil era el cómo, al asumir las dificultades de una puesta en escena.

Al final, intentamos avanzar sin sobreestimar la teoría al arte, sino que se trataba de subvertir los procesos de análisis. Después de varias sesiones de indagación, propusimos como enunciado general de esta Bienal: Prácticas artísticas e imaginarios sociales.

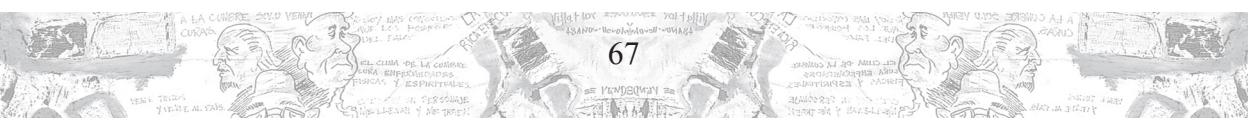


Desde los puntos de vista social, político, estético y antropológico se ha intentado restituir nuevos relatos; la crisis de modelos y la pérdida de todas las referencias nos hacen volver a pensar nuestra aspiración de futuro. Movilizar la acción no es ocioso; sin embargo, el imaginario nos permite anticiparnos a cualquier teoría. Él modela el espacio común, nuestras expectativas y las transversalidades comunicativas. Es el repertorio que marca las diferencias y los acercamientos, es donde se van construyendo también las subjetividades colectivas. Entender el imaginario social es detenernos en los trasfondos sociales y ver cómo se mueve el interés común. Aunque puedan surgir a partir de una élite, los imaginarios van permeando amplios grupos de personas para generar interferencia en toda la sociedad.

Si bien los imaginarios sociales son los antecedentes de la ideología y de la formación del Estado-nación, nuestro objetivo en esta Bienal no se limitó al recuento de las tradiciones ni a la arqueología de las identidades. Resulta curioso que en muchas de las obras que presentamos no existe un enfoque de pertenencia a un lugar por nacimiento. Hay una búsqueda que va más allá de los esencialismos. Sin renunciar al planteamiento social, lo más importante es incorporarse al mundo.

Buena parte de las obras seleccionadas para esta Bienal no revelan su interés por establecer relaciones unívocas con los sitios donde fueron creadas y las maneras de expresar un determinado contenido. Las travesías de los imaginarios nunca pueden instituirse por doctrinas; por eso su mundo es ilimitado, sin las consabidas definiciones. Sus anclajes van más al repertorio común que objeta cualquier asociación con la normatividad.

Hay sería imposible evaluar los imaginarios sociales sin centrarnos en los presupuestos de lo que entendemos por «esfera pública» y sus interconexiones con la gran multiplicidad de realidades. El siglo XVIII



abrió las puertas a la primera gran transformación: el lugar de culto y de debate abandonó la sacralidad al entrar en un tiempo profano. El espacio público dejó de condicionarse por el contacto físico y se abrió a las confrontaciones políticas, artísticas y cívicas, a través de la prensa y de la literatura. Con el desarrollo de la imprenta, lo presencial dejó de ser el único canal para el encuentro. El espacio ciudadano se fue delineando en diferentes contraposiciones que posibilitaron la formación de la opinión pública. El espacio público fue absorbiendo la noción que teníamos de lo privado y, como reacción a esto, comenzó a aparecer un tipo de novela intimista al estilo de Julia, de Rousseau, o Los sufrimientos del joven Werther, de Goethe.

Los avances tecnológicos de finales del Siglo XX y principios del XXI han propiciado una revolución sin precedentes. El equivalente de la novela epistolar del XVIII pudiera ser ese tipo de narrativa en forma de correo electrónico, en la modalidad de Facebook o de Twitter. A través de estos «medios» ocurren los debates políticos y sociales más descarnados, y nuestras vidas profesionales y privadas se someten a una promiscuidad sin precedentes. A su vez, las sutilezas del control se hacen más visibles. El arte comienza a entrar en un canal intangible para existir también desde el blog, la página web o el rebote de una obra a través de Twitter o Facebook. Los comentarios ya no se quedan en un debate entre personas conocidas. Estamos sometidos al escrutinio público. Entramos en la era de la pos autonomía del arte porque coexiste como campo expandido. Ya no se trata solo de acercar las formas de creación a la vida, sino de arrimarlas a ella al reivindicar la transgresión desde lo estético.

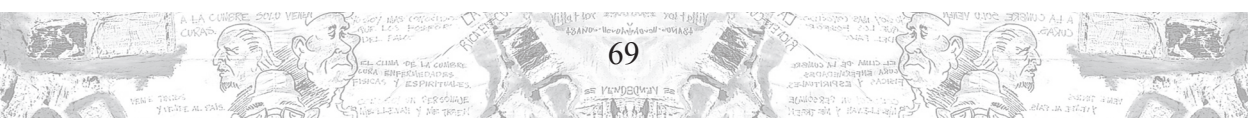
La diseminación de que habló Derridá no se queda más en el plano puramente lingüístico o en las interpretaciones entrecruzadas de una posible iconicidad. Lo que se pone en juego es el sentido de lo ético y los niveles de permisividad, de lo que puede ser lícito o no. El arte se



resiente a las conmociones que signifiquen el uso de cualquier sistema categorial que indique la temporalidad de la creación. Nos quedamos sin la operatividad de lo contemporáneo, lo tardo moderno o lo poshistórico, por no hablar de la ya lejana y cansada posmodernidad. Las teorías siempre nos dejan el sabor de la perentoriedad. Tendríamos que volver a Hegel cuando nos decía que «el ave de Minerva levanta vuelo al amanecer». Esta situación nos hace volver a la manera en que navegábamos con los sistemas de percepción.

Todavía los códigos con los que funcionan los receptores siguen apegados al arte decimonónico. Es archirrepetido por algunos investigadores y estudiosos de todos los ámbitos de la creación, que fracasó el proyecto utópico de las vanguardias y la socialización que planteaban sus propuestas. En los últimos años, los sistemas de galerías y museos interesados en mostrar el arte contemporáneo, no logran una verdadera implicación de los públicos. La excepción está constituida por aquellas obras y artistas que explotan y estimulan las apetencias del mercado. Los programas didácticos y educativos no son lo suficientemente eficaces. Todo queda en el glamour de las presentaciones sin que después logremos entender qué sucede. Esta condicionante nos lleva a otras meditaciones acerca de cómo estamos pensando como público.

A lo largo del Siglo XX, hemos desarrollado distintas concepciones para buscar el sentido común en la asunción del espacio desde las potencialidades que da el sitio de emplazamiento de las obras. Robert Smithson y Richard Serra fueron de los primeros en pensar un tipo de piezas que entendiera el espíritu y la sensibilidad del lugar. Para ellos, el análisis del contexto no expresa solo una relación formal, sino también sus condiciones sociales y políticas; de ahí surge la expresión *site specific*. Con el curso de los años Nicolás Bourriaud, en su *Estética Relacional* nos compulsaba a ver la obra más como formación que como forma y



nos planteaba la duración y el hecho de sentir la experiencia como una suerte de *time specific*. Pienso que se trata justamente de volver a construir nuestro discurso desde la energía del público. Es el *public specific*. Ya no sabemos si todos podemos ser artistas, porque la radicalidad de esta aseveración de Joseph Beuys nos hizo entender que podíamos destruir la secularidad con que cuenta el linaje del rol social y el mito que rodea los canales donde se promueve y se valida el «buen arte» y los «buenos artistas». Lo imprescindible ahora es evitar la monumentalidad a partir de formulaciones pasivas o de aquello que resulte «bonito» desde posiciones acriticas, sin que esto signifique la pretensión de eclipsar propuestas que jueguen con las trampas de lo retiniano para llegar a honduras estimulantes de lo mejor de nuestras inteligencias.

En esta Bienal, ningún medio se valida por sí mismo. Detrás de cada pieza se intenta la confrontación. Durante una visita que recientemente nos hiciera Gabriel Orozco para evaluar la obra que presentaría en esta Bienal, le propusimos sostener un encuentro con los estudiantes del Instituto Superior de Arte. En aquella conversación, uno de los alumnos demandó la opinión del reconocido artista sobre lo que se produce en la pintura actual. La respuesta fue inmediata: «No tengo nada en contra de la pintura, lo único que pienso es que los pintores no están haciendo lo suficiente por ella». Con esta frase nos conminaba a buscar más allá de lo que se nos dice.

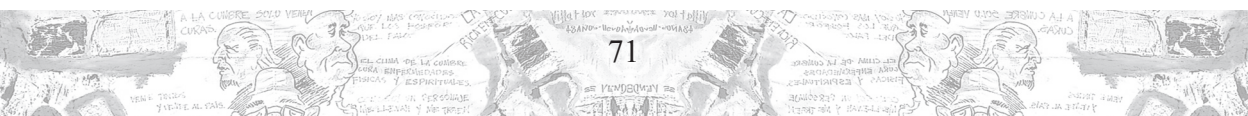
Los circuitos de promoción de las artes visuales, por lo general, se reducen fundamentalmente a un círculo de iniciados y conocedores, que asisten de forma sistemática a cada presentación. Sin embargo, es ya el momento de sugerir otras alternativas: tomar en cuenta a ese transeúnte no entendido. Así, las recepciones no pueden regodearse en un elitismo que está marcando las distancias. Hay que experimentar con el público no iniciado y hacerlo partícipe del acto creativo, aun cuando esto se intente en un momento en que los museos y las galerías siguen imponiendo su



posicionamiento en el contexto global del arte. La anunciada muerte de ellos ha sido solo un espejismo de transgresiones que han quedado en intentos redentores.

Entonces, si no fueran posibles transformaciones radicales, habría que alterar el orden de determinadas funciones y estrategias comunicativas. Los métodos que deben utilizarse concatenarán con recursos usados por el arte cuando se apropia del extrañamiento para cambiar las lógicas con las que refractamos y miramos el mundo aparente de las cosas. El diálogo con el público tiene que partir del afecto; la idea es activar los sujetos sociales. Cualquier acercamiento al entorno de vida pasa por la experiencia estética y, desde ella, a la configuración de imaginarios. La estandarización y homologación de la arquitectura nos hace aprehender el entorno para generar otras redes de relaciones sociales y espacios menos espurios de convivencia; una vía que pretende propiciar nuevos tejidos que generen urbanías renovadas. La hipertrofia de los gustos convierte el reciclaje en objeto de análisis del propio arte. Los cambios tecnológicos favorecen la sensorialidad e imágenes seductoras en la forma de entender la creación. El diseño y la moda fundan nuevos estándares y la utilidad incorpora las acepciones visuales que proponen los diferentes contextos.

Como explicábamos con anterioridad, nuestro objetivo en la Oncena Biental no fue retomar un metodismo curatorial que ya ha sido cuestionado. Es difícil establecer grandes tópicos precedidos de subtemas que se articulen con las gradaciones de lo que se pretende con una determinada museografía. Conocíamos que los riesgos del arte no están en sus referencias estéticas. Su cauce pasa por muchas negociaciones donde comienzan a contaminarse lo privado con lo público, lo político, lo religioso y las concepciones de cómo abordar la moral asociada a los límites que rozan la ética; un asunto donde se implican viejos prejuicios en las intenciones que de forma legítima abogan por la preservación del bien común.



Intervenir el espacio público es mover tensiones, algo que sucede en cualquier parte del mundo. Es la forma más evidente de bordear fronteras y transitar por ese círculo de tiza que establece los contornos de la permisibilidad y la tolerancia. El equipo de curadores de la Bienal asumió ese reto aún cuando conocía de antemano las dificultades; entre ellas, el diálogo con instituciones rectoras de los lugares más heterogéneos. Durante este proceso, hemos querido insertar en el contexto local obras producidas fuera de Cuba. Presuponemos que, para una buena parte de los creadores, esta es una zona llena de contrastes que no se logra pulsar en un breve lapso de tiempo. Cualquier acercamiento es solo posible al interactuar con la gente, al vivenciar nuestras calles –sin obviar nuestros anatemas– y al valorar también la desproporción ilimitada y tendenciosa que sobre las contradicciones de nuestro país sobredimensionan algunas transnacionales de la información.

Trabajar en los escenarios de Cuba es establecerse en una situación donde lo político no constituye una pose, sino un telón de fondo insoslayable. Por ello, muchos artistas participantes en esta Bienal han pasado previamente por La Habana: para conocer los cauces que pudieran tener sus trabajos y entender las ilaciones entre contextos tan plurales y yuxtapuestos. Los resultados de esas experiencias, aunque todavía no han sido valorados en su totalidad, favorecen sin duda la colaboración entre nuestros invitados y las personas e instituciones cubanas, elementos activos de varias de las propuestas.

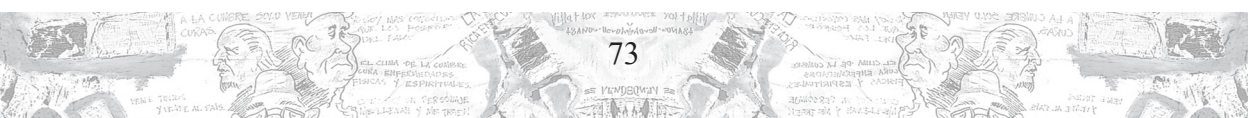
Por otro lado, no podemos evadir las controversias que están ocurriendo a nivel internacional respecto de obras presentadas en certámenes de gran relevancia. Los cuestionamientos más enfáticos recaen en las grandes superproducciones de arte: se les exige a las obras un tono underground, aspecto que remite a lo mejor del cine independiente.



Sin embargo, la Bienal de La Habana, desde sus inicios, construyó un evento en la más absoluta modestia económica. Se ha cimentado en la solidaridad de esas personas que en diferentes territorios han creído en ella, que apuestan por nosotros y valoran la falta de presupuestos millonarios como un acierto para dar riendas al talento y a la imaginación, como una forma de desmarcarnos de la política impuesta por los mega eventos globales.

Una parte de los artistas que hemos invitado a esta edición de la Bienal trabaja con el arte vivo por encima de las documentaciones y los registros. Esto no quiere decir que todas las piezas sigan tal camino. Nuestro objetivo ha sido balancear propuestas pertenecientes a diversas regiones; y aquellas obras de difícil inserción en Cuba, pero que expresaran cómo se constituían los imaginarios en diferentes partes del planeta, las mantuvimos para que pudieran ser apreciadas.

Los trabajos que se muestran en el espacio público han sido objeto de todas las intermediaciones. Los emplazamientos han variado de acuerdo con las necesidades de cada proyecto, y parten de la premisa de que no hay un lugar per se para mostrar ese tipo de acciones. El entorno se crea en conjunto con el público, y dentro de estas experiencias hay infinitas posibilidades: están las obras que generan y autogeneran la arquitectura y posibilitan apropiaciones existenciales de los circuitos que van definiendo nuestro hábitat; las de inserción social que estimulan la convivencia y plantean otra relación perceptual entre la utilidad, la función y el arte; y aquellas otras que, al propiciar el contacto físico con el espacio, modifican sitios de una gran carga histórica para hablar de la memoria y la migración desde la sensibilidad humana. Una buena parte de los creadores de la nómina estuvieron dispersos por toda la ciudad en proyectos colectivos, como Detrás del Muro que intervino el litoral del Malecón, perteneciente



a La Habana Vieja, y la propuesta de Museo de Arte Contemporáneo de San Agustín.

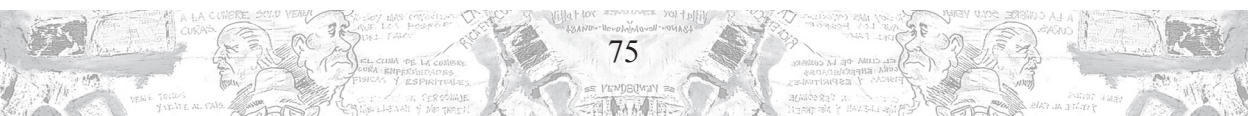
Es menester destacar aquellas piezas que van desdibujando las fronteras entre la ciencia y el arte, y que apuestan por la interdisciplinariedad. Las experiencias parten de saberes híbridos y comparten las mismas preocupaciones éticas, filosóficas y estéticas. En este decursar convivimos con obras cuyo interés se centra en borrar las cartografías clásicas de manifestaciones y especialidades que compartimentan las expresiones artísticas. Entre los proyectos ubicados en espacios interiores, vale subrayar la muestra compartida entre el Gran Teatro de La Habana y el Centro Wifredo Lam, titulada *Prácticas artísticas e imaginarios sociales*. Ambos sitios refieren los presupuestos ideológicos estéticos que hemos manejado para entender la Bienal.

Estas museografías se complementan con otras galerías de la ciudad. Así, el Pabellón Cuba expuso el proyecto Creaciones compartidas, donde resalta un ambiente lúdico, de participación e interacción real con las obras. Por su parte, el Centro Hispanoamericano presentó una muestra taller con herramientas-sistemas de trabajo, y todas las posibilidades de la Lough Tech, dentro de la producción simbólica actual. Mención aparte merece A la caza del éxito y esa visualidad chatarra que está permeando los nuevos contextos socioeconómicos de Cuba y del mundo. Todas estas muestras se completan con exposiciones como Cinemax Remix Reloaded 2.0, ubicada en la Galería Collages Habana; La ética después de la forma, en la Galería Galeano, y CIFO; Una mirada múltiple. Esta última promovida por la Fundación CIFO, en el Museo de Arte Universal. Especial atractivo ofrece la participación de artistas de la nómina de la Bienal en el Instituto Superior de Arte, junto a las muestras de estudiantes y profesores de esa prestigiosa institución.



Históricamente, la Bienales de La Habana dan visibilidad a diferentes creadores de las zonas geográficas que se atienden dentro de las áreas de investigación del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam. Y aunque los medios de promoción de arte han ido ensanchado gradualmente su propio observatorio, Cuba sigue apostando por esos artistas jóvenes que emergen con lenguajes propios. No obstante, la Oncena Edición de la Bienal también les ha cedido espacio a creadores consagrados a nivel internacional que llegan con propuestas concebidas para el público de esta ciudad, la cual resulta un contexto inédito para ellos.

A lo largo de las páginas del Catálogo de la Bienal, se destaca el esfuerzo de un grupo de instituciones, fundaciones, embajadas y entidades que han colaborado con el auspicio de la Oncena Bienal de La Habana. Mención especial merecen Christian Maretti y Miria Vicini, por hacer posible la impresión del catálogo. Asimismo, debe reconocerse al Consejo Nacional de las Artes Plásticas y al Ministerio de Cultura, el apoyo brindado, y al Gobierno cubano por no dejar morir este espacio y seguir creyendo en él, en medio de tantas urgencias del ahora y del mañana. Cada edición de la Bienal anuncia nuevos riesgos. Vivimos las incertidumbres de quienes escriben un guión para luego sobrevivir las sorpresas del rodaje. Solo nos queda afrontarlo y asumir las pasiones encontradas del público en esta mítica ciudad.





Lo estético en la bifurcación

Juliane Bambula Díaz¹⁶

Arte, ciencia y nuevos paradigmas. La perspectiva histórica

La primera parte del título que he dado a ese texto toma en préstamo un concepto, *bifurcación*. El pensador de origen húngaro Ervin Laszlo, científico, reconocido pianista clásico y autoridad internacional en Teoría de los Sistemas y Filosofía de la Evolución, formuló, en 1993, un propósito:

...centrar la atención en la evolución de los valores humanos y la conciencia como factores cruciales para cambiar el curso de una carrera hacia la degradación, polarización y el desastre... para guiar la transformación actual en dirección al humanismo, la ética y la sustentabilidad global.¹⁷

Eso puede, a primeras, sonar ingenuo y demasiado optimista ante el duro pragmatismo económico que actualmente orienta los destinos de este mundo, como un piloto automático, directamente hacia el Triángulo de las Bermudas. Esta percepción cambia, sin embargo, si leemos su

¹⁶ Profesora del departamento de Artes Visuales de la facultad de Artes Integradas de la Universidad del Valle.

¹⁷ Citado según: http://es.wikipedia.org/wiki/Ervin_Laszlo. László, Ervin (2004). Science and the Akashic Field: An Integral Theory of Everything. Rochester, Vermont: Inner Traditions. pp. 176.

libro *La gran bifurcación: Crisis y oportunidad: anticipación del nuevo paradigma que está tomando forma* (Laszlo, 1989), donde sustenta, con los sólidos argumentos del gran científico, sus reflexiones filosóficas y muestra convincentemente que el cambio de dirección es posible. Usa el término ‘*bifurcación*’ como metáfora para precisar el punto en el cual la civilización humana actualmente se encuentra en una encrucijada. Pero el término ‘*bifurcación*’, antes de ser una metáfora, es un concepto matemático que se usa sobre todo en la teoría de los sistemas dinámicos y complejos, que son una especialidad de las investigaciones de Laszlo. Una bifurcación se produce cuando un sistema entra en inestabilidad; es un cambio repentino de dirección en el modo de desarrollo de los sistemas dinámicos complejos, y las sociedades son sistemas culturales dinámicos complejos (ibídem).

Antes de entrar directamente en temas de *arte, ciencia e historia*, quiero hacer memoria, quiero contar otra historia, la del recorrido reflexivo que ha tenido esta temática en mi caso, resaltando solamente algunos aspectos de esta travesía para dirigir el foco a puntos de la problemática que me parecen nodales.

Lo hago también—y eso me parece aún más importante—porque quiero dar cuenta de algunos aspectos de mi propia praxis y de diversos factores que inciden en ella, rompiendo así un poco el esquema estrictamente discursivo en beneficio de una visión más subjetiva y—dentro de lo teórico—más performativa (Maranca y Dasgupta, 1991; Pearce en Fried Schnitman, 1994; Denzin y Lincoln, 2005).

Ese texto tiene por lo tanto dos partes: la primera, es narrativa, vivencial y explicativa; en la segunda parte, que tiene dos capítulos, recorro un poco la historia, pero—según la recomendación de Walter Benjamin—*a contrapelo* (Benjamin, 1973) y planteo luego en forma condensada



algunas de mis ideas acerca de las dinámicas estéticas y artísticas actuales, su trasfondo y su trascendencia en el momento actual de la bifurcación. Para ello, aparte de la cosecha propia, me apoyo en las ideas de diversos pensadores provenientes de diferentes disciplinas.

I. Memoria

La primera vez que abordé teóricamente el problema del proceso creativo en su particularidad fue en 1973, en Leipzig, en la entonces República Democrática Alemana, en el Instituto de Literatura “Johannes R. Becher”, en una ponencia sobre formas de pensamiento que –en lugar de deducirse de algún concepto rector general anclado en un esquema ideológico– afloran directamente desde la percepción sensible subjetiva, emocional e interactiva, condensándose en imágenes poéticas. La consecuencia de ello fue que me retirara del Instituto para sustraerme de las presiones que empezaron a ejercer sobre mí sus directivos, encargados de vigilar que se cumpliera con los preceptos de lo que quiero llamar en ese contexto un *paradigma estético-epistemológico*, el del realismo socialista.

Tres años después, en 1976, me encontraba en Colombia, en Cali.

Mis ideas sobre tiempo y espacio, traídas desde Europa, se confundieron como en un sueño: el paso de una estación climática a otra no se hacía en el tiempo, sino en el espacio; no se hacía pasando por los meses del año, sino recorriendo dieciocho kilómetros de una carretera; se podía regresar del verano a la primavera para luego avanzar de nuevo al verano en menos de una hora.

Mis nociones de la secuencialidad histórica se trastocaron: el Neolítico, el Feudalismo, la Modernidad capitalista de pronto se habían



saltado de su fila, montándose unos sobre otros. Bailaron al ritmo de los *Tambores Africanos* de Celina, con el Barroco, la Torre Mudéjar, el Chapulín Colorado, el Llanero Solitario, Carlos Gardel, el Loco Guerra que deambulaba por las calles pidiendo limosna y gozaba del aprecio de los intelectuales reunidos en el Café de los Turcos, el kitsch neoclásico, el “buen gusto” de las cerámicas Calima en los anaqueles de una finca recién construida al estilo colonial, los indígenas guambianos, los Rolling Stones y la Emisora Carvajal - un eterno tocadiscos de música clásica, todos proyectados en un mismo plano, en un mismo *cronotopos* (Bájtin, 1986). Mi cabeza daba vueltas.

Acudí por ayuda a mis autores de cabecera, cuyos libros había traído en mi equipaje, entre ellos, muy importante, el peruano José María Arguedas y también –entonces aún desconocidos aquí– Mijaíl Bájtin y Walter Benjamin, este último con su significativa metáfora del *Ángel en la tormenta*, el *Angelus Novus* (Benjamin, 1973). Es un ángel, pintado por Paul Klee en un pequeño cuadro que Benjamin tenía y atesoraba: ese ángel se mantiene en suspenso en el aire moviendo sus diminutas alas como un colibrí, enfrentando la arremetida de la tormenta de la historia.





Paul Klee, *Angelus Novus*, dibujo a tinta china, tiza y acuarela sobre papel, 1920¹⁸

La metáfora le servía a Benjamin para proponer un nuevo modo de escribir y concebir la historia, basado en los rizomas de la memoria y su enmarañada urdimbre.¹⁹

Buscando empleo y anclaje en ésta, para mi nueva sociedad, ofrecí al departamento de Letras de la Universidad del Valle un curso basado en estos dos autores, cuyo pensamiento me parecía tan pertinente para la situación cultural que sentía a mi alrededor, pero la respuesta fue de rechazo. En ese Departamento regía por entonces una corriente epistemológica que a sus

¹⁸ Recuperado el 13 de enero de 2014 en: <http://laliteraria.wordpress.com/tag/giorgio-agamben/>

¹⁹ Paradigma que Benjamin intentó poner en práctica, durante los años treinta, en su gigantesca obra principal inconclusa, *El libro de los pasajes* (Benjamin, 1982, en español 2004).

integrantes parecía incompatible con ideas distintas, como las de Bajtín y Benjamin. Esa corriente epistemológica era el *Estructuralismo francés*, uno de los últimos y más radicales vástagos del positivismo decimonónico, que excluye consecuentemente toda subjetividad del quehacer investigativo.

Edgar Morin, filósofo, quien desarrolló la Teoría del Pensamiento Complejo, afirma en su importante ponencia *La noción de sujeto*:

...no podemos encontrar el menor sostén para la noción de sujeto en la ciencia clásica”, y más adelante continua: “...en el siglo XX hemos asistido a la invasión de la cientificidad clásica en las ciencias humanas y sociales. Se ha expulsado el sujeto...Según la visión estructuralista y científicista, ahí donde está el yo, hay que liquidarlo... (Morin en Fried Schnitman, 1994:68)

Por eso, la propuesta de un curso basado en Bajtín y Benjamin era en aquel momento inaceptable y amenazaba con poner en riesgo una hegemonía teórica en la que dogmáticamente se estaba atrincherado.

Existe una relación estrecha y perversa entre saber y poder. El saber da poder hegemónico, particularmente si es objetivante y si oculta –como un tabú– su propio lado subjetivo, como lo hace la Ciencia Positivista. Ella actúa como Odiseo cuando llegó a la isla de Polifemo: Odiseo divide las verdes praderas de la isla y en su mente ya las ve convertidas –*instrumentalizadas*, como diría Horkheimer– en ricos pastizales productivos para sus ovejas. Desembarca entonces en la isla para explorarla (junto con sus tropas, se entiende, que –como él– están de regreso de la Guerra de Troya). Al encontrar la isla habitada, roba los alimentos del habitante, Polifemo, un ser que se describe como un monstruoso deforme, y ciega con una estaca en ascuas su único ojo. Luego sube otra vez al barco con la intención de regresar tan pronto pueda, para tomar posesión de esas tierras. Entonces Polifemo –el indígena– gritando, quiere por lo menos



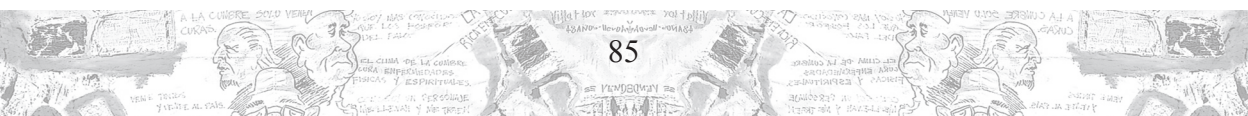
saber, quién es aquel que tan profundamente lo hirió, y Odiseo, de lejos, le contesta: “Nadie”, ocultando así el sujeto de la acción.

Es curioso como en la matriz de la civilización occidental, en la antigüedad clásica –que de hecho es una proto-modernidad– están prefiguradas tempranamente, en este caso en los mitos y leyendas de la época de Homero, aquellos rasgos que 2000 años después se convertirán en características del sistema cultural de la modernidad: exploración científica ‘sin sujeto’ y colonialismo, todo con el objetivo de la instrumentalización pragmática.

El saber científico (en el sentido clásico) debe ser “objetivo”, es decir, debe ocultar su sujeto, debe aparentar ser *observación sin observador*, ser exento de subjetividad, incontaminado de sentimientos, inclinaciones, preferencias, intereses del investigador. Solo así puede (bajo las condiciones del racionalismo) pretender ser verdad probada e incuestionable y conservar así su carácter hegemónico y su capacidad de otorgar poder.

El poder que otorga el saber es inmenso; por ello debe ser controlado: en tiempos arcaicos lo controlaban el chamán y las sociedades secretas tribales, a veces ejerciendo prácticas terroríficas. Estas sociedades –si bien no estaban contaminadas con muchos de los males del capitalismo moderno– estaban lejos de ser el idilio paradisíaco imaginado por Rousseau o por los primeros indigenistas (Séjourné, 1953).

También la Iglesia ejercía este control (y todavía lo hace: hoy, mediante la Congregación para la Doctrina de la Fe; anteriormente, sobre todo mediante el *Santo Oficio* o *Inquisición*) y el caso más sonado, conocido por todo el mundo, es el de Galileo, especialmente revelador, porque con él se puso en marcha, hace 400 años, aquella revolución científica (Kuhn,



1962); aquel gran cambio de paradigma que fue el punto de partida de la estructuración ideológica de la modernidad occidental y de las ciencias y con ello –en últimas– justamente de aquellos preceptos epistemológicos que hoy se están cuestionando.

En ese contexto es muy interesante un episodio que pone de relieve la problemática de la ciencia clásica: en los años 50, del siglo XX, cuando la memoria cargada de horrores de la 2ª Guerra Mundial aún estaba viva en las mentes de la gente mientras ya estaba en curso la llamada Guerra Fría, basada en una nueva vertiginosa carrera armamentística y una creciente proliferación de armas nucleares, se dieron intensos debates filosóficos sobre la ética en la investigación científica, particularmente la Física. En esa época, el filósofo alemán Ernst Bloch publica su libro *El principio esperanza* (1959) y hace allí la siguiente observación relacionada con la Física y con el planteamiento de Galileo:

Desde el momento en que, con la abolición del presupuesto de un espacio vacío e inmóvil, no se produce ya movimiento alguno en éste, sino simplemente un movimiento relativo de los cuerpos entre sí, y su determinación depende de la elección del cuerpo asumido como en reposo, también se podría, en el caso de que la complejidad de los cálculos resultantes no mostrara esto como improcedente, tomar, antes o después, la tierra como estática y el sol como móvil.²⁰

Esta idea es citada, en 1990, por paradójico que parezca a primera vista, por el entonces cardenal Ratzinger (posterior Papa Benedicto XVI), para sustentar la renuencia de la Iglesia de revocar la condena de Galileo (que de hecho sigue vigente). El cardenal Ratzinger argumentaba:

²⁰ Citado según: *Galileo. Siglo XX - Homenaje sin rehabilitación*, http://es.wikipedia.org/wiki/Galileo_Galilei#cite_ref-46



Según Bloch, el sistema heliocéntrico –al igual que el geocéntrico– se funda sobre presupuestos indemostrables. En esta cuestión desempeña un papel importantísimo la afirmación de la existencia de un espacio absoluto, cuestión que actualmente la teoría de la relatividad ha desmentido.... La ventaja del sistema heliocéntrico con respecto al geocéntrico no consiste entonces en una mayor correspondencia con la verdad objetiva, sino simplemente en una mayor facilidad de cálculo para nosotros.²¹

Allí se hace visible ese factor de subjetividad, relacionado con la intencionalidad, que la ciencia clásica trata de ocultar. El cardenal Ratzinger también aduce en su argumentación la reflexión del entonces presidente de Alemania, Carl Friedrich von Weizsäcker, quien ve una línea directa que conduce de Galileo a la bomba atómica (ibídem). Igualmente, hace suya la afirmación del filósofo de la ciencia de orientación anti-positivista Paul Feyerabend, quien, en 1970, en su libro *Contra el método*, sostuvo:

La Iglesia de la época de Galileo se atenía más estrictamente a la razón que el propio Galileo, y tomaba en consideración también las consecuencias éticas y sociales de la doctrina galileana. Su sentencia contra Galileo fue razonable y justa, y sólo por motivos de oportunismo político se legitima su revisión.²² (Feyerabend, 1974)

Esa afirmación de Feyerabend nos suena hoy casi escandalosa ya que Galileo suele ser visto como uno de los grandes héroes de la modernidad. Sin embargo, tuvo la inteligencia de retractarse (para salvar su vida y poder seguir investigando, tal vez –quién sabe– para relativar su propia conclusión). En 1939, dos acontecimientos, cuya coincidencia en el tiempo no es casual, pusieron en máxima alerta a los opositores del fascismo y de las confrontaciones bélicas: el inicio de la 2ª Guerra Mundial y la primera fisión atómica por parte del físico alemán Otto Hahn y su

²¹ Ibídem

²² Ibídem



equipo de científicos. El dramaturgo Bertolt Brecht, estando en el exilio para protegerse contra la persecución por parte del régimen nazi, escribe su obra teatral *La vida de Galileo*, poniendo en discusión la problemática de ciencia, poder y ética (y de paso también la relación entre arte, poder y ética). Nos muestra a un Galileo totalmente anti-heroico, pragmático.

En la modernidad se va secularizando poco a poco el control del saber, ejercido cada vez en mayor grado por el estado laico, que bajo condiciones de democracia suele conceder una relativa independencia para el estímulo y la divulgación del conocimiento, limitada, sin embargo, por los intereses de grupos económicamente hegemónicos que logran usar al Estado como instrumento para imponer sus propios intereses. Esto se agudiza actualmente en nuestro mundo contemporáneo, en el que el Estado nacional como institución política intenta deponer paulatinamente parte de sus funciones reguladoras, entre ellas la del estímulo y control del saber como asunto público que ha de beneficiar a los ciudadanos. Ese estímulo y ese control son asumidos cada vez en mayor grado directamente por las grandes corporaciones económicas que los manejan de acuerdo con sus intereses privados. Allí radica un gran riesgo, sobre todo cuando el Estado se hace cómplice de esas tendencias.

El control del saber se manifiesta, en primer lugar, en la restricción de su acceso; el saber se acumula, se atesora y se mantiene en reserva –un ejemplo son los patentes en la industria farmacéutica– y se hace público solo según conveniencia económica (Bambula Díaz, 1993b).

Pero, según esa lógica del poder, también se controla la generación del conocimiento –o sea la investigación– en cuanto a sus objetivos y la orientación de su dinámica –que van siendo adecuados a la razón instrumental del sistema existente– y también sus métodos de indagación,



sus *formas* de proceder: allí se confirma un principio teórico de estética cuya comprensión es importante en el campo del arte, pero cuya validez va más allá y tiene validez general: forma y contenido son inseparables; si cambia la forma, necesariamente cambia el significado, o sea el ‘contenido’, y viceversa. Las formas mediante las cuales se accede a nuevos conocimientos no son neutrales; inciden en ese conocimiento y en su orientación a determinadas finalidades.

Por eso, se controlan también las formas de proceder, los métodos, los principios epistemológicos; por eso, la ciencia tradicional se encuentra metida en el apretado y bien amarrado borceguí del ‘método’, de la epistemología de las ciencias clásicas, del positivismo y neo-positivismo; así no puede sino marchar en las vías pavimentadas preestablecidas, que conducen a los fines que los intereses del poder estén buscando, ateniéndose en su recorrido a todas las normas y reglas de tránsito, los esquemas formales, fórmulas, formularios y formatos.

En la década de los años 80, fui profesora en el Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali. El Instituto estaba en ese momento esforzándose para llenar los requisitos ante las instancias del Estado para cambiar a la categoría de *Institución Universitaria*. Uno de los requisitos era demostrar que en el Instituto se realizaba investigación, en el sentido como esas instancias la comprendían. Se me encargó entonces la redacción de un documento en el que se sustentara la especificidad de la investigación en las artes, y efectivamente escribí un texto de casi 40 páginas sobre esa problemática. Parece que el documento ayudó en algo a aclarar esa especificidad, pudiendo mostrar, además, algunos proyectos explícitamente investigativos de tipo teórico, el Instituto Departamental de Bellas Artes llenó este requisito y, efectivamente, un tiempo después, pudo agregar a su nombre el calificativo *Institución Universitaria*.



Ese escrito mío sobre la especificidad de los procesos investigativos o indagativos que se dan en el arte, nunca ha sido publicado. Pero me basé en él cuando poco después de la creación de la Facultad de Artes Integradas en la Universidad del Valle –eso debe haber sido alrededor de 1996– realizamos por primera vez un evento para reflexionar sobre lo que es la investigación en las Artes. Las ideas que en aquel entonces fueron aportadas también por varios otros colegas se empolvan ahora –como el texto mío– en algún archivador.

Pero en aquella época las normas y exigencias estatales en cuestión de investigación en las universidades –creo que más para bien que para mal– eran todavía más flexibles, dejaban más espacio para formas no ortodoxas de proceder en la investigación, como las que justamente se aplican en el arte y como los nuevos métodos de investigación que actualmente ganan cada vez más espacio a nivel internacional en las Ciencias Humanas y Sociales bajo el nombre de “nuevos paradigmas”.

Actualmente, en forma creciente se restringen estos espacios y se imponen normas y reglamentaciones derivadas de una concepción tradicional y positivista de las Ciencias, aplicando controles, mediciones, métodos estadísticos cuantitativos, normas, formularios y “estímulos”, en el afán por lograr que Colombia sea aceptada entre los países “modernos” y “globalizables”, apetecidos por los inversionistas internacionales. Esto de hecho va en contravía de las dinámicas de los nuevos paradigmas investigativos que con fuerza emergen en el mundo actual.

Ante esta contradicción, se abre un nuevo panorama en el que ya no es suficiente argumentar la especificidad de las formas de indagación que operan en el arte con la finalidad de pedir un tratamiento diferenciado, algo que además refuerza el aislamiento, el alejamiento entre el Arte y las otras esferas del saber y quehacer humano y particularmente el académico.



Mi interés en la problemática epistemológica relacionada con arte y ciencia adquirió otra dimensión en Berlín, durante mi año sabático, en 2004. Allí presencié personalmente cómo la sociedad alemana, tradicionalmente endogámica por excelencia, se bate ahora – ante la masiva presencia de inmigrantes tercermundistas, en un incipiente interculturalismo conflictivo. De ello da cuenta un reciente libro, que ocasionó grandes debates en Alemania, ya que culpa a los niños de las familias inmigrantes, particularmente los de religión musulmana, en las escuelas y los colegios de Alemania de una tendencia a la baja en los promedios de rendimiento académico e intelectual de la juventud. El autor es Thilo Sarrazin, un alto funcionario gubernamental y del mundo de las finanzas, y el título del libro, traducido al español, es *Alemania se suprime a sí misma. Como ponemos en riesgo nuestro país* (Sarrazin, 2010). Ante esa situación conflictiva el mundo científico académico, en lugar de reconocer la diversidad de subjetividades y las diferencias en las formas de pensamiento, reacciona reforzando las tendencias objetivantes, hegemónicas de un saber que paradójicamente se auto-denomina ahora *post-colonial*, mientras coloca bajo el lente del microscopio todo lo que interesa para fines de *instrumentalización*: entre muchos otros objetos, por ejemplo, las sociedades latinoamericanas, registrando mediante la estadística y similares métodos científicos cuantitativos, los obstáculos y avances en la “evolución” del “homo latinoamericanensis” en “laboriosa y disciplinada hormiga” capaz de adaptar cuerpo y mente a estándares y normatividades de la globalización.

Al descubrir que detrás de la fachada de un supuesto nuevo paradigma que allí está *en vogue* y que hipócritamente se autodenomina *teorías postcoloniales*,²³ se esconde la misma actitud hegemónica practicada por las ciencias clásicas, pero de manera más cínica y encubierta, entendí la

²³ Abusando del prestigio de algunos pensadores verdaderamente anticoloniales, como por ejemplo Edward Said, para legitimarse bajo esa denominación.



necesidad de repensar los problemas epistemológicos, especialmente en relación con el arte.

En 2010, el Departamento de Filosofía de la Universidad del Valle me sugirió –con unos meses de anticipación– la elaboración de una conferencia para el ciclo *Lunes del debate*, con un tema que debía referirse al relativismo cultural. Decidí reflexionar sobre la experiencia de Berlín y preparé una conferencia bajo el título *Arte e investigación cualitativa*.²⁴ Mi propósito era hacer visible la coincidencia del paradigma occidental de la ciencia clásica, basado en la estricta separación entre el objeto del estudio y el sujeto investigador (y el ocultamiento de este último) con el esquema de la exploración geográfica y etnográfica como formas del ejercicio científico con fines expresamente hegemónicos y de colonización, en contraste con los nuevos paradigmas que cada vez con mayor fuerza se van abriendo espacio en el arte y en las ciencias, abriendo perspectivas más democráticas, participativas e interactivas así como posibilidades anti-hegemónicas en el manejo del conocimiento. Allí incluí una reflexión y referencia a los últimos avances en la dinámica del surgimiento de nuevos paradigmas del saber, algo que está siendo sistematizado por dos investigadores norteamericanos, Norman K. Denzin e Yvonna S. Lincoln, quienes en sus últimos reportes (Denzin y Lincoln, 2005 y Denzin, Lincoln, Tuhiwai, Smith, 2008) incluyen modos de abordaje interactivos, asimilados de culturas ancestrales que hoy aún existen rudimentariamente en el mundo y –muy importante para nosotros– las del arte.

En esa conferencia –justamente por consideraciones de tipo epistemológico– usé dos lenguajes paralelamente, el pictórico-visual y el verbal, ambos en derecho propio, sin subordinar ninguno de los dos al otro.

²⁴ Conferencia dictada el 4 de octubre 2010, en el salón Caracolí de Unicentro, Cali, como parte del ciclo de conferencias *Lunes del debate*, organizado por el departamento de Filosofía de la Universidad del Valle.



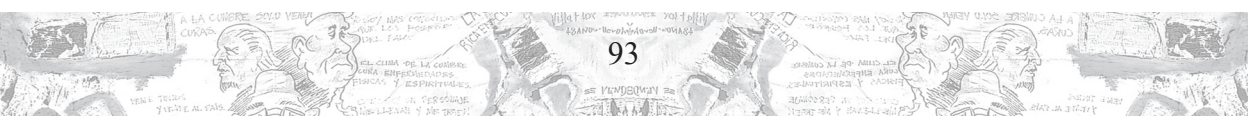
Estoy acercándome a la segunda parte de esa pequeña condensación de ideas. He tratado de hacer uso de la urdimbre enmarañada de mi memoria y no he ocultado el sujeto pensante, observante, sensible y emotivo de esas ideas, por eso hablé en primera persona.

Quiero ahora hacer un breve recorrido por la historia paralela de Arte y Ciencia/tecnología en la modernidad y ponerla luego en relación con la relevancia del gran cambio que actualmente está en curso.

II. Historia

En las sociedades arcaicas, lo que hoy llamamos arte y ciencia no estaba diferenciado. He desarrollado este tema ampliamente en mi libro *Lo estético en la dinámica de las culturas* (Bambula Díaz, 1993a), en el que justamente he analizado algo que se podría llamar, parafraseando a Thomas Kuhn, “estructuras de las revoluciones estéticas” (Kuhn, 1962/1991) o sea los cambios de paradigma en la funcionalidad de lo estético en la sociedad y la yuxtaposición de estos paradigmas en contextos como el latinoamericano, donde no existe una secuencialidad histórica clara como la que se conoce en Europa. Pero quiero ahora citar al respecto a Félix Guattari, quien en un texto de 1994, llamado *El nuevo paradigma estético*, dice:

Es sólo tardíamente en la historia de Occidente que el arte se ha separado en tanto que actividad específica correspondiente a una referencia axiológica particularizada. En las sociedades arcaicas, la danza, la música, la elaboración de formas plásticas y signos hechos sobre el cuerpo, sobre objetos o el suelo, estaban integrados a las actividades rituales y a las representaciones religiosas (Guattari en Fried Schnitman, 1994:185).



En Europa, lo estético, lo cognoscitivo y lo utilitario²⁵ paulatinamente, a partir del Renacimiento, se fueron polarizando en una esfera de lo estético, la del arte, y un área mucho más grande y poderoso, predominante en el sistema cultural moderno, el de ciencia y tecnología.²⁶

Es bien conocido el famoso caso de Leonardo da Vinci, quien era artista, ingeniero e investigador científico –de una apenas incipiente ciencia, hay que agregar. Era totalmente materialista en ese aspecto científico e ingenieril, pero a la vez se concebía a sí mismo como creador casi análogo a Dios, alguien que gozaba de ‘inspiración divina’ (Berence, 1971). Analizaba la anatomía del cuerpo humano abriendo y cortando cadáveres de criminales que habían sido ejecutados– todo ello a espaldas del Santo Oficio. Levantaba las capas de piel, encontrando músculos, tendones, nervios, articulaciones, y así, conociendo en detalle la estructura morfológica debajo de la superficie, logró dibujar y pintar al ser humano como nadie antes lo había hecho, como si hubiera insuflado vida a sus “creaciones”; entendió el patrón de la estática y de la mecánica del movimiento de los cuerpos vivos para construir los más asombrosos aparatos y máquinas que se adelantaban a su tiempo. Estudiaba e investigaba –para decirlo así– los ‘secretos expedientes de Dios’ para ser un creador como él. Ahí están aún juntos lo estético, lo cognoscitivo y lo tecnológico, pero ya se percibe su incipiente separación.

A finales del siglo XVII, la unidad entre lo estético, lo cognoscitivo y lo utilitario se había roto. Allí jugó un papel importante el racionalismo cartesiano y la separación conceptual entre sujeto y objeto –un factor

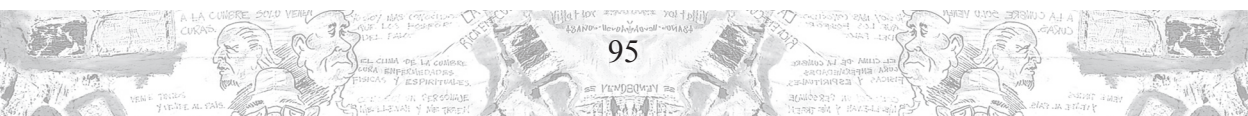
²⁵ En el que se debe incluir, para las sociedades arcaicas y tradicionales, también lo ritual y lo religioso, indispensables para la organización de la vida social–

²⁶ Similar a lo que sucedió con lo estético, en la medida que la sociedad moderna se secularizó, también lo religioso paulatinamente fue desprendido de los otros factores del sistema social, quedando reducido cada vez más a una esfera especial de carácter privado; lo cognoscitivo se emancipó del control eclesiástico y también el Arte se alejó en gran medida de su original funcionalidad religiosa y ritual.



fundamental de toda la cosmovisión occidental moderna. Esto determinó la actitud de los científicos que laboriosamente recolectaban datos y hechos, concatenándolos según los principios de la lógica racional, para construir un corpus de conocimientos “objetivos” sobre lo real que fue aplicado por los inventores y técnicos con fines utilitarios. Por el otro lado, estaban los “creadores” estéticos—considerados como genios si fueron exitosos y como soñadores o locos en el caso contrario—que se dedicaban a realizaciones que poco a poco fueron perdiendo sus funciones orgánicamente relacionadas con la vida, *quimeras*— como Marx lúcidamente anotaría a mitades del siglo XIX (entre 1857-1858) en su texto *Contribución a la crítica de la Economía Política* (Marx, 1974).

Las obras de *Jean Tinguely* (1925-1991), un artista vanguardista perteneciente al movimiento del Arte Cinético, ponen de relieve el carácter de “quimera” de la obra de arte, que Marx resaltó. Tinguely construyó máquinas que trabajan sin cesar, sin objetivo y sin resultado. Algunas de ellas se autodestruyen mediante su funcionamiento. Son también alegorías fuertes de todo el sistema cultural de la modernidad occidental, industrial y consumista, y el sinsentido de su frenética actividad que termina en el absurdo y la autodestrucción.





Jean Tinguely, *1. Eureka*, 1964, máquina de arte cinético, chatarra y motores eléctricos, 780x660x410 cm, Lago de Zúrich, Suiza²⁷

Las obras de arte –críticas (como las de Tinguely) o no– estaban restringidas a la contemplación en una esfera particular y cerrada, la del arte, una esfera cada vez más marginal, exclusiva y hermética, rodeada por una sociedad dominada cada vez más por una lógica instrumental y pragmática (que pronto, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, encuentra modos de convertir estas “quimeras” en alimento para la voracidad del mercado).

A partir del Renacimiento, el arte empieza a adoptar un *formato general que también corresponde de alguna manera a la dicotomía sujeto-objeto que empieza a regir el sistema de las ciencias*: el público espectador

²⁷ Recuperado el 13 de enero de 2014 en: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Z%C3%BCrich_-_Seefeld_-_Heureka_IMG_1605.JPG

se encuentra en actitud de contemplación frente a una obra de arte, sin inmiscuirse con ella. Allí ya hay esa separación que hasta hoy la mayoría de la gente asocia con el arte, la separación estricta entre público y obra: el público es el ‘receptor’ y no se asume como estéticamente activo, se asume como un sujeto, como una subjetividad, que contempla la obra y deja que ella afecte sus sensaciones, sentimientos, percepciones e ideas, pero que en ningún momento interviene o participa en ella.²⁸

Es realizada por el artista, un experto, un profesional que domina técnicas y formas de proceder especiales para los que debe pasar por un riguroso aprendizaje o entrenamiento, técnicas que no son del dominio del público. Dentro de este paradigma, la obra de arte sólo existe como tal cuando está concluida, terminada y se desprende de su creador: la sinfonía u obra teatral cuando la partitura o el libreto están escritos y *listos* para su publicación o ejecución por parte de los músicos o actores; esta ejecución a su vez, que se rige estrictamente por lo escrito, se realiza cuando los músicos o actores hayan terminado los ensayos y la obra esté *lista* para su presentación; la novela cuando el manuscrito está *listo* para la impresión y la lectura, la pintura cuando la última pincelada se ha aplicado sobre el lienzo y está *lista* para su exposición, etc. Lo que allí importa es el resultado, no el proceso del hacer. Este arte es *objetual*, no es *actual* o *performático*.

Allí fácilmente se produce una confusión, ya que se suele creer que disciplinas artísticas como la interpretación de la música clásica, la danza

²⁸ Esto, inicialmente, aún no se respeta estrictamente. Un ejemplo es el teatro popular de la época renacentista donde aún hay un cierto grado de interacción con el público, que comenta lo que acontece en el escenario, grita de susto o bromea; allí aún no es completamente hermética la cuarta e invisible pared de la caja del escenario. Esa permeabilidad se conserva hasta hoy en el teatro de títeres para niños. En el teatro clásico europeo de los siglos XVIII, XIX e incluso del siglo XX existe una imaginaria cuarta pared que herméticamente separa el público de los actores durante la presentación de la obra. Al recibir los aplausos los actores recuperan su estado civil y la cuarta pared desaparece. Solamente en el siglo XX, en el Teatro Moderno de Vanguardia, ese formato empieza a modificarse nuevamente, lo cual es un síntoma del cambio de paradigma.



escénica, la actuación teatral o de cine son performáticas porque producen acciones en el tiempo y no parecen ‘producir objetos’ como lo hace el pintor o escultor. Esto es un error inducido, en primer lugar, por la creencia simplista de que un objeto es necesariamente un trozo de materia sólida y tangible, y en segundo lugar, por la palabra *performativo*, *performático*, derivada del verbo inglés ‘to perform’ – ‘llevar a cabo’ o ‘ejecutar’ que es usado para denominar, por ejemplo, la acción de un deportista en una competencia y también de un pianista o una orquesta en un concierto, de un cantante de ópera o de un conjunto de ballet en el escenario etc., que son, de hecho, actos de arte sin ser actuales o performáticas; son objetuales ya que en esas formas de arte opera el paradigma del arte como objeto de contemplación, basado en la dicotomía sujeto objeto que deja en actitud pasiva al espectador o público.

A ese arte objetual, que solo existe como tal cuando ya está terminado, se refiere Hegel, cuando en su *Estética* afirma: “...*el arte es y permanece para nosotros, según el aspecto de su suprema determinación, como algo que pertenece al pasado (ein Vergangenes).*” (Hegel, 1985:53 / en alemán: 1965:22).

No es casual que la Historia del Arte surge como disciplina justamente en aquella época, cuando se afianza ese paradigma, a finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX; la principal disciplina que se ocupa del arte es histórica, pero una historia separada de la historia general: la Historia del Arte. La obra de arte, a partir del momento en el que empieza a existir como tal (o sea, cuando su creación por parte del artista ha concluido y es expuesta al público) es historia.

Arte y ciencia, ambos en su paradigma clásico, se basan en el principio de la dicotomía de sujeto y objeto, característica del sistema cultural de la modernidad occidental. Pero a diferencia de la ciencia clásica



que pretende la ausencia del sujeto en su proceder, en el arte nunca se ha negado la presencia del sujeto. En la esfera del arte siempre se ha reconocido la subjetividad, si bien en el siglo XVII y a comienzos del siglo XVIII, particularmente en Francia, patria de Descartes, y a partir de allí en otras partes de Europa, en cuyas cortes en aquella época se seguía el ‘refinado estilo francés’, regía una concepción estética preceptista que intentaba reglamentar racional- y estrictamente también las artes. Pero esto, a mitades del siglo XVIII va quedando atrás con la corriente filosófica y estética del sensualismo y la preocupación por la percepción subjetiva y la sensibilidad. Es justamente por esa presencia de la subjetividad que lo estético, como una esfera de ‘libre albedrío’ de la imaginación y fantasía’, es separado de la ciencia.

Es un proceso no sin contradicciones ya que en la misma época, en la estela del pensamiento ilustrado, hay primeros intentos de un arte realista con clara intención de crítica o sátira social, particularmente en la literatura y el teatro. Ejemplos de ello son las obras de Molière (*El burgués gentilhomme* y *Tartufo*); de Beaumarchais (*Las bodas de Figaro*, que luego con un nuevo libreto de Lorenzo da Ponte se convierte en la famosa ópera de Mozart), y de Schiller (*Cábala y amor* y *Los bandidos*). Pero el arte en aquella época, incluyendo el de orientación crítica - es en gran medida aún un privilegio del Primer y Segundo Estado (del clero y de la aristocracia). Molière por ejemplo escribió sus satíricas obras para el entretenimiento en la Corte de Louis XIV. El rey personalmente los revisó a veces antes de que fueran mostradas a un público cortesano más amplio; de hecho Molière tenía casi un *status* bufonesco en la Corte y sus alusiones críticas no siempre eran bienvenidas.

Al ritmo de la Revolución Industrial la esfera racional científica y tecnológica adquiere cada vez más predominio sistémico dejando en la obsolescencia la tradicional pieza utilitaria artesanal estéticamente



refinada en mayor o menor grado, marcada en todo caso por la sensibilidad y el gusto subjetivo de su creador. La subjetividad se va desterrando de la esfera productiva y económica (tecnológica, ingenieril, industrial), que a su vez se basa en la ciencia; permanece legitimada solamente en la esfera de lo estético. Pero ésta pierde cada vez más terreno con la decadencia del trabajo artesanal y la extinción de la creatividad estética popular cotidiana (cuyos residuos se colocan en museos y escenarios bajo el rótulo ‘folklore’), quedando restringida al fenómeno de arte, elitista y exclusivo, que con el tiempo se convierte en el único enclave donde todavía la subjetividad puede dar rienda suelta a los sentimientos, emociones, fantasías y sueños.

De esa situación da cuenta inicialmente el Romanticismo que reivindica para un nuevo público, la clase media y burguesa que está emergiendo del Tercer Estado, lo emocional, lo sentimental, lo irracional y la fantasía, enfrentándose al principio a esa nueva realidad racionalizada e implacable denunciando en muchos casos también los abusos del poder conllevados por ese naciente sistema, el Capitalismo. Los artistas no entregan sin lucha su derecho a revelar con emotividad y parcialidad las verdades que sus ojos ven, sus oídos oyen, su entendimiento abarca y su cuerpo siente. De ello dio una muestra magistral Francisco Goya con sus *Caprichos* (1799) y *Los desastres de la guerra* (1810-1815). Las concepciones estéticas de los artistas, poetas y pensadores del Romanticismo son una reacción a las guerras napoleónicas que cubren toda Europa, desde España hasta Rusia, y luego ante la cruda realidad de la industrialización, que para las grandes mayorías implica la cronometrización de los procesos de la vida cotidiana en función de una efectividad económica que no los beneficia, la estigmatización ideológica de algo tan importante para los procesos creativos y recreativos del ser humano como el ocio y su reemplazo por un ideal de disciplina laboral que somete todas las otras actividades humanas a una lógica instrumental ajena al individuo que labora (alienación), el



acoplamiento del cuerpo humano con el ritmo de la máquina mecánica en las grandes fábricas, el crecimiento de urbes gigantescas polucionadas con los deshechos de la industria y del hacinamiento humano y el surgimiento de una clase proletaria urbana paupérrima sin tiempo y espacio para la creatividad estética.

Pero la reacción del Romanticismo a esta nueva dinámica de la sociedad es –salvo pocas excepciones– la nostalgia hacia un irreal pasado medieval idealizado y lleno de magia, hacia idilios rurales imaginarios, hacia una vida popular sana, vital y llena de creatividad, hacia una naturaleza indomada, impoluta y el escapismo hacia mundos oníricos.

Si bien el Romanticismo nace de una actitud crítica y defensiva ante la dinámica tecno-científica y económica de la modernidad, refuerza de hecho la separación entre lo estético y la vida ya que su actitud es retrógrada y de enclaustramiento.

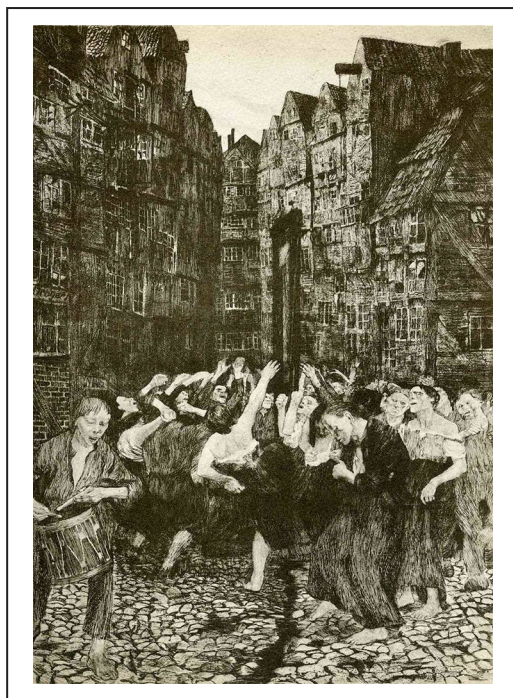
A finales del siglo XVIII, con la insurrección del Tercer Estado que encuentra su más notable expresión en la Revolución Francesa (1889-1894), momentáneamente relampaguea y aflora la creatividad estética popular: Los *sans-culottes*²⁹ de París bailaron la *Carmagnole*³⁰ e inventaron muchas canciones burlescas que hasta hoy inspiran a los canta-autores del mundo.³¹ Pero esta creatividad estética activa no tiene continuidad directa.

²⁹ A finales del siglo XVIII, la aristocracia y la clase burguesa acomodada vestía calzas cortas, ajustadas en la rodilla, llamadas en francés *culottes*, mientras que la gente del común llevaba pantalones largos. Por ello fueron llamados –y luego se llamaron a sí mismos– los *sans-culottes* (los sin-*culottes*). En la Revolución Francesa, los *sans-culottes* fueron los militantes radicales de la clase baja, trabajadores de diferentes oficios, zapateros, sastres, panaderos, pequeños comerciantes, etc.

³⁰ La *Carmagole* (en español también *Caramañola*) fue una famosa canción alegre, con letra burlesca y sarcástica, que los *sans-culottes de París* bailaron en las calles durante la Revolución Francesa.

³¹ Por ejemplo, *Ça ira*, una canción emblemática de 1790.



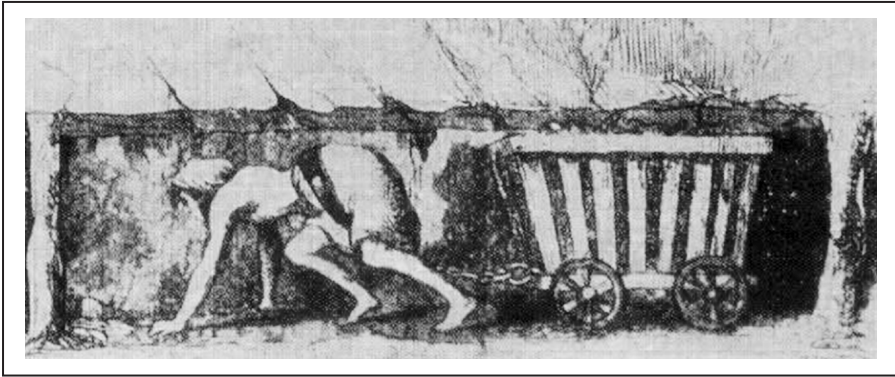


Käthe Kollwitz, La Carmagnole, 1901³²

Ya poco después, con el triunfo del Capitalismo –alma y médula de la modernidad occidental– lo estético, en lugar de recuperar su carácter ubicuo, se vuelve aún más exclusivo y objetual. Ha perdido en gran medida su vínculo con los actos rituales religiosos y también se ha emancipado del mecenazgo aristocrático. Está ahora libre, pero no hay pueblo que estuviera en condiciones de asumir lo estético como parte activa de su vida; el pueblo se ha convertido en masa proletaria, que durante dieciséis, catorce o doce horas al día extrae carbón y hierro de las minas para las máquinas de vapor y los ferrocarriles, está acoplada a los telares mecánicos en las nuevas textileras, a las cadenas productivas de las fábricas metalúrgicas que

³² Recuperado el 13 de enero de 2014 en: <http://www.kettererkunst.de/kunst/kd/details.php?obnr=400300104&anummer=286>

construyen más y más maquinaria y armamento. Su sensibilidad estética se ahoga en medio del cansancio físico y mental, se agobia en medio del hacinamiento, la insalubridad y la lucha por la subsistencia; se atrofia.



Dibujo anónimo del siglo XIX, mostrando trabajo infantil y femenino en las minas de carbón en Inglaterra³³



Vincent Van Gogh, Boceto del Borinage, zona minera en Bélgica, 1881³⁴

³³ Recuperado el 13 de enero de 2014 en: <http://construyelahistoria.blogspot.com/2010/03/3-como-vivian-los-obreros-durante-la.html>

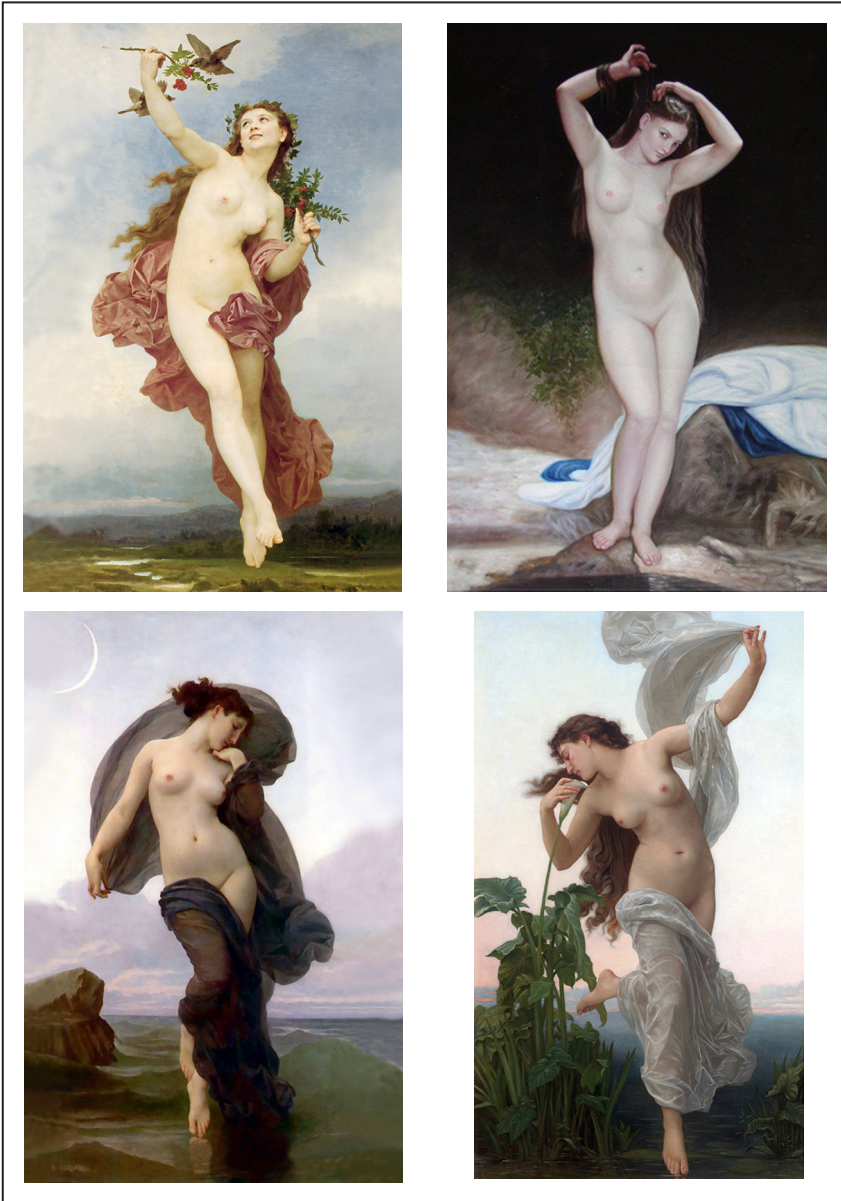
³⁴ Recuperado el 13 de enero de 2014 en: <http://www.wikipaintings.org/en/vincent-van-gogh/miners-women-carrying-sacks-the-bearers-of-the-burden-1881>

Lo estético se encierra más que nunca en una esfera específica, marginal, accesible a círculos de intelectuales interesados y una élite cultural. El artista –si no tienen la suerte de disponer de una renta o un apoyo familiar (como Van Gogh, que ansiosamente esperaba las cartas de su hermano Theo con las que le llegaba el dinero para el pan y para nuevos tubos de colores)– está condenado a la pobreza o a vender sus obras como cualquier mercancía al mejor postor. El mercado del arte –un nuevo fenómeno que surge en aquella época– implica agrandar a los posibles compradores, los nuevos ricos, la recién ascendida clase burguesa, ansiosa de darse un prestigio similar al de la aristocracia que le sirve de modelo. (Esta última, asentada en sus palacetes de antaño, ya está abastecida de obras maestras de los siglos pasados, aparte de encontrarse en quiebra económica). La nueva clase pudiente empieza a comprar arte, pero no está interesada en el Realismo, de crítica social, como el que surge a partir de mitades del siglo XIX,³⁵ o la innovación formal radical como la de los impresionistas y post-impresionistas. La demanda es suplida por un arte que emula las fórmulas del Barroco y Neoclasicismo: el Academicismo.

En él ya se perciben los primeros síntomas de una trivialización de lo estético que llegaría a su pleno despliegue, en el siglo XX, con el kitsch y las industrias culturales (Horkheimer, Adorno 1969).

³⁵ Por ejemplo Jean-François Millet, Camille Corot, Gustave Courbet o Honoré Daumier, en Francia; Adolf Menzel y un poco más tarde Käthe Kollwitz, en Alemania; Ilya Repin, en Rusia; y Vincent van Gogh (en su primera fase), en Bélgica.





William Adolphe Bouguereau,

1. *El día*, 2. *La bañista*, 3. *El crepúsculo*, 4. *La aurora*, años 80 del siglo XIX.³⁶

³⁶ Recuperado el 13 de enero de 2014 en: <http://www.artsunlight.com/artist-NB/N-B0001-Adolphe-William-Bouguereau/N-B0001-Adolphe-William-Bouguereau-ap1.html>

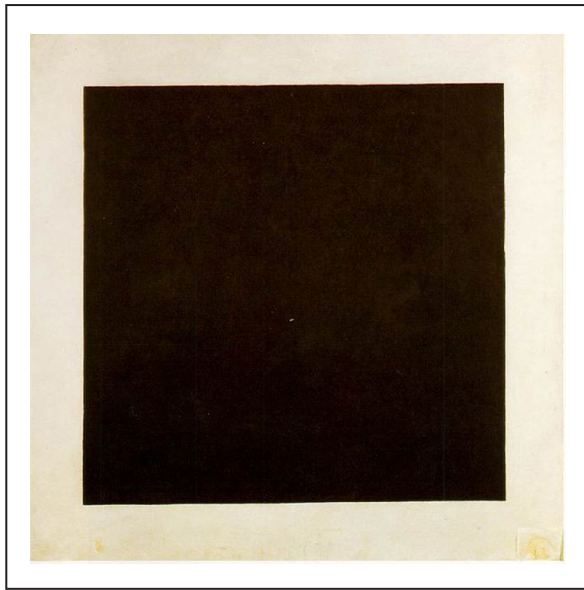
Bougreau fue un muy reconocido pintor académico francés, cuyos cuadros fueron comprados por ricos magnates industriales, sobre todo norteamericanos, para decorar sus recién construidas mansiones. De allí parece conducir una línea directa a los Pin-up girls de la industria cultural del siglo XX.

No todos los artistas se pliegan a esa tendencia inmanente del sistema. Hay contracorrientes y muchos artistas resisten y buscan vías alternativas de realizarse estéticamente en su interacción con el mundo, rechazan ese oportunismo servil que se adapta a los dudosos gustos de una clase emergente adinerada, luchan contra la exclusividad/exclusión del arte que pone lo estético de espaldas a la vida.

Así surgen nuevos procesos formales opuestos al Academicismo como en el caso de los impresionistas y post-impresionistas que abandonan el estudio y salen a pintar al aire libre, en vivo y directo, absorbiendo la luz, el viento y la vibración de los colores de la realidad en un acto de auto-liberación en el que inicialmente está espontáneamente ausente toda consideración relacionada con futuros espectadores o compradores. Allí pierde importancia el resultado en beneficio del proceso. Otros actúan guiados por compromisos éticos e ideológicos, como los realistas sociales que intentan incidir mediante el arte en el mundo real denunciando el malestar de los oprimidos. El Movimiento Arts and Crafts, en Inglaterra, a su vez, con un trasfondo de socialismo utópico, quiso reconectar lo estético con la producción de lo utilitario intentando revivir, en una actitud retrógrada, el trabajo artesanal de épocas pasadas – un intento que estaba condenado al fracaso ya que los hermosos resultados de esta iniciativa, objetos utilitarios y decorativos de alto refinamiento artesanal, resultaron tan costosos que solo fueron accesibles para la clase más pudiente, reproduciendo de ese modo el elitismo y la exclusividad que este movimiento quería superar. Las primeras tendencias vanguardistas, muy a comienzos del siglo XX,



paulatinamente empiezan a deconstruir el carácter representacional del arte, su función de dar la imagen de algo: emerge el arte abstracto. Es el caso del Cubismo, de algunos representantes del Expresionismo y luego con más radicalismo del Suprematismo y Constructivismo. Desde allí hay solo un paso hacia el abandono de la objetualidad. La obra deja de ser la imagen de algo. Como en el cuento de hadas, abandona la dimisión de la ficción, da ese paso mágico de salir del espejo a la realidad y se convierte en ‘algo’: se convierte en *diseño*. Ese es el secreto de la abstracción radical de los años veinte, del Constructivismo, del Suprematismo, de la Bauhaus, del Neoplasticismo holandés. El *Cuadrado Negro*, de Malévich, reduce la pintura a su mínima expresión, no es imagen de nada. Es un manifiesto. Ese cuadro dice: ¡Hasta aquí llega la pintura - aquí empieza la vida!



Kazimir Malévich, *Cuadrado negro*, 1914-15, óleo sobre lienzo³⁷

³⁷ Recuperado el 13 de enero de 2014 en: <http://en.wikipedia.org/wiki/Suprematism>

Algunos de estos artistas dan ese paso al diseño de lo útil y cotidiano,³⁸ otros siguen dando vueltas sobre el mismo eje, durante las décadas siguientes sin encontrar –o sin querer encontrar– la salida.

Al mismo tiempo, ocurren los primeros intentos de cuestionar el formato general artista-obra-espectador, sobre todo en el Dadaísmo, que involucra al público en acciones iconoclastas y que exclama: “¡Muerte al Arte! ¡La única aventura es la vida misma!” El Surrealismo, en cierto modo heredero del Dadaísmo, se comprendió a sí mismo no como un estilo de arte, sino como un estilo de vida.

Éstos son los primeros síntomas de un cambio de paradigma que allí se anuncia. Pero no tiene mucho efecto real en la sociedad³⁹ porque todo queda restringido a la esfera exclusiva del arte que empieza a funcionar como una celda acolchada para locos. Pero las “quimeras” que estos “locos” producen, entran –al contrario de lo que había supuesto Marx en su época⁴⁰– pronto en el vórtice del mercado, que termina por neutralizar, asimilar y digerir todo para convertirlo en dinero, incluso los movimientos artísticos más contestatarios y las obras más radicales. Después de la Primera Guerra Mundial, las obras abstractas del Cubismo y Expresionismo ya están plenamente legitimadas como objetos seguros para la inversión por parte de una burguesía más rica, la cual nunca, después de la masiva venta de cañones, granadas y gas venenoso a los gobiernos, quiere asegurar a largo plazo parte de su nuevo capital, invirtiéndolo en la

³⁸ Por ejemplo, durante la década de los años veinte Vladímir Tatlin, Alexander Ródchenko, El Lisitski, László Moholy-Nagy en Rusia y la Escuela de la Bauhaus en Alemania; más adelante, ya en la década de los años cincuenta, por ejemplo, Max Bill y Tomás Maldonado.

³⁹ Con dos excepciones: durante un corto lapso en la Unión Soviética, en la primera mitad de los años veinte, donde hubo inicios de una verdadera incidencia transformadora del arte en la sociedad, antes de que el conservadurismo estético estalinista –incapaz de entender la transcendencia de estas nuevas formas– bloquee el arte revolucionario, y luego la Bauhaus cuyo enfoque de diseño dejó una marca duradera en los objetos utilitarios del siglo XX, con vigencia hasta hoy, pero cuyo legado fue malinterpretado y tergiversado después del cierre de la Escuela y su trasplante al ámbito cultural estadounidense (Bambula Díaz, 2006).

⁴⁰ Marx había supuesto que la obra de arte –La quimera– era alimento para el espíritu, pero inútil para el mercado, económicamente improductiva. (Bambula, 1993^a., *Lo estético en la dinámica productivista*. 85 -106).



compra estas obras vanguardistas (Partsch, Susanna (1991), pasando por alto su significado o, a lo mejor, divirtiéndose con ellas como si se tratara de curiosas extravagancias.

A partir del siglo XIX, se afianza el carácter autónomo, exclusivo, objetual del arte: el *arte por el arte*. Lo estético –ya sea como arte academicista o vanguardista– queda encerrado en la famosa *torre de marfil* y las grandes mayorías quedan privadas de la posibilidad de ser estéticamente activas.

Mientras tanto, las ciencias con su pretensión de objetividad, basada en la supuesta ausencia del sujeto (que de hecho no es sino el silenciamiento de la conciencia ética del científico como sujeto de la investigación), se van potenciando para ser instrumentalizadas en beneficio de los intereses económicos del sistema. Se convierten en base para el exponencial crecimiento de la tecnología, condición para el ulterior crecimiento del armamentismo y el advenimiento del consumismo que adormece las conciencias. Ya desde comienzos del siglo XX el mercado había descubierto una nueva mina económicamente explotable e ideológicamente aprovechable: las insatisfechas necesidades estéticas de las mayoritarias clases bajas de la sociedad que debían ser suplidas masivamente con productos industriales baratos que inicialmente emulaban formas artísticas del pasado, trivializándolas, convirtiendo sentimiento en sentimentalismo, ofreciendo imaginarios fantásticos prefabricados con el fin de impulsar el consumismo y fomentar la pasividad estética y manipulabilidad ideológica. Ese fenómeno construye una nueva barrera alrededor del arte que queda aún más aislado en una esfera de intelectualismo y exclusividad.

Son las polarizaciones que hoy vivimos todavía: entre lo científico-tecnológico y lo estético que a su vez se polariza entre el arte “alto” y las industrias culturales de las cuales una parte sustancial es el kitsch.



Esas polarizaciones son características fundamentales del sistema cultural de la Modernidad occidental en el siglo XX.

Encrucijada

El sistema cultural de la modernidad occidental –como se sabe ahora con certeza– está en crisis y los fenómenos culturales relacionados con esa crisis suscitan –o conllevan– muchos cambios acelerados, entre ellos, cambios o ‘revoluciones’ (Kuhn, 1962/1991) de los paradigmas del conocimiento y también de los paradigmas en el campo estético.

Los fenómenos de crisis –económicos, ecológicos, climáticos, energéticos, éticos, y, lo que sobre todo nos interesa aquí, culturales– desde finales del siglo XX son muy visibles e inocultables, aunque se hayan iniciado mucho antes.

De hecho, el arte advirtió los problemas inmanentes del sistema de la modernidad occidental desde muy temprano, desde comienzos del siglo XX, cuando los diversos movimientos de vanguardia empezaron a poner en tela de juicio, mediante su praxis, la noción misma del *arte*, tal como se había institucionalizado como paradigma a lo largo de los siglos de la modernidad. Los artistas percibieron la inviabilidad del sistema y su lado oscuro, amenazador, su pulsión hacia las guerras, hacia el totalitarismo y la deshumanización antes que los científicos, e incluso, antes que la mayoría de los pensadores del campo de las Humanidades y Ciencias Sociales.

Es sintomático que las señales de los grandes cambios que se producen en la sociedad sean detectados por el arte mucho antes de tomar forma conceptual en la conciencia de los filósofos y teóricos, ya que los artistas, con su sensibilidad a flor de piel, logran captar la realidad en

su dimensión profunda de manera intuitiva y compleja (holística dirían algunos) y no de manera unidimensional y unidireccional.

Pero, desde hace algunas décadas, las preguntas acerca de la lógica sistémica de la modernidad occidental y su inminente entropía también han alcanzado los escenarios del debate teórico; empezaban a surgir diagnósticos, análisis prospectivos y reflexiones filosóficas acerca del camino que ha tomado, tomará o debería tomar la llamada civilización humana (eso es: la civilización occidental, impuesto a la mayor parte del mundo extraeuropeo) junto con su entorno natural y cultural. "Todo lo sólido se desvanece en el aire", declaró a finales de la década de los años setenta el filósofo norteamericano Marshal Berman (Berman, 2008), basándose en las ideas de la Escuela Crítica (o Escuela de Frankfurt). Los filósofos de la Escuela Crítica, a raíz de los horrores de la 2ª Guerra Mundial y del Fascismo, pero también a raíz de la debacle totalitarista en la que se había convertido, bajo el régimen estalinista, el primer intento de construir una alternativa al Capitalismo,⁴¹ pusieron teóricamente al descubierto la contradicción inmanente al mismo proyecto emancipatorio de la Ilustración al que ambos, el Capitalismo y el experimento del Socialismo del siglo XX –cada uno a su manera–, se remontan: la tendencia (inmanente al sistema) a la racionalización instrumental a ultranza de todos los factores de la sociedad, incluyendo los humanos en beneficio de un ilimitado desarrollismo económico, que necesariamente termina no solamente agotando y destruyendo el sustrato natural de la vida, sino que va en contravía de los ideales humanistas que inspiraron el inicio del sistema de la modernidad occidental desde el Renacimiento, pero que fueron formulados y proclamados (–si bien excluyendo de esos buenos propósitos a los “salvajes” o “semi-salvajes”, o sea, los habitantes no asimilados al modelo de la civilización occidental en el mundo extra-

⁴¹ Un hasta ahora utópico mundo sin jerarquías y privilegios de clase, con justicia social, condiciones económicas igualitarias y bienestar material para todos.



.....

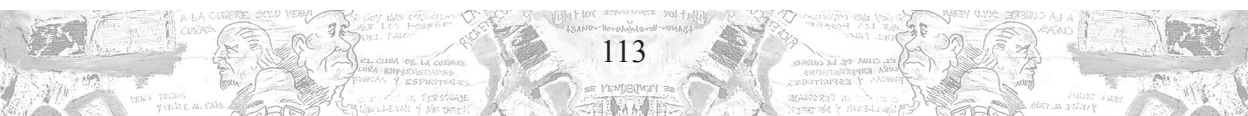
europeo ya colonizado o a colonizar–) por los pensadores iluministas. Las Escuela Crítica (Horkheimer, 1997 y Horkheimer y Adorno, 1969), con su análisis –aún eurocéntrico– de esto, marca el punto de inicio de una serie de importantes textos, que más allá de las reivindicaciones socioeconómicas y políticas tradicionales de la izquierda marxista, analizan críticamente el sistema de la modernidad abordando diversas problemáticas culturales claves que antes no habían sido visualizadas: en 1955, Herbert Marcuse publica *Eros y Civilización* (Marcuse, 1965), y en 1964, *El hombre unidimensional* (Marcuse, 1967); el ya mencionado Marshall Berman publica, en 1979, su libro *Todo lo sólido se desvanece en el aire* (Berman, 2008); al igual que lo hacen: Peter Sloterdijk, en dos tomos, *Crítica de la razón cínica* (Sloterdijk, 1983) y Konrad Lorenz con su último libro *Decadencia de lo humano, en 1983* (Lorenz, 1985), asimismo, Ervin Laszlo publica en 1989, con una introducción de Prigogine, *La gran bifurcación* (Laszlo, 1993).

Esto va paralelo con reflexiones epistemológicas profundas que implican el planteamiento de la necesidad de un viraje en las ciencias. Bajo el impacto de la Teoría General de Sistemas, derivada de la Biología (Bertalanffy, 1976), se proponen nuevas formas de abordaje de la realidad capaces de tener en cuenta la complejidad. Edgar Morin publica, en 1990, su *Introducción al pensamiento complejo* (Morin, 2003), y el físico, químico y teórico de los sistemas Ilya Prigogine, lo hace en 1996, *El fin de las certidumbres* (Prigogine, 1997). Esto y otros avances importantes desencadenan, a partir de la década de los años ochenta, una revolución científica que aún está en curso. Un aspecto fundamental en ese contexto es el relacionado con el Racionalismo Cartesiano, la separación entre sujeto y objeto. Morin (Morin en Fried Schnitman, 1995) habla de un *retorno del sujeto*, y ese retorno del sujeto ahora se está planteando no solamente en las Ciencias Sociales y Humanas, sino también en disciplinas duras,



como por ejemplo la Cibernética, algo que muestra claramente Heinz von Foerster, un ciberneta, en su texto *Visión y conocimiento: Disfunciones de segundo orden* (Foerster en Fried Schnitman, 1994). Él es un ciberneta de los que se llaman “*de segundo orden*”, que no solamente trabajan sobre los sistemas, sino también sobre los que conceptúan, manejan, analizan y controlan los sistemas, o sea el sujeto que hay detrás de la Ciencia Cibernética y su aplicación. Allí se está abordando un problema de poder y en consecuencia de política de gran importancia que podría tener consecuencias profundas en una reorientación.

A finales de la década de los años ochenta, cuando los síntomas de crisis y la ‘incertidumbre’ ya empezaban a percibirse en todos los niveles, entraba en acción en los escenarios teóricos un término nebuloso y controvertido con el que se intentaba atrapar esta evidente entropía sistémica en un concepto: *postmodernidad*. El término sugiere que algo que suele llamarse *modernidad* estaría quedando atrás, entrando en inestabilidad, disolviéndose, deshaciéndose, transformándose en algo distinto, aún desconocido, por lo cual no se le puede dar aún un nombre positivo y afirmativo de lo que es. Los teóricos de la *postmodernidad*, durante la década de los años noventa, se trenzaron en intensos y complicados debates sobre el tema, particularmente sobre las características de la propia modernidad, que fue visualizada en su totalidad como un sistema cultural, pero cuestionada ahora ante la dinámica de los cambios. En estas discusiones muchas veces “se botaba el niño junto con el agua del baño”, como dice un dicho alemán: las aún no plenamente redimidas ideas humanistas y libertarias del iluminismo se echaban por la borda mientras los síntomas culturales de la crisis y descomposición del sistema se registraban con cinismo (Sloterdijk, 1983) y se celebraban como un *status quo* que debía ser aceptado y legitimado en lugar de orientar hacia



su superación. Un punto central en estas conceptualizaciones eran los cambios a nivel estético.⁴²

El politólogo norteamericano Francis Fukuyama, a su vez, proclamó, en 1989, el “fin de la historia” (Fukuyama, 1992); a él le parecía que el sistema capitalista, o sea, la democracia neoliberal como máxima expresión de la *modernidad*, había finalmente triunfado y se estaba llegando a la meta –pronosticada ya por Hegel en su concepción teleológica de la historia– al derrumbarse lo que, según Fukuyama, había sido el último obstáculo interpuesto a la libertad y el libre albedrío del mercado a nivel mundial: el llamado Socialismo realmente existente de la Unión Soviética junto con sus estados satélites de Europa Oriental.⁴³

Fukuyama ahora ya no sostiene esa tesis. Hoy no cabe duda a casi nadie de que la modernidad occidental no es una meta alcanzada, sino un sistema de cultura que está llegando a su fin, que en medio de crisis y catástrofes naturales inducidas por acciones humanas que se ajustan a la lógica del propio sistema; no solo se ha maniobrado a sí mismo hasta el borde de un abismo vertiginoso, sino amenaza con arrastrar a la vorágine de su cataclismo a gran parte del mundo extra-europeo, ‘globalizado’ durante los últimos siglos mediante el colonialismo directo e indirecto.

Hoy ya existe, sin embargo, un amplio acuerdo entre representantes de diversos sectores de la sociedad en muchos países del mundo y con una variedad de diferentes posiciones filosóficas e ideológicas: es urgente emprender cambios que giren la dirección de la nave alejándola de la

⁴² El término *postmoderno*, incluso, es un préstamo que la filosofía y Teoría Cultural tomaron de la reflexión estética acerca de tendencias en la arquitectura (por ejemplo, el neo-eclecticismo y historicismo arquitectónico kitsch de Las Vegas), llenándolo sin embargo de nuevos y más complejos significados.

⁴³ Cuyo intento de construir una alternativa al sistema capitalista había fracasado ya que en el fondo adolecía –con algunas diferencias– de los mismos problemas: la búsqueda del desarrollismo a ultranza, la hegemonía de lo científico-tecnológico sobre las otras esferas de la vida, el marginamiento de lo estético y la degradación ecológica.

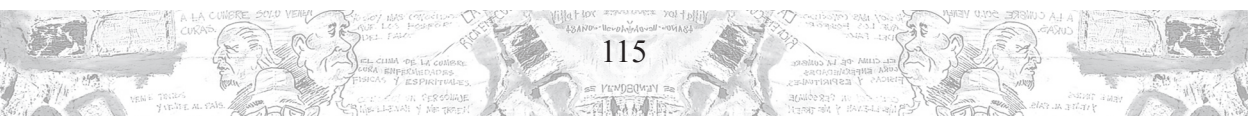


zona de desastres y riesgos, de ese “Triángulo de las Bermudas” formado por los problemas ecológico-energéticos, económico-sociales y estético-culturales. El problema es: cómo.

En su libro *La gran bifurcación* (Laszlo, 1989) Ervin Laszlo pregunta: “¿Es posible dirigir la ciencia y el arte, la religión y la educación?” (p. 66), y enseguida recuerda que los intentos –malévolos o benévolos– de cambiar procesos culturales de manera vertical, axial, a partir del poder y con fines preconcebidos han fracasado. Pero el cambio verdadero puede, según Laszlo,:

...surgir de desarrollos locales en la ciencia, el arte, la religión y la educación, y filtrarse desde la nueva consciencia del público hasta las decisiones tomadas por los hombres y mujeres que ocupan posiciones de liderazgo” (p. 67); la respuesta al desafío de nuestro tiempo “*puede apoyarse en la evolución cultural espontánea*” (ibidem). Recomienda que “*la ciencia, el arte, la religión y la educación cultiven su propia consciencia social*” (ibidem). “*Esto llama...a la responsabilidad que ya surge entre los más sensibles científicos, artistas, educadores y hombres y mujeres religiosos. Entonces el sendero y el desenlace de la evolución cultural ya no debería ser dejado al azar: no debería ser influido ‘desde arriba’ sino ‘desde adentro’*” (p.67-68). “*...en una época de bifurcación, todas las estructuras de la sociedad se tornan altamente sensitivas, registran la más mínima fluctuación y cambian con ella. La cultura no es una excepción. En una época de transición salen a la superficie, en profusión, ideas y valores nuevos, inicialmente pequeños y débiles. Pero una vez que han emergido, algunos de entre ellos muestran una disposición a ‘nuclearse’, se apoderan de la imaginación de vastas capas de la población y cambian los modos dominantes de pensar y actuar... basta con crear fluctuaciones bien concebidas en los valores y las creencias, y sustentarlas en la mezcla dinámica de ideas y movimientos en competición* (1989:68).

Mucho se ha especulado sobre la supuesta “muerte del arte”. Esto se debe en gran parte a una –a mi criterio– errónea interpretación de la arriba



citada frase de Hegel,⁴⁴ que cogió mucha fuerza debido a los cambios de paradigma que en el siglo XX, efectivamente, están en curso en el campo estético. La frase de Hegel fue interpretada por diversos teóricos de diferentes maneras;⁴⁵ hoy –ante las complejas, en muchas ocasiones provocadoras e incluso chocantes manifestaciones del arte contemporáneo, de difícil comprensión para el amplio público lego en cuestiones de arte– la frase de Hegel suele ser entendida como epitafio nostálgico en la lápida de un fenómeno que efectivamente se percibe en decadencia.

El arte, como actividad estética, no “muere” en cuanto es una de las características propias de nuestra especie y no desaparecerá; pero cambia su función y ubicación en la sociedad. Está adoptando ahora nuevos modos de interactuar con el sistema cultural contemporáneo en transformación, se está expandiendo, sobrepasando los límites de la esfera especial en la que estaba –y aún en gran parte está– confinado.

La esfera tradicional del arte tiene su correspondencia física en los museos, academias de ‘Bellas Artes’, galerías, casas de subasta, bienales, *vernissages*, salas de teatro, ópera y concierto y la profesionalización unilateral del artista como especialista con una formación técnica orientada principalmente al virtuosismo (cuyo cultivo muchas veces implica toda una vida de sacrificio a cambio de la búsqueda del éxito individual o del estrellato y unos pocos momentos sublimes de *experiencia interior* (Bataille, 1954), *soberanía* (Bataille, 1976) y exaltación en el goce estético momentáneo. La modernidad occidental con su industrialización y tecnificación –más en Europa que en Latinoamérica, África y Asia, donde este proceso no se ha profundizado de la misma manera como en el corazón del sistema cultural (Bambula Díaz, 1993^a, Canclini, 1989)– ha atrofiado

⁴⁴ “...el arte es y permanece para nosotros, según el aspecto de su suprema determinación, como algo que pertenece al pasado (*ein Vergangenes*).” (Hegel, 1985:53 / en alemán: 1965:22).

⁴⁵ <http://www.bdigital.unal.edu.co/1436/12/11CAPI10.pdf>



las facultades estéticas activas de la mayoría de los seres humanos y los ha convertido –cuando mucho– en receptores pasivos, en público delante del cual se erige la ‘obra’ como un enorme fetiche intimidante e incuestionable cuya contemplación puede ser disfrutada por unos pocos iniciados, pero delante del cual el espectador generalmente se queda pasmado, mudo y sin comprender.

A eso se suman, en las últimas décadas, nuevos fenómenos como la absorción del arte en la todopoderosa cultura mediática y en la llamada sociedad del espectáculo (Debord, 2003) y en forma creciente lo que la autora española María Acaso llama un *hiperdesarrollo del lenguaje visual* (Acaso, 2009), a través de la omnipresencia de las imágenes y símbolos virtuales en nuestra vida (Verón, 2001), o sea un nuevo acoplamiento del ser humano a la máquina. Pero a diferencia de los telares mecánicos del siglo XIX se le acopla a máquinas que generan tejidos y redes virtuales. Estas máquinas prometen por un lado libertades y posibilidades infinitas al ser humano –comunicación infinita– atrapándolo sin embargo en mecánicas mentales, ”telarañas” que en gran medida, a través sus estructuras y el uso exponencial de la imagen esquematizada, van empobreciendo, secando la diversidad de sus dimensiones intelectuales. Konrad Lorenz (Lorenz, 1983) ve allí un riesgo para la juventud:

Los nuevos hábitos del pensamiento suscitados por la tecnología se han encastillado como doctrinas de un sistema tecnocrático que se preserva mediante la autoinmunización. Como resultado de ello, la tecnocracia cuenta con una organización superlativa, cuya acción tutelar se acrecienta a medida que aumenta el número de personas que se han de organizar. Por otra parte, en el campo cultural falta la diversidad de la acción recíproca, premisa indispensable para todo desarrollo creativo. Así, pues, la juventud contemporánea afronta una situación particularmente crítica. Con el objeto de soslayar el amenazador apocalipsis es preciso sensibilizar a la gente joven, infundirle un nuevo despertar a lo bello y lo bueno, que han sido



subyugados por el cientifismo y el pensamiento tecnocrático. Las medidas educativas empiezan con el ejercicio de las facultades perceptivas para apreciar formas, lo único que puede procurar una fina sensibilidad en la captación de armonías. Cuando ello funciona adecuadamente, permite almacenar como cualquier computador, una cantidad muy apreciable de datos (Lorenz, 1983, p.14).

Ese riesgo que Lorenz advierte ha ido en aumento, particularmente para los niños que desde la temprana infancia se desarrollan bajo la tutela de las TIC y de los videojuegos. El constante contacto mental con sistemas artificiales preestablecidos que obedecen a una lógica axial instrumental, no solamente transforma y adapta las estructuras psíquicas del ser humano, sino deja marcas en la neurofisiología, que –según Lorenz– ya en la tercera generación se vuelven permanentes, o sea, se asimilan a los procesos de filogenia (Lorenz, 1983). En ese contexto el gran etólogo recuerda un caso análogo, el de la domesticación de algunos animales por el hombre en la transición al Neolítico. Ese proceso, que implicaba cambios permanentes en la estructura neurofisiológica de estos animales, requirió muy poco tiempo, en términos de filogenia. Si los factores que actúan sobre el ser humano en adelante, principalmente, provienen de artefactos ingeniados por el propio hombre en lugar de la diversidad del mundo orgánico, se cierra un círculo vicioso que conduce a la autodestrucción de la especie. Esto recuerda la máquina autodestructiva de Tinguely.

Solamente si el hombre logra la sustentabilidad de su propia humanidad podrá lograr también la de su entorno. Esto implica no solamente el abandono de la actitud instrumentalizante ante la naturaleza y el entorno físico, sino sobre todo entre los mismos integrantes de la sociedad.

Los nuevos paradigmas de investigación cualitativa (Denzin y Lincoln, 2005, Fried Schnitman, 1995) que van surgiendo, están planteando esto para el campo de las ciencias, sobre todo a nivel de las Ciencias Sociales



y Humanas. Allí juega un papel importante el *regreso del sujeto*, registrado por Morin. De esta misma tendencia hace parte el interés que despiertan ahora en el campo investigativo las formas no occidentales del saber y de relacionarse con el entorno; ellas ganan importancia a nivel global como puntos de partida para la construcción de alternativas epistemológicas al paradigma occidental tradicional derivado del Positivismo (Denzin, Lincoln y Tuhiwai Smith, 2008). Esto tiene especial relevancia para el contexto latinoamericano con su hibridez cultural y la fuerte presencia de formas culturales distintas a las de la modernidad occidental, pero marginalizadas.⁴⁶

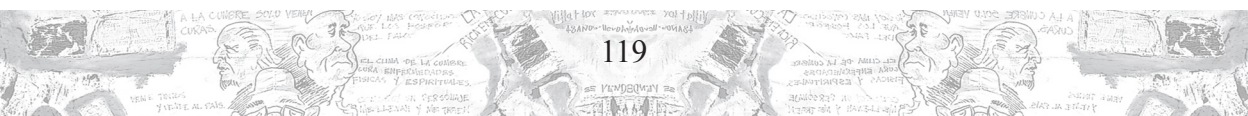
Paralelamente, se plantea algo similar (se podría decir que análogo) en el campo estético, particularmente en relación con un nuevo paradigma que está surgiendo, un *giro a la actualidad* (Bambula, 1993a) en el que se abandona paulatinamente lo representacional y el formato *artista – obra– espectador*. Esto podría señalar un camino para el rescate de las potencialidades estéticas del ser humano de su estado de atrofia.

Pero ante estas nuevas tendencias no debe olvidarse que el paradigma tradicional del arte y su institucionalidad (igual que en la ciencia el paradigma tradicional positivista y neo-positivista) siguen operando.

En la esfera tradicional del arte y su institucionalidad no parecen haberse producido cambios esenciales. El paradigma del arte objetual sigue allí esencialmente intacto. Hace tiempo incorporó en su funcionamiento regular aquellas nuevas formas y acciones que durante la primera mitad del siglo XX y luego durante los años cincuenta y sesenta causaron estupor y escándalo⁴⁷ y cuyo propósito de hecho había sido el de romper

⁴⁶ Este aspecto merece una consideración especial a fondo, particularmente en relación con el campo científico y estético. Ya se están dando inicios de reflexión y aplicación al respecto en el mundo académico.

⁴⁷ Tales como *Fluxus* o el *Accionismo Vienés*, por ejemplo.



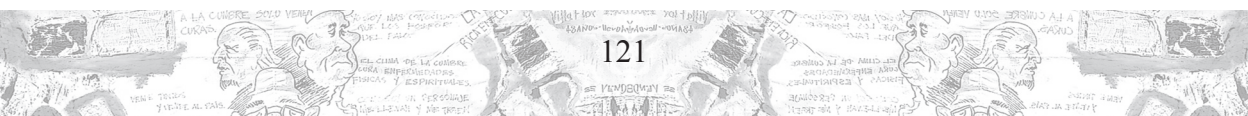
el paradigma del arte. A la asimilación y neutralización de estas formas se presta hoy lo que se ha denominado la cultura del espectáculo, que sin falta convierte en objetual y comercializable cualquier evento que tiene potencial para ser noticia en los medios. Esto implica que las industrias culturales estén invadiendo cada vez más la esfera del arte, pero no para abrirla y popularizarla, sino para trivializarla e incluso ridiculizarla con el fin de neutralizarla de ese modo a la vez que someterla a nuevos mecanismos de mercadeo más indirectos que no están orientados a la compra y venta de obras, sino a la explotación económica de su potencial mediático.

Aún siendo exclusiva y elitista, la esfera del arte es todavía la principal esfera en la que de manera plena y calificada se realiza una relación estética con la realidad que le abre los ojos y los oídos al ser humano para percibir el mundo de maneras infinitamente diferentes y nuevas, invitándolo al pensamiento libre, independiente y responsable, lo cual es condición para la futura existencia de la especie; en la esfera del arte se refina la sensibilidad, la capacidad de la empatía emocional, condición para la solidaridad como factor cohesionador de la sociedad; en ella se mantienen vivas las grandes tradiciones musicales, teatrales, de ópera y ballet clásico de los siglos pasados con su carga de humanismo, sus ideales y esperanzas de un mundo mejor, y en muchos casos estas obras del pasado reciben nuevas interpretaciones magistrales, con un significado orientado específicamente a nuestra época. También América Latina es heredera de esa tradición cultural y la necesita. Es un legado, un verdadero patrimonio de toda la humanidad, que debe ser cultivado y protegido, ya que está amenazado ahora, incluso, dentro de la misma esfera de lo estético, y esa amenaza no emerge de otras culturas diferentes a la occidental, sino paradójicamente del mismo sistema cultural de la modernidad que inicialmente le dio origen. Enfrentado a las industrias culturales, que son manejadas según el criterio de la alta rentabilidad económica, el arte se ve empujado a adoptar la lógica del espectáculo; la interpretación de música clásica, por ejemplo, se



va orientando a nivel mundial cada vez más hacia un aplanamiento sonoro –por la industrialización y estandarización internacional en la producción de los instrumentos musicales que ya no se hacen según las refinadas tradiciones artesanales regionales– (Herbert, 2006) y un virtuosismo perfeccionista espectacular, un tecnicismo a ultranza no siempre en función de la profundidad emocional de la interpretación; esta última a veces se desliza hacia el sentimentalismo postizo que raya la frontera de la cursilería, volviéndose superficial. Las artes escénicas se ven forzadas en muchas ocasiones a buscar el efectismo, lo novedoso por la novedad en sus montajes, inclusive a veces, el escándalo, lo trivial y frívolo para alcanzar los niveles de espectacularidad requeridos por los patrocinadores privados. Como sucede también en el campo de la investigación científica, el Estado cada vez más se ‘desembaraza’ de su función de mecenas de la esfera del arte tradicional, cediendo este terreno a la inversión privada cuyos intereses no obedecen a propósitos educativos o humanistas, si bien éstos generalmente sirven de pantalla. Evidentemente, no todos los artistas o colectivos de artistas se rinden ante estas presiones, hay actualmente un forcejeo en el interior de la esfera del arte por la preservación de los valores estéticos y éticos.

Los mejores museos del mundo cuidan y restauran sus colecciones de pintura y escultura, tesoros invaluablees que, sin embargo, en su mayoría reposan en la oscuridad de las bodegas. Con el loable propósito de educar a la población lega en las tradiciones del arte antiguo, medieval o clásico, en arte moderno o incluso en manifestaciones estéticas de otras culturas del mundo, frecuentemente se organizan –sobre todo en las grandes metrópolis– exposiciones, muchas veces muy bien concebidas por curadores expertos, tratando de atraer la atención de públicos más amplios. Pero los organizadores también allí se encuentran ante el reto de competir con los omnipotentes medios e industrias culturales masivos, lo que los obliga a buscar la espectacularidad, haciendo uso de dispositivos



tecnológicos “interactivos” que ayudan a disimular el carácter vertical, axial y objetivante de estos eventos que no podrán tener nunca el efecto amplio horizontal que los organizadores anhelan.

Las grandes bienales, a su vez, constituyen espacios más abiertos a la discusión; en ellas surgen nuevas propuestas interesantes, pero allí sigue reproduciéndose el modelo exclusivo y elitista del arte y si bien a veces se pueden mostrar altas cifras de visitantes, estas cifras constituyen una ínfima parte de la humanidad y corresponden a una élite dispuesta a cruzar el umbral de esos templos sagrados, esas torres de marfil y de confrontarse –con o sin comprender– con las complejidades intelectuales del Arte Contemporáneo.

El mercado del arte –hoy más exclusivo que nunca– alcanza sumas astronómicas y hay artistas nuevos que logran penetrar en estos circuitos y legitimarse en ellos; hay artistas que juegan con los medios, apuestan a la cultura del espectáculo, hacen noticia, llaman la atención con acciones extravagantes y tienen éxito económico con ello. Es un juego cínico que requiere de inteligencia e ingenio pero en el que se ha perdido por completo el espíritu intelectual crítico e innovador que caracterizaba las vanguardias.⁴⁸

El fenómeno del cinismo en el mundo contemporáneo ha sido detectado y analizado por el filósofo Peter Sloterdijk en su *Crítica de la razón cínica* (Sloterdijk, 1983). El autor lo diagnostica como una patología que afecta la sociedad contemporánea, tecno-científica e instrumental, en sus diferentes campos. Si bien el autor no se detiene a analizarlo específicamente en la esfera del arte, es allí donde la *razón cínica* se hace muy evidente. Es la conciencia acerca de un malestar en la civilización,

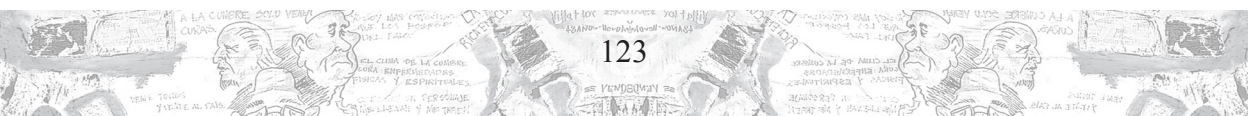
⁴⁸ Un temprano pionero en esos juegos cínicos fue Salvador Dalí.



que se acepta como tal, poniéndolo de relieve con desfachatez e incluso celebrándolo, desprendiéndose de todo compromiso ético.

Un ejemplo de ello es el hoy famosísimo y celebrado artista británico Demian Hirst, perteneciente al grupo de los *Young British Artists*. En grandes cajas de vidrio llenas de formol expone animales muertos, a veces diseccionados, ovejas, vacas, un gigantesco tiburón traído especialmente de aguas australianas a Inglaterra. El tema de Hirst es *la muerte*. Es *la muerte* como metáfora de la modernidad occidental, una sociedad que destruye su propio sustrato natural y convierte esa –su propia– destrucción en espectáculo y negocio. Hirst tiene enorme éxito mediático y comercial con estas obras y cobra sumas multimillonarias vendiéndolas, participando de ese modo ostentativamente él mismo de aquello que parece denunciar.

En 2007, recreó un cráneo humano verdadero en platino conservando la dentadura original y lo cubrió de 8.601 diamantes. Es un objeto que no solamente simboliza, sino que cínicamente encarna la pulsión a la muerte y el sin sentido de la opulencia de la sociedad contemporánea; fue vendido en 50 millones de libras esterlinas (aprox. 75 millones de dólares) y ocasionó una estela de imitaciones baratas en forma de anillos, llaveros, dijes y cursilerías de todo tipo, fijando esa imagen de la muerte en el inconsciente de millones de personas haciéndola aceptable. Se pone en evidencia que la esfera elitista del arte, el kitsch y las industrias culturales de manera perversa funcionan como vasos comunicantes.





Demian Hirst, *For the Love of God*, 2007, Platino, hueso humano y diamantes⁴⁹

Pero paralelamente a esas complejas dinámicas que se dan en la esfera tradicional del arte emergen cada vez con más fuerza en muchas partes del mundo nuevas tendencias que se sitúan por fuera de esos circuitos, los ignoran o los traspasan. Actúan en contacto directo con la gente o haciendo uso de las nuevas tecnologías electrónicas que se convierten en un magnífico recurso para la activación horizontal masiva de la creatividad estética. Ese arte adquiere un carácter de auténtica interactividad, invita a la participación en procesos significativos o simbólicos que se relacionan con las problemáticas de la vida cotidiana, potenciando novedosas maneras de ver y de entender el mundo. Allí el arte deja de ser un asunto de expertos y se convierte en una forma viva y creativa de asumir la responsabilidad de la existencia. Trascienden la *representación* (que predomina en el paradigma estético tradicional, correspondiente a la modernidad occidental) sin

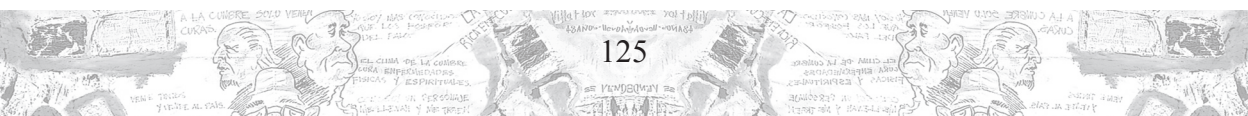
⁴⁹ Recuperado el 13 de enero de 2014 en: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Hirst-Love-Of-God.jpg>

descartarla cuando hace falta. El arte interviene allí directamente en lo real mediante actos que pretenden despertar, convocar, celebrar, alertar, disfrutar, denunciar, lograr alguna transformación, construir comunidad.

Estas prácticas artísticas se relacionan con el nuevo paradigma que va tomando forma, el *giro a la actualidad* (Bambula Díaz, 1993a), llamado también *performatividad* (Parker, Kosofsky Sedgwick, 1995; Maranca y Dasgupta, 1991). Es de gran importancia porque de igual forma se hace presente en otros ámbitos, por ejemplo la pedagogía, los procesos inter- y multiculturales que caracterizan nuestra contemporaneidad a nivel global (Denzin, 2003, Denzin, Lincoln, Tuhiwai Smith, 2008) e incluso en los nuevos modos de proceder que están ganando espacio en las Ciencias Sociales y Humanas, registrados por Norman Denzin e Yvonna Lincoln en sus compendios acerca de nuevas tendencias en la investigación cualitativa (Denzin, Lincoln, 2005).

Presenciamos actualmente cambios de paradigma tanto en el estético como en el ámbito científico. Y si bien aún ambos campos siguen claramente diferenciados, todo indica que se están acercando.

El arte está saliendo de su marco tradicional, abandona el esquema *sujeto frente a objeto* –algo que igualmente se hace en las Ciencias Sociales y Humanas de la nueva orientación paradigmática (Denzin y Lincoln, 2005)– y se involucra en la vida real. Conquista presencia en otros ámbitos que por tradición en la modernidad occidental le eran vetados: el de la comida y el de la dimensión olfativa; los espacios de la calle y los laberintos subterráneos de las grandes urbes por los que fluye la ciudad; los antiguos complejos industriales del pasado ya desahuciados y cargados de una memoria que está ausente de los manuales de historia; los parques de los barrios en los que se cruzan los caminos de los vecinos, las peluquerías y cafeterías –lugares de conversación y encuentro; los buses urbanos con



.....

sus legendarias rutas, las plazas de mercado llenas de promesas para el paladar y el ojo; los templos –lugares de una milenaria alianza entre lo estético y lo ritual-performativo; los muros de la ciudad– lienzos para la rauda pincelada de la inconformidad, los hogares de la ‘gente del común’ alejada de los circuitos exclusivos del arte, la provincia profunda y marginalizada a la que nunca llega una bienal, ni siquiera una exposición; la universidad –lugar de diálogos interdisciplinarios y del acercamiento entre artes y ciencias como dos maneras complementarias y confluyentes de abordar lo real– y las escuelas y colegios. En estos últimos aún se debe ganar espacio y presencia para contrariar lo que Konrad Lorenz advirtió y lo que María Acaso ha llamado una *pedagogía tóxica* del des-aprendizaje (Acaso, 2009). Allí el arte ha de jugar un papel esencial.

Lo estético en las culturas arcaicas y tradicionales

...solía ser algo compartido en el hacer real, en el acto, y por lo tanto, en lo actual por los integrantes de un grupo o una comunidad, algo que sintetizamos conceptualmente con el término actualidad. Este concepto, que derivamos de la palabra acto en el sentido del ‘actuar’ y de la palabra ‘actual’ en su aplicación temporal, constituye, en nuestro contexto y orden de ideas, el opuesto de la objetualidad. Lo estético como actualidad tiende, en la cultura occidental moderna, a convertirse en algo objetual (Bambula Díaz, 1993a:129-130).

La crisis de la modernidad occidental y el cambio de paradigma estético que suscita y conlleva invierten ahora ese proceso. De algo *objetual*, el arte se convierte en algo *actual*.

Los nuevos paradigmas, tanto los de la actividad estética, como los de la ciencia, surgen en un momento histórico crucial, en medio de una *gran bifurcación*. Es necesario, por ello, buscar formas de conocimiento que permitan la existencia sustentable para la humanidad; nuevas formas



de construir el saber que reconoce el papel fundamental de la subjetividad. El arte adquiere allí una importancia inmensa que en gran medida aún permanece inadvertida:

El arte –o llamémoslo en esta ocasión *el ámbito estético*– es la única esfera en la cultura occidental en la que –después de la irrupción de la modernidad y la ciencia clásica– se siguió, *a sabiendas*, construyendo mundos a partir de lo imaginario y la fantasía, a partir de la subjetividad.⁵⁰ El arte es, por ello, la esfera en la que con profundidad se sabe cómo transcurren estos procesos, cuáles son sus funcionalidades, efectos y consecuencias. No se basan en ‘revelaciones místicas’ e ‘inspiraciones divinas’, sino en procesos mentales complejos, en los que colaboran la sensibilidad perceptiva analítica y holística con la emoción y el análisis racional sistemático. Es en el arte, donde se ha conservado este milenario saber-hacer, prácticamente extinguido en las esferas de la tecnología, de la ciencia y de lo organizacional de la sociedad, aunque –o tal vez: justamente porque– no se hayan regularizado y teóricamente ordenado y estandarizado esas formas y esos métodos de proceder, de interactuar con la realidad. Pertenecen a la esfera de la complejidad y corresponden a ella.

El arte es una *gran reserva silvestre del pensamiento*, mediante la cual se pueden renovar –para quedarme dentro de la metáfora– los agotados “genes” de nuestra cultura científica y tecnológica orientándola hacia horizontes más humanos y sustentables. Pero hay que cultivarlo, protegerlo de la enajenación de su esencia y liberarlo de su torre de marfil.

Eso ya está sucediendo.

⁵⁰ También la tecno-ciencia tradicional construye mundo a partir del imaginario, de la fantasía y de la subjetividad, pero no lo hace a sabiendas; lo hace suprimiendo la consciencia de esa subjetividad.



Bibliografía

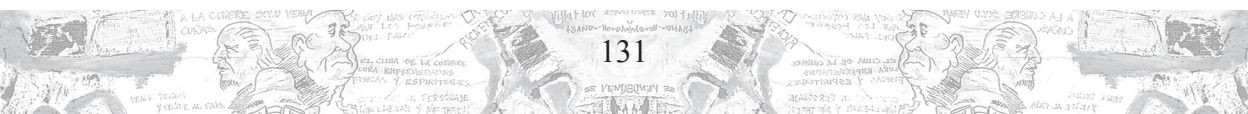
- Acaso, María, 2009, *La educación artística no son manualidades. Nuevas prácticas en la enseñanza de las artes y de la cultura visual*, editorial Los Libros de la Catarata, Madrid.
- Bambula Díaz, Juliane, 1983, *Hacia una nueva concepción de la cultura y del arte – problemas y perspectivas*, en: revista La Cábala N° 11, Cali.
- Bambula Díaz, Juliane, 1993a, *Lo estético en la dinámica de las culturas*, Universidad del Valle, Cali.
- Bambula Díaz, Juliane, 1993b, *Problemas actuales de la educación. El saber contemporáneo y su relación con lo ético, lo estético y con la competencia lingüística*, en revista: Revista Universidad del Valle N° 4, Universidad del Valle, Cali.
- Bambula Díaz, Juliane, 1994, *Del arte al campo estético*, en revista: Revista Universidad del Valle, N° 8, Universidad del Valle, Cali.
- Bambula Díaz, Juliane, 2006, *El legado de la Bauhaus Dessau*, en: revista Humanitas. Filosofía, interdisciplinariedad y Ciencias Humanas, Vol. 1., Pontificia Universidad Javeriana, Cali.
- Barck, Karlheinz, editor, 1996, *Surrealismus in Paris 1919-1936. Ein Lesebuch*, Verlag Philipp Reclam jun., Leipzig.
- Bataille, George, 1976, *Ce que j'entends par souveraineté y Le monde littéraire et le communisme*, Éditions Gallimard, París; en español: *Lo que entiendo por soberanía*, Ediciones Paidós, Barcelona 1996.
- Bataille, George, 1954, *L'expérience intérieure*, Editions Gallimard, París; en español: *La experiencia interior*, Taurus Ediciones, S.A., Madrid, 1972 o en: https://docs.google.com/Doc?id=dmzdr2_115g49z8gcx
- Benjamin, Walter, 1973, *Tesis de Filosofía de la Historia*, editorial Taurus, Madrid.
- Berence, Fred, 1971, *Leonardo de Vinci*, Ediciones Grijalbo S.A., Barcelona, México D.F.

- Berman, Marshall, 2008, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Siglo XXI.
- Bertalanffy, Ludwig von, 1976, *Teoría general de los sistemas*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Beuys, Joseph, 1995, *Cada hombre, un artista*. Visor Distribuciones, Madrid.
- Bloch, Ernst, 1959, *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt a.M.
- Casas, Rosario, *Hegel y la "muerte" del arte*, en: <http://www.bdigital.unal.edu.co/1436/12/11CAPI10.pdf>
- Clayton, Martin, Herbert, Trevor y Middleton, Richard, editores, 2003, *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*, Routledge, New York y Londres.
- Debord, Guy, 2003, *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, Anagrama, Barcelona.
- Denzin, Norman, 2003, *Performance Ethnography. Critical Pedagogy and the Politics of Culture*, Sage Publications, Thousand Oaks, London New Delhi.
- Denzin, Norman K. y Lincoln, Yvonna S., 2005, *The Sage Handbook of Qualitative Research-Third Edition*, Sage Publications, Thousand Oaks, London, New Delhi.
- Denzin, Norman K., Lincoln, Yvonna S. y Tuhiwai Smith, Linda, 2008, *Handbook of Critical and Indigenous Methodologies*, Sage Publications, Los Angeles, London, New Delhi, Singapore.
- Feyerabend, Paul, 1974, *Contra el método*, Editorial Ariel, Barcelona.
- Feyerabend, Paul, 1987, *Adiós a la razón*, Editorial Tecnos S.A., Madrid.
- Foucault, Michel, 1976, *Vigilar y castigar*, siglo XXI Editores, México, Madrid, Bogotá.
- Foucault, Michel, 1961, *Folie et déraison. Histoire de la folie a l'âge classique*, Librairie Plon; en español: 1967, *Historia de la locura en la época clásica*, siglo XXI Editores, México.



- Fried Schnitman, Dora, 1995, *Nuevos Paradigmas, Cultura y Subjetividad*, Buenos Aires.
- Fukuyama, Francis, 1992, *El fin de la historia y el último hombre*, Editorial Planeta, Buenos Aires.
- García Canclini, Néstor, 1989, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Herbert, Trevor, 2006, *The Trombone*, Yale University Press, London.
- Laszlo, Ervin, 1989, *La gran bifurcación. Crisis y oportunidad: anticipación del nuevo paradigma que está tomando forma*, Editorial Gedisa, Barcelona.
- Lorenz, Konrad, 1973a, *Die acht Todsünden der zivilisierten Menschheit*, Piper Verlag, München; en español: *Los ocho pecados mortales de la humanidad civilizada*, 2011, RBALibros S.A., Barcelona.
- Lorenz, Konrad, 1973 b, *Die Rückseite des Spiegels*, Piper Verlag, München; en español: *La otra cara del espejo*, Plaza&Janes, Barcelona, 1985.
- Lorenz, Konrad, 1983, *Der Abbau des Menschlichen*, Piper Verlag München; en español: *Decadencia de lo humano*, Plaza&Janes, Barcelona, 1985.
- Horkheimer, Max y Adorno, Theodor W., 1969, *Dialektik der Aufklärung*, S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt a.M.; en español: *Dialéctica de la Ilustración*, Editorial Trotta, 1994.
- Horkheimer, Max, 1967, *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft*, S. Fischer Verlag, Frankfurt a.M.; en español: *Crítica de la razón instrumental*, Editorial Trotta, Madrid 2002.
- Kuhn, Thomas S., 1962, *La estructura de las revoluciones científicas*, Fondo de Cultura Económica, Bogotá 1991.
- Maranca, Bonnie y Dasgupta, Gautam, editores, 1991, *Interculturalism and Performance*, PAJ Publications, New York.
- Marcuse, Herbert, 1967, *Der eindimensionale Mensch*, Suhrkamp, Frankfurt a. M.; en español: *El hombre unidimensional*.

- Marcuse, Herbert, 1965, *Triebstruktur und Gesellschaft. Ein philosophischer Beitrag zu Sigmund Freud*. Suhrkamp, Frankfurt a. M.; en español: *Eros y civilización*.
- Marx, Karl, 1974, *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie*, Dietz Verlag, Berlin.
- Morin, Edgar, 2003, *Introducción al pensamiento complejo*, edit. Gedisa, Barcelona.
- Parker, Andrew y Kosofsky Sedgwick, Eve, 1995, *Performativity and Performance*, Routledge, New York, London.
- Partsch, Susanna 1991, *Paul Klee – 1879-1940*, Benedikt-Taschen, Köln.
- Prigogine, Ilya, 1997, *El fin de las certidumbres*, Editorial Andrés Bello, o: http://books.google.com.co/books?id=faAD-LhZwRQC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Rude, George, 1971, *La multitud en la historia. Estudio de los disturbios populares en Francia e Inglaterra, 1730-1848*, Siglo XXI Argentina Editores S.A., Buenos Aires.
- Sarrazin, Thilo, 2010, *Deutschland schafft sich selbst ab. Wie wir unser Land aufs Spiel setzen*, Deutsche Verlags-Anstalt, München.
- Sloterdijk, Peter, 1983, *Kritik der zynischen Vernunft*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M.; en español: *Crítica de la razón cínica*, Ediciones Siruela, Madrid, 2009.
- Stachelhaus, Heiner, 1987, *Joseph Beuys*, Claassen Verlag, Düsseldorf; en español: *Joseph Beuys*, Ed. Parsifal. Barcelona, 1990.
- Verón, Eliseo, 2001, *El cuerpo de las imágenes*, Norma, Bogotá.





Aportes jesuitas en el desarrollo de la etnobotánica en el Nuevo Reino de Granada: reconociendo nuevas sabidurías⁵¹

Diego Agudelo Grajales⁵²

El presente artículo es producto de una investigación que se propone, entre otras, revisar el marco de las tradiciones ancestrales de las comunidades indígenas, afros y campesinas en torno al conocimiento y uso de las plantas como medicinas para curar no sólo los males del cuerpo (enfermedades), sino también los que tienen que ver con los sentimientos y las emociones buscando el equilibrio y la armonía con la naturaleza, con la tierra, con la flora como parte de una cosmovisión integral del ser humano. El contexto de análisis de estas tradiciones se han definido, como lo plantea el título a partir de los escritos de los cronistas, especialmente, los jesuitas en el Nuevo Reino de Granada, lo que supone una limitación en la perspectiva, pero igualmente unas posibilidades que es donde se buscará hacer más énfasis.

⁵¹ El presente artículo hace parte de un proyecto de investigación “Curar con plantas: desde las estéticas y las sabidurías emergentes” del grupo de investigación De Humanitate, de la Pontificia Universidad Javeriana, Cali; vigente en el 2013, desarrollado en conjunto con la profesora Florencia Mora

⁵² Diego Agudelo, Doctor en Teología. Profesor de tiempo del departamento de Humanidades, director del grupo de investigación De Humanitate, Pontificia Universidad Javeriana Cali. dagudelo@javerianacali.edu.co

La metodología de análisis es, en su fase inicial, la indagación bibliográfica buscando en lo posible las fuentes primarias, no archivísticas, sino literarias que están siendo reeditadas algunas de ellas y recuperadas otras a partir de estudios transversales financiados por el Banco de la República o por la Pontificia Universidad Javeriana, en asocio con otras universidades de la Compañía de Jesús en otros países latinoamericanos. En su segunda fase, se hace un análisis hermenéutico identificando los aspectos polisémicos de esas crónicas en relación con las prácticas sociales históricas, e imaginarios indígenas, en su gran mayoría, descritos por el cronista desde su experiencia real o virtual con las comunidades que habitaban este territorio del Nuevo Reino de Granada, y más precisamente el espacio geográfico de Santafé y los Llanos Orientales en el recorrido del río Orinoco.

El desarrollo este trabajo tiene cinco partes: una primera, de contextualización espacial y temporal del período de la conquista y la presencia de la comunidad jesuita; seguida de una valoración de lo que significó la empresa misionera jesuita a lo largo del río Orinoco luego, se relaciona esa particularidad de la presencia jesuita y el desarrollo de las Ciencias Naturales, especialmente de la Botánica; posteriormente, se presentan estas crónicas a partir de la obra el *Orinoco ilustrado*, y finalmente, algunas descripciones de las crónicas en relación con las curaciones con plantas, aprendidas de los indígenas.

Contexto del período de la Conquista

El período de conquista de España sobre los territorios de América no fue sólo militar, sino también religiosa; tampoco fue un proceso discreto, sino una realidad violenta en la que confluyeron varios aspectos que la hicieron compleja, por un lado las diferencias en las cosmovisiones, seguido



de los intereses y codicia de unos como las prácticas de antropofagia de algunas tribus, o de respeto con la naturaleza de otras, y podemos seguir conteniendo las tensiones con otros aspectos y en todos vamos a encontrar que se trataba de dos mundos distantes, diversos y que de forma violenta es confrontada, pues no puede negarse, a pesar del peligro del anacronismo histórico, que hubo invasión de los unos buscando usurpar toda la riqueza de estas tierras, sabiendo que sus propios territorios carecen de riqueza o de oportunidad para estos conquistadores.⁵³

En este contexto la importancia de las misiones y el modelo de adoctrinamiento de indígenas es definitivo, pues se refuerza con discursos dominantes en las Crónicas y en las prácticas de adoctrinamiento no sólo desde el nivel formal de la enseñanza oral y memorística del catecismo, sino a través de las homilias y la utilización de las artes, rituales y celebraciones con el propósito de homogenizar una realidad culturalmente heterogénea. Esta evangelización, como puede llamarse desde el lugar de la institución de la Iglesia, además de buscar esa homogeneidad de las prácticas de la Iglesia Católica también se proponía controlar internamente el comportamiento de los sujetos y sus sentimientos (Llanos, 2007: 15).

Sobre los procesos de adoctrinamiento, a partir de las imágenes sagradas, está la obra de Héctor Llanos Vargas, quien además presenta un estado actual de estas investigaciones resaltando la obra del padre Juan Manuel Pacheco (1971), por sus proporciones y por su característica apologista de la labor de los sacerdotes y obispos en ese contexto; también resalta la obra de Mercedes López (2001) desde una perspectiva antropológica (Llanos, 2007: 14 cita 9). Específicamente en

⁵³ Quiere decir que entre los conquistadores están quienes poseen esa misión en nombre de los Reyes y son los que podemos identificar, algunos de ellos por sus nombres, como por el rango en esa empresa de navegación, pero también quienes son traídos para tener fuerza, pero que no representaban el reino, sino que son la lumpen de la sociedad y muchos otros que pertenecían a los oficios de las artes, la religión.



ese adoctrinamiento para que fuera exitoso, además de los engaños y los combates, se profanaron las personas, los lugares sagrados, sus códices, sus objetos rituales suplantando sus creencias por las de la Iglesia con los que se facilita su dominio cultural.

Un papel muy importante en este proceso de adoctrinamiento es el de los sermones, que de acuerdo con lo ordenado por el Concilio de Trento, los misioneros y doctrineros de los indígenas debían hacer sermones sin pretensiones literarias, persuadiendo desde el miedo, ante la salvación o la condenación del alma, el estímulo de las virtudes y el rechazo de los pecados. El otro tipo de sermones, por supuesto, tenían pretensiones de ser letradas para un ambiente eclesiástico y de clases alta y media, las cuales usaban la retórica y la oratoria para ser construidas en forma de texto con autoridad doctrinal a partir del uso de la Sagrada Escritura y las enseñanzas de los Padres de la Iglesia como fuentes (Llanos, 2007: 51-52).

En ese contexto, los jesuitas se destacaron con la prédica de las pasiones desde los Ejercicios Espirituales de san Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús, en cuanto combinaban las dos formas de sermones, pues por un lado buscaban el adoctrinamiento en forma tradicional mediante las formas dramáticas de contar historias para provocar adhesiones y turbar emociones entre los adoctrinados, y por otro, conservaban el cuidado de la erudición, la retórica y la pedagogía para llevar al adoctrinado a vivir la experiencia de salvación en sí mismo y desear voluntariamente el amor y la presencia de Dios (2007: 57). Se destaca la obra del jesuita Juan de Ribero, *Theatro de el desengaño, en que se representan las verdades catholicas, con algunos avisos espirituales a los estados principales, conviene a saber, Clérigos, Religiosos, y Casados, Y en que se instruye a los mancebos solteros, para elegir con acierto su Estado, y para vivir en el interin en costumbres Christianas* (1742), en cuanto ésta fue un referente en la educación moral colonial, además de ser

una de las pocas obras editadas en ese tiempo en España, constituyéndose en un mérito, pues el problema no solo es lo dispendioso que resultaba publicarlo, sino también el hecho de que en la Nueva Granada el uso de la imprenta fue tardía.⁵⁴

Así, lo llamativo de esos estilos de adoctrinamiento no es la originalidad, sino su eficacia entre las comunidades no letradas, y es en ese contexto donde los jesuitas de la universidad Javeriana de la Colonia empiezan a imponer un estilo académico en el Nuevo Reino de Granada, pues estudian la obra de Aristóteles, Santo Tomás y los autores de la Patrística, desde el sistema de la Escolástica, pero manteniendo esta tradición intentan articularla con las propuestas innovadoras de otros filósofos como Descartes, Bacon o Francisco Suárez. Se desatacaron jesuitas como Juan Martínez de Ripalda⁵⁵ y Denis Mesland,⁵⁶ éste último, quien a pesar de haber sido misionero, también estuvo vinculado a la universidad Javeriana y ejerció gran influencia en los pensadores pues mantuvo comunicación por correspondencia con Descartes antes de viajar a estas tierras.

En ese contexto académico se halla una obra atribuida al jesuita Mateo Mimbela, en 1755, en Santafé de Bogotá por parte de G. Marquínez y J. Del Rey Fajardo, titulada *Breve tratado del cielo y los astros*, pero que otro historiador como Pedro Nel Ramírez deja la obra con autor anónimo. Esta obra expone, en su primera parte, una *Metaphysica* de Aristóteles y, en la segunda, un tratado sobre el mundo físico y natural, destacando la presentación de los métodos de las Ciencias Físicas y de la Astronomía copernicana que se llamó *Physica speciales et curiosa*.

⁵⁴ Un interesante caracterización de esta obra se encuentra en Llanos Vargas, Héctor, *En el nombre del Padre, del Hijo y el Espíritu Santo. Adoctrinamiento de indígenas y religiosidades populares en el Nuevo Reino de Granada (siglos XVI- XVIII)*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2007.

⁵⁵ Marquínez, Germán, *Los principios de la intelección humana del M. javeriano Juan Martínez de Ripalda (1641-1707)*, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 1998.

⁵⁶ Rey Fajardo, José del -Marquínez, Germán, *Denis Mesland, amigo de Descartes y maestro javeriano (1615-1672)*, Pontificia Universidad Javeriana- Universidad Católica del Táchira, Bogotá, 2002.



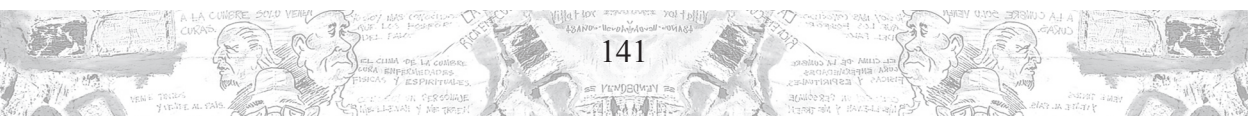
Este texto, que seguramente fue utilizado como “apuntes del profesor” para enseñar, muestra la apertura intelectual y la comprensión de una separación de la Filosofía de la Ciencia y de su independencia, alimentando en cierto modo el desarrollo de nuevos conocimientos y la aceptación, no total, del discurso moderno de la ciencia, pero sí se favoreció. Este panorama intelectual explica la influencia de la Iglesia y en particular de los jesuitas en el desarrollo de muchos campos y específicamente en las Ciencias Naturales es algo inocultable en la historia de Colombia; la explicación de esta influencia puede trazarse en grandes líneas categorizadas en dos frentes: el institucional y el estratégico. La presencia institucional de la Compañía de Jesús en Santafé de Bogotá, desde 1604, con la construcción del Colegio de Santafé, alrededor de la iglesia de San Ignacio, en Bogotá, luego denominado Colegio Máximo de la Provincia del Nuevo Reino de Granada; la segunda, es la creación del Real Colegio Mayor de San Bartolomé, y la tercera, la fundación de la Academia de San Francisco Javier (Pontificia Universidad Javeriana). Esta presencia se oficializa cuando se hace entrega de la Real Cédula (credenciales) a la Real Chancillería (Cancillería), el 27 de septiembre de 1604, autorizando la fundación de la obra en el Nuevo Reino de Granada y dando inicio a lo que sería una plataforma de influencia social, formación académica y divulgación científica en un espacio propio reconocido como la gran manzana jesuítica.

El frente no institucional, es circunstancial y estratégico, y sirve para explicar la gran influencia de los jesuitas en Colombia a su llegada como misioneros a Santafé de Bogotá, la cual coincide con el problema sobre la hispanización de las lenguas indígenas. Evidentemente, para los españoles representa un gran problema la diversidad de lenguas de los indígenas, pues implica un proceso demasiado lento para la empresa de dominación conquistadora. Felipe II ordena el establecimiento de enseñar el Castellano a los indígenas, en 1580 (López, 1995:5), y unos años después (1586), las

Órdenes Religiosas desde España envían a sus misioneros a cumplir este encargo, de modo que se pudiera concretar ese programa lingüístico español en beneficio de los intereses conquistadores de España (Lee, 1964:196). Los jesuitas, sin embargo, acogen la orden Real pero poniendo el empeño en no permitir que se perdieran sus lenguas en ese aprendizaje de otra lengua, de modo que se funda la Escuela de Lenguas de Cajicá, a cargo del padre jesuita Juan Bautista Coluccini; así como la Cátedra de Lengua Chibcha, en los inicios de los estudios de Filosofía y Teología, luego Universidad Javeriana (Fajardo, 1998:19). Producto de todo este interés e institucionalización de las lenguas indígenas quedó el Diccionario y Gramática Chibcha, del padre jesuita José Dadey (González de Pérez, 1987).

Esto significó que algunos jesuitas aprendieran las lenguas indígenas al tiempo que recibieron reconocimiento y aceptación en esas comunidades, facilitando la evangelización; pero estas comunidades poco a poco se veían diezmadas en su número por la violencia del proyecto conquistador, afectando la identidad indígena y el proyecto jesuita de defensa de la lengua, reduciéndose este proyecto a Santafé y a Fontibón (Fajardo, 1998: 20). Tres décadas después los misioneros jesuitas se adentran por el río Casanare a los espacio inhóspitos, pero llenos de vitalidad como lo son la Orinoquía con sus diversas “naciones”, etnias y lenguas. Allí aprenden de su historia, sus mitos, sus cantos, sus bailes, sus formas de ser y estar en el mundo desde sus prácticas de curación con las plantas y sus costumbres.

En el lenguaje de jurisdicción eclesiástica estas misiones se realizan en la Provincia del Nuevo Reino de Granada. Esta Provincia, según el concepto jesuítico, comprendía desde Quito y se agregaba a las ciudades de Popayán, Pasto, Buga y Cali. Como parte de esta unidad geográfica están las actuales naciones de Venezuela y República Dominicana pues a pesar de la actual distancia territorial con Cartagena y Bogotá, siguen la ruta del río Magdalena.



Es importante aclarar que la referencia a las naciones que componen la Orinoquía, pues el mapa etnográfico llanero de las misiones de los jesuitas está compuesta por varias naciones, entendidas éstas como a los hablantes de una misma lengua, como anota el padre Cassani:

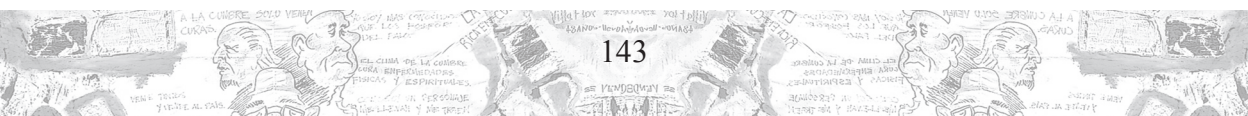
“El primer cuidado de todos fue hacerse dueños de la lengua, porque aunque sabían bien la Mosca, que es como general en extendidísima parte de aquel territorio, en cada nación la hablan de distinta manera; y aún en esto, más que en otra casa, se distinguen las Naciones, porque los que hablan una misma lengua, comercian entre si y se irán como distintos de los otros; y como aquel campo todo es libre, los límites mas los tienen en la boca que en el terreno. Lograron los Padres su trabajo anterior, porque como en la realidad estas lenguas mas era dialectos de la Mosca que distintas lenguas, en breve tiempo se pusieron en todas ellas, y las hablaban con los indios todas, hablando cada uno en su lengua, aunque era menester para eso un perpetuo cuidado y viva la memoria porque en las poblaciones se juntaban de distintas naciones, Tunebos, Morcotes. Guacicos, Chitas y otras... (Cassani, 1741. 98-99).

Una descripción de la ubicación y las características generales de algunas de estas naciones es traída por el historiador jesuita José del Rey Fajardo, a partir de obras como la *Historia de las misiones de los Llanos de Casanare y de los ríos Orinoco y Meta* del jesuita Juan Rivero (1956); la obra de Felipe Salvador Gilij *Ensayo de Historia de Americana* (1956), y la de Pedro de Mercado, entre otras. Entre esas naciones, los Sálivas serán claves para el desarrollo misional de los jesuitas en la Orinoquía, pues se constituye en la entrada a toda la región y el lugar donde se hace una plataforma de envío y encuentro hasta el punto de descubrir el Airico o Barragua de los Betoyes, llamada Macaguane y el Gran Airico de los Achaguas. Airico significa Montaña grande en la lengua de los Achaguas (Arellano, 1987:423).

El conocimiento de los jesuitas a partir del encuentro con esta nación será fundamental para conocer su mundo indígena, sus concepciones, sus modos, sus ritmos y su sabiduría en torno a las plantas, que si bien son diferentes las naciones en su ubicación y lengua, hay una experiencia común de encuentro con la tierra, la fauna y, por supuesto, la flora. El escrito del padre Gaspar Beck *Missio orinocensis in novo Regno* (1684) presenta todo este aprendizaje descrito a grandes rasgos y en el cual se resalta el papel de los chamanes o shamanes en la comunidad.

Así, estas fuentes de los escritos de los propios autores, que sin ser científicos de oficio, sino misioneros, serán claves en el interés que se convoca en este estudio, pues habían desarrollado cierta sutileza y capacidad de observación escribiendo sus vivencias en forma de crónicas consignadas a partir de los “Diarios”. Esto se verá claramente más adelante con la obra del padre J. Gumilla *El Orinoco ilustrado*. Una obra escrita en España, en 1741, a partir de sus vivencias, observaciones y aprendizajes en estas nuevas tierras en contacto con la sabiduría de los indígenas y con sus formas y costumbre (aunque la obra que referenciamos sea de 1791). Para esta fecha, se había dado la expulsión de los jesuitas del Nuevo Reino, lo cual explica por que fue escrita en España.

Dentro de la Compañía de Jesús se ha trabajado este género literario de los “Diarios”, importante para la memoria histórica. Estos documentos resultan de la exigencia hecha a cada casa de jesuitas de elaborar una “historia domus”, es decir, un informe general de toda la Provincia, llamada “Cartas Annuas”, manteniendo viva y en permanente evaluación la historia y sus hechos. Así, en la época del exilio –por ejemplo– los jesuitas conservaron esos manuscritos como memoria que luego se convirtió en la base para la reconstrucción de la historiografía jesuítica en el exilio; la obra del P. Manuel Luengo es la referencia obligatoria de esta época



(Fajardo, 2006: 45). Hoy sigue siendo una tradición hacer este balance anual en las obras jesuitas.

Dentro de esos modos particulares en que los miembros de la Compañía de Jesús hacían presencia y dejaban memoria de sus saberes y experiencias también estaban las Cartas Necrológicas que consistían en las historias de vida de cada jesuita, escritas después de su muerte, a cargo de algunos de los jesuitas que más conservaban datos específicos del fallecido;⁵⁷ otra forma de recoger la memoria es mediante las biografías de jesuitas ilustres, algunas de ellas están en la *Historia de la Provincia del Nuevo Reino y Quito de la Compañía de Jesús*, del padre Pedro de Mercado, primer historiador jesuita en Castellano. Una obra escrita en 1696, pero su manuscrito permaneció inédito hasta 1957, cuando se presenta en cuatro volúmenes.

Evidentemente, si tomamos el tiempo neogranadino de estas fuentes, llama la atención la riqueza pletórica y el lenguaje barroco, mirado con cierta desconfianza de valor literario; sin embargo, para el historiador esas Cartas, Diarios y Crónicas constituyen una fuente muy valiosa para comprender dinámicas, personalidades y modos propios de relación en una época específica que van más allá de los hitos reconocidos por la historia, pues cuando se acude a las descripciones de los cronistas, de los Diarios de los misioneros, además de mostrar el mundo del que nos hablan, nos indican lo que ellos mismo son y desean. Sobre ese predominio del lenguaje maravilloso de los cronistas, lo interesante es, como lo apunta Jacques Le Goff, que en los siglos XIV- XV está presente en lo literario y en el arte de modo cercano a la vida corriente, es decir pertenece a la realidad (Le Goff, 1985:10-12). En ese lenguaje imaginativo y fantasioso, también está presente la utopía, que nace de esa confrontación entre el

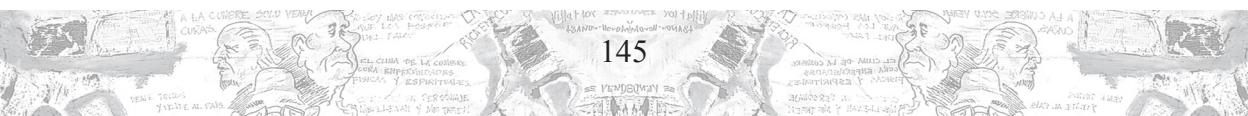
⁵⁷ Se conservan en la actualidad ochenta y nueve Necrologías, la mayoría de ellas de la Provincia del Nuevo Reino, en el Colegio de Mérida, Venezuela (Gómez-Bernal, 2008:20).

imaginario europeo y el Nuevo Mundo, registrado por los cronistas como mejor porque está lleno de esperanza y anhelo recurriendo a la mística como su forma de conciliar su espiritualidad y su imaginación, su verdad y su ser (Cabarcas, 1994:47).

Varias dificultades surgen del ejercicio de recoger la producción bibliográfica jesuita pues, como se había anotado antes, la introducción de la imprenta por parte de los jesuitas en el Nuevo Reino de Granada se da en 1737, y será un año después el inicio de la producción a este nivel; por eso, lo que se conserva de esta época son manuscritos.

Otra dificultad es el hecho de que los jesuitas fueron expulsados de las colonias de España y muchos de los documentos se perdieron en manos de los regidores, quizás por considerarlos intrascendentes, como ocurrió con las cartas necrológicas. Un aspecto adicional es el de las revisiones y control de las autoridades eclesiásticas para permitir que fuese público algún escrito, es decir, hubo censura o revisión tal como acontece hoy día a través de un *nihil obstat* en el sentido de aprobación oficial para su publicación.

Ciertamente, muchos de los escritos no gozan de un sitio en el exclusivo mundo intelectual de las grandes bibliotecas, pero eso no significa que no hayan realizado aportes significativos para correr las fronteras de la ciencia y el conocimiento a partir de estas nuevas y alejadas tierras (Fajardo, 2006). Para desarrollar este tipo de investigaciones relativas a la participación de los jesuitas en el Nuevo Reino de Granada puede revisarse la información minuciosa de archivos elaborada por José del Rey Fajardo como: *Misiones jesuíticas en la Orinoquia*, tomo I (1992); *Catedráticos jesuitas de la Javeriana colonial* (2002); *Los jesuitas en Cartagena de Indias 1604-1767* (2004); *Jesuitas, libros y política en el Real Colegio Mayor y Seminario de San Bartolomé* (2004); *Bio-bibliografía de los*



jesuitas en la Venezuela colonial (1995); *Biblioteca de escritores jesuitas neogranadinos* (2006^a); *Los jesuitas en Venezuela*, tomo I Fuentes (2006); *Precursores de la “Sociedad del Conocimiento” en la Javeriana Colonial* (2010). Otros autores importantes son: José Luis Sáez, con *Los jesuitas en el Caribe insular de habla castellana 1575-1767* (1997) y Juan Manuel Pacheco, quien trabaja sobre la vida de los jesuitas expulsados de la Provincia, llamada *Los jesuitas de la Provincia del Nuevo Reino de Granada expulsados en 1767* (1953). Otras obras recogen la participación de los jesuitas de otros países como Alemania, Francia, Bélgica, Italia, Austria, Inglaterra, República Checa en las misiones de América (Fajardo, 2006: 196-199).

La valoración de las misiones jesuitas

Los misioneros jesuitas provenientes de España traen una concepción cultural occidental, donde la nueva realidad encontrada y las nuevas sensaciones generadas se designa con la expresión *alter*, en el sentido no de otro, sino de lo otro, de oposición, Por eso, los cronistas expresan el estar en otro mundo, un nuevo mundo, *alter mundus*, distinto y opuesto (Kappler, 1986:58s). También hay otros ritmos que en principio no comprenden, pero que después acogen positivamente.

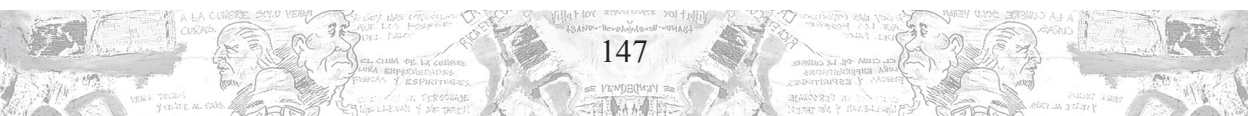
El encantamiento y el asombro exuberante de esa naturaleza con que se encuentran, en el Nuevo Mundo, los cronistas da lugar al lenguaje de lo fantástico y a correr las fronteras de la imaginación pues la prevalencia de la mirada del español y su mundo en el contexto de la Edad Media es estática en el sentido de estar ya dado como existente y pretendiendo ser presentado en correspondencia desde sus propias concepciones. Esto es, que el Mundo Nuevo, a pesar de aportar una realidad natural nueva, muchos cronistas no podían descentrarse de sus propias concepciones y,

por lo tanto, hacían corresponder esa nueva realidad con la que ya tenían. Esto es lo que H. Cabarcas recoge de la opinión de L. Olschki: “el paisaje de Haití, como lo vio Colón, era la realización del esquema literario que el Dante había bebido en una extensa tradición literaria, transformándolo en su fantasía y en su estilo” (Cabarcas, 1994:44).

Esta tierra de misión de la Orinoquía tiene dos premisas fundamentales de carácter jurídica internacional: la primera, es el Tratado de Tordesillas (1494), como un acuerdo entre los reyes de Portugal y de Castilla para delimitar las zonas de expansión de España y Portugal en el Atlántico, situado en un meridiano a 370 leguas al Oeste de las islas del Cabo; la segunda, es el “Mare Liberum” de Grocio que declaraba sobre los derechos universales del libre comercio y navegación.

Estas dos situaciones afectarán en forma definitiva las empresas misioneras porque estos límites nunca coincidirán con la frontera zonal y dejará amplios territorios fronterizos como territorio de nadie, y donde se practicaba todo tipo de comercio prohibido y peligroso permitiendo además la emigración e inmigración clandestina no sólo de esclavos, sino el favorecimiento de bandoleros y aventureros (Fajardo, 1998:47-48), que a lo largo del río Orinoco creaban una red de tráfico ilegal con los holandeses, especialmente (Fajardo, 1998:50).

El apoyo jesuita hay que entenderlo dentro de un marco de aportes realizados en la Provincia y después Capitanía General de Venezuela por parte de las otras órdenes religiosas en ese contexto de dominación de la Corona de España, como son los franciscanos, agustinos, dominicos, jesuitas, capuchinos y mercedarios, de cada una de ellas se puede encontrar información. En este caso, se apela a las referencias catorce y diecinueve del libro *Los Jesuitas en Venezuela*, correspondiente al tomo I Las Fuentes de José del Rey Fajardo (2006).



Respecto a la presencia de los jesuitas en Venezuela se explica por ser una estrategia político religiosa y representaba tres ofertas muy importantes como Orden religiosa: “La primera, contemplaba la educación de la juventud en los centros urbanos ya establecidos por medio de las instituciones docentes de Gramática y Humanidades, así como también de los niveles universitarios. La segunda, miraba a los indígenas inmersos en las grandes selvas y en los espacios profundos del continente y aparecía respaldada por los éxitos logrados en las reducciones del Paraguay. La tercera, la constituían las misiones circulares, vale decir, la presencia circunstancial de jesuitas que predicaban un proyecto de vida cristiana allí donde hubiera españoles que deseaban vivir de acuerdo con una moral exigente” (Fajardo, 2006:8).

Hubo varios intentos de penetrar este territorio de Venezuela, tres de ellos desde el Nuevo Reino de Granada y el otro por las islas del Caribe. La visualización de orientar las misiones hacia los Llanos y el Orinoco era muy importante porque significaba estar cerca y en forma casi directa a las decisiones administrativas y judiciales de la Isla de Santo Domingo, donde quedaba la sede de la Audiencia y el Arzobispado Metropolitano, a la cual donde pertenecía Venezuela (Fajardo, 2006:10).

Esa presencia de los jesuitas es clave para bloquear el avance portugués ajeno a Tordesillas, iniciando esas misiones en el alto Orinoco y pasando por Mainas, Mojos, Chiquitos y el Paraguay (Fajardo, 1992:34-56, 65-83).

Incursionar en los Llanos y la Orinoquía no fue tarea fácil como puede suponerse y en cierto modo el nivel de conflictividad, complejidad y de diversidad, sin contar el carácter selvático, humedad e inhospitalidad de esas tierras. Se contaba a favor el ímpetu de una comunidad jesuita, todavía formando su identidad desde la espiritualidad ignaciana y sirviéndose de



los Ejercicios Espirituales del fundador para influir en la sociedad, pero, en especial, desde el lugar del conocimiento proponiendo un sistema innovador, anticipando la transformación social del conocimiento.

Esa novedad implicó que estuvieran envueltos en muchas polémicas intelectuales y que se creara un imaginario antijesuita en forma paralela a esos logros en la sociedad que se dibuja en la carta de José Francisco Isla a un amigo, cuando comenta la expulsión de los jesuitas en Francia, en 1762, en la novela Fray Gerundio de Campazas:

Antes de ayer salí de los Ejercicios anuales, durante los cuales he considerado despacio el fin particular para el cual nos llamó Dios a la Compañía, que fue (a juicio de los Monsieurs del Parlamento de París): para asesinar Príncipes, poignarder Reyes, degollar Emperadores, evacuar bolsas, sobornar herencias, sembrar herejías, corromper el evangelio, sacudir el yo de toda sujeción, empujar las almas al infierno, hacernos dueños del mundo, y burlarnos de Dios y de los hombres (Fajardo, 2006: 21).

El desarrollo de las ciencias y los jesuitas

En relación con el desarrollo en el campo de las Ciencias Naturales, hay que tener en cuenta que la descripción de la naturaleza como un sistema tuvo lugar a partir del Siglo XVIII mediante el *Systema plantarum Europae* (1735) y luego, el *Systema naturae* (1758). Ambas obras de Carl Linneo tienen taxonomías de herbolarios y de especies de animales como un sistema estático atravesado por una cosmovisión religiosa *ex nihilo* de la creación, que será referencia para los planteamientos de las teorías de la *Evolución de las especies* y el *árbol monofilético de los organismos*, años después, por parte de Darwin, Haeckel, Russell Wallace (Gómez-Bernal, 2008:123).

Ahora bien, mientras se producía esta especie de compendio general de las especies conocidas en Europa, se escribían en España otras obras, pero basadas en las experiencias y observación de nuevas especies en la fauna y la flora de los nuevos territorios, realizada por los misioneros, entre los que destacaremos a los jesuitas a partir de sus cronologías.

No podían escapar como cronistas del Nuevo Reino de Granada de la tradición de los bestiarios como paradigma literario para hablar de la naturaleza de este Nuevo Mundo, pero llenando el relato con la fascinación y el asombro, y no pocas veces, el miedo. Estos, los bestiarios, corresponden a una disposición mental que trasciende y busca resaltar los ejemplos que los animales ofrecen a los hombres esperando tener mejor comprensión del misterio de Dios en la creación. El texto de san Pablo revela esa búsqueda: “Lo que hoy es y que no podemos ver ha pasado a ser visible gracias a la creación del universo, y por sus obras captamos algo de su eternidad, de su poder y de su divinidad” (Rom 1, 20).

Entre los aportes de los jesuitas del Nuevo Reino de Granada, al desarrollo de las Ciencias Naturales, se destaca su estilo particular y diferente de registrar los hallazgos y observaciones naturales pues las formas de describir estaban marcada por una ilustración fantástica en contraste con el modelo de descripción de estos jesuitas José de Acosta, Sandoval, Rivero y Gumilla, quienes siendo de carácter cronista intentaron plasmar fielmente lo observado, evitando integrar el imaginario fantástico en sus relatos, lo que no es fácil de lograr. Esto es lo que muestra la obra *Bestiario de la Nueva Granada: la imaginación animalística medieval y la descripción literaria de la naturaleza americana* de Hernando Cabarcas Antequera, destacando a José de Acosta, como quien reconoce:

...la imposibilidad de relatar todas las frutas y árboles de Indias, subraya que es cosa admirable ver tantas diferencias de hechuras y gustos y operaciones



no conocidas ni oídas en el mundo, antes que se descubrieran las Indias, de las que Plinio y Dioscórides y Teofrasto, y los más curiosos, ninguna noticia alcanzaron con toda su diligencia y curiosidad. Después de este preámbulo, Acosta remite a tratados y manuales sobre plantas de Indias, a quienes deseen tener ‘mas cumplido conocimiento de estas materias’ (Cabarcas, 1994: 164).

Y continúa su escrito sobre el padre Acosta con una referencia a las plantas medicinales, o mejor al uso de las plantas para curar:

No obstante, estima que, a pesar de ser su escritura ‘sumaria y superficial’, no puede pasar en silencio los cocos o palmas de Indias, por ser notable su propiedad, que consiste en echar con cada luna un racimo nuevo de un fruto también llamado coco. De éstos hacen vasos para beber que sirven contra los venenos. Cuando están en el árbol tienen dentro una leche que refresca en tiempo de calor. Cierra esta información el padre Acosta dando noticia de un género de cocos que tienen en su interior muchas almendras, como están los granos en la granada (Cabarcas; 1994:164-165).

Esta diferencia también la presenta el mismo J. Gumilla, como criterio de valoración de su Historia previniendo:

...á los que miran como fábulas las realidades del Mundo Nuevo, con la noticia cierta de que están muy bien correspondidos, por otro gran numero de Americanos, que con tanta impericia y ceguedad, miden con la misma vara torcida las noticias de la Europa, con que acá miden estos deslumbrados las que vienen de las Américas. Es cierto que la notable distancia no solo desfigura lo verdadero, sino también suele dar visos de verdad á lo que es falso(a); pero la prudencia dicta, que antes de formar juicio decisivo, se haga madura reflexión sobre la persona que da la tal noticia (Gumilla, 1791:VIII).

Se trataba de descripciones precientíficas sin taxonomías; recordamos que este aporte es el que realiza Linneo, en el Siglo XVIII,



por tanto, no tenían un patrón a seguir ni un punto de partida reconocido y por eso apelaban al modelo que circulaba entre ellos y que reconocían como válido para dar cuenta lo que se encontraban, es decir, utilizaban los Diarios. Estos aportes no sólo son muy similares a los actuales, sino que han servido como base para conocer la biogeografía de las distintas especies presentes, así como el uso medicina de la Botánica indígena.

En ese sentido la visión simbólica de la naturaleza difundida mediante los bestiarios y las “historias naturales” describían ese Nuevo Mundo como un paraíso terrenal, lo que generó desconfianza y admiración, al mismo tiempo, de los que están en Europa. Desconfianza, pues el paradigma vigente está centrado en el hombre en su dimensión cultural, moral y religiosa a partir de lo reconocido como existente; de admiración, en cuanto reaviva esa experiencia de epifanía de la Providencia en la naturaleza, lo que significa recuperar el sentido de la vida sobrenatural propia de un modelo narrativo, sapiencial y poético (Cabarcas, 1994:45).

Las crónicas del *Orinoco ilustrado* sobre la Botánica

El mayor aporte en términos de crónicas durante el período de neogranadino es el del padre Joseph Gumilla, S.J, con su obra *Historia natural, civil y geográfica de las naciones situadas en las riveras del río Orinoco* (1791), desde su prólogo plantea aspectos interesantes antes que muchos otros jesuitas que lo han antecedido en este tipo de historia, pues describen desde sus misiones lo concerniente a lo natural, lo civil y geográfico, así como algunos en misión en estas tierras:

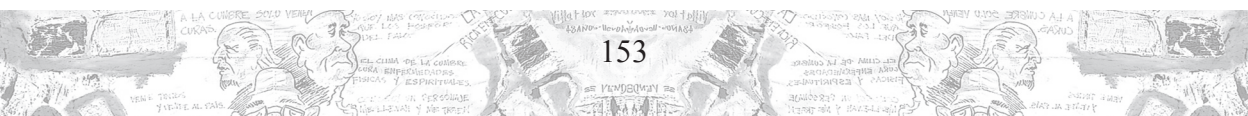
...fin á que miró el P. Antonio Ruiz de Montoya, para dar á luz la *Conquista Espiritual* de las gloriosas Misiones del Paraguay, y el P. Andrés Perez

de Ribas los Triunfos de la Fe, conseguidos en la Nueva- España por los Misioneros de Cinalúa, Topia y otros Partidos: los Padres Combes, Colín y Rodriguez en sus Historias de *Filipinas, Mindanao y Marañón*: el P. Nicolás Trigault, Misionero é Historiador del Nobilísimo Imperio de la China, y otros muchos jesuitas, que al estudiar lo Natural, Civil y Geográfico de sus respectivas Misiones nos dexáron de paso mucha enseñanza y mucha luz (Gumilla, 1791:IV).

El padre Gumilla, presenta además su método de trabajo consistente en seguir la huellas de sus antecesores, basándose en la observación sin mediación (de otras observaciones), a partir de la propia experiencia en todo lo que fuera posible y si en algún caso debía hacer referencia, sólo sería de “personas fidedignas, que citaré á su tiempo, con los demás Autores que apoyaren aquellas ó semejantes materias” (Gumilla, 1791: VII), por esto dice específicamente con anterioridad que tomará nota de:

...lo que ocurriere, y lo que ofreciere el contexto de la Historia: apartaré como tierra inútil, lo que hallare no ser conforme con la realidad de lo que tengo visto y experimentado, sea porque se han variado las cosas, ó alguna circunstancia de ellas, ó sea porque se han extinguido unas, ó introducido otras en su lugar, como acontece en los usos y costumbres, guerras ó paces, que se varían y dan vuelta al tiempo, á cuyo compás se mueven, y de cuya inconstancia participan (Gumilla, 1791: IV-V).

Un tercer aspecto que desde el proyecto de investigación *Curar con plantas* adquiere gran importancia es el de las curaciones a partir de las plantas: “notaré las enfermedades propias de aquellos países, y los remedios que al necesidad y la industria han descubierto en aquellos retiros: ni omitiré los antídotos que se han hallado eficaces contra las víboras y otros animales ponzoñosos, de que abunda todo aquel vasto terreno” (Gumilla, 1791:V) haciendo referencia, obviamente, a la región del Orinoco.



El texto del padre Gumilla presenta una advertencia a los lectores europeos, historiadores de oficio y eruditos, que descalifican las observaciones por cuanto la validación de la descripción es dada por el conocimiento que tienen de las especies en sus contextos y, por tanto, no están abiertos a descubrir esa riqueza que proporcionaban estas nuevas tierras:

...he experimentado y observado en Italia, Francia y España; en donde tratando de estas mismas materias con personas de notoria y calificada erudición, me han molestado con redarguciones, que no hicieran, si reflexionaran, que al paso que se varían los climas, se deben varia los frutos de la tierra, que les corresponden; y que aquí ni vale ni tiene fuerza la paridad. ¿Cómo es posible (me han replicado muchas veces) que en el Orinoco no haya trigo, vino, no ovejas, quando las Historias y los Prácticos de las Américas nos dicen, que en Chile, Paraguay, Lima y México hay abundancia de ello? Respondo, que si al mismo tiempo esos declarantes hubieran dicho ó escrito las excesivas distancias, que los Países nombrados tienen entre sí, y la notable variedad de climas que median entre unos y otros extremos, no hubieran dexado lugar á ésta ni á semejantes réplicas: es necesario hacerse cargo, que le basta extensión de una y otra Américas excede mucho al concepto ordinario que se hace de ella; porque allá las leguas se cuentan á millares, y los viajes de quinientas y de seiscientas leguas se reputan por ordinarios: de modo que el Arzobispo de Santa Fe del nuevo Reyno (sin hablar de sus tres Sufragáneos) comprehende un tanto más terreno del que ocupa toda la España. Por lo que mira frutas, frutos y animales extraordinarios, y de inauditas propiedades, vengo en que deben causar novedad y armonía su noticia; pero negarlos, ó porque no los hemos visto, ó porque no haya autor que escriba de ellos, fuera (á mi ver) vulgaridad exorbitante. En aquellos efectos, que por salir fuera del ordinario curso de los otros, llamamos milagro, ya de la gracia, ya de la naturaleza, como son recomendación viva del Supremo Criador de todo, quando en ellos no se hallare contradicción, repugnancia ni contrariedad, no hay razón para poner tasas ni límites á la Divina Omnipotencia, para que no los pueda producir: ni una vez zanjadas y comprendidas las señales de racional y prudente credibilidad en orden á su existencia, puede cabe el



negarla, porque de otro modo se volvieron totalmente inútiles las Historias (Gumilla, 1791:3-4)

En el capítulo IV, *Clima y temperamento del Orinoco, y alguna noticia de sus frutos*, hace una descripción detallada de los tipos de clima y la inclemencia de algunos de ellos sobre los cuerpos de las personas, utilizando para ellos expresiones que permanecen en el tiempo, como la que describe de los Páramos, dice:

En fin, los hombres que se encuentran Emparamados, tienen difuntos el aspecto de quien se ríe, retirados los labios y descubiertos los dientes, á causa de que el rigor del frio pasma y encoge los músculos, y con ellos ambos labios. Quien quisiere ver lata y curiosamente la causa filosófica de estos Páramos, sus efectos y otras cosas, curiosas, vea al Padre Joseph de Acosta de la Compañía de Jesús, al Ilustrísimo Piedrahita y otros (Gumilla, 1791: 55).

Destaca como una riqueza incomparable la variedad de climas que se pueden elegir para vivir, así como la variedad de frutos que de acuerdo al clima se puede dar:

...sin que en la tierra fría se dé ni arroz, tabaco, algodón, caña dulce, cacao, azúcar, plátanos. Papayas, piñas, naranjas, limones, nísperos, zapotes ni otras muchas y muy ricas frutas de la tierra caliente; y al contrario, en ésta no nace el trigo, no se dan manzanas ni fruto alguno de tierra fría, ni aquel calor permite cabañas de Ovejas, que se sofocan y mueren luego; y así, la misma diversidad de frutos es prueba evidente de la diversidad de temperamentos, existentes á un mismo tiempo, pero en distintos terrenos: de modo que toda la variedad de flores, frutas y frutos que produce España en todo el círculo regular de las quatro Estaciones del año, se halla á un mismo tiempo en los Trópicos de la América meridional en diferentes sitios, según la perpétua diferencia de los temperamentos, v. g. en tierra fría, el trigo y las hortalizas del Invierno: en tierra caliente, el arroz, maíz o panizo, ubas y lo demás que en Verano se da en Murcia, Valencia y Granada, y en fin, en

las tierras templadas se da de todo, y se ven siempre en los campos flores, frutas verdes y maduras; y lo que mas es, flores y frutas se ven juntas en el mismo árbol (Gumilla, 1791:57).

El uso de aceites y achote es reconocido como práctica común, hecha varias veces al día pues se renueva cada que se realiza alguna actividad en el día que les haya implicado perder esa distinción. Para ellos es como estar vestidos y por tanto si no están untados no salen de sus casas. En las fiestas de galas se adornan también con otras cosas en toda parte de su cuerpo, tanto hombres y mujeres usan incrustaciones de alhajas y cortes en algunas partes de su cuerpo como nariz y orejas, entre otras (Gumilla, 123-130). Pero lo interesante de resaltar es que esta condición de permanecer untados en forma ordinaria todos los días por lo menos dos veces al día, no solamente es una forma de estar “vestidos”, sino además les sirve:

...de arnés seguro contra los mosquitos, que abundan en tanto número de especies, como después diré; no solo no les pueden picar los mosquitos, sino que mueren, sin poderse despegar de la tal untura. Fuera de esto como el Achote es muy frío de suyo, aquella untura los alivia mucho contra los rayos del Sol y calor casi intolerable, y aunque después de bautizados se visten pobremente, ayudándoles para ellos los Misioneros, no puede ser sino á fuerza de tiempo; y entonces, para trabajar ó bogar, piden licencia para untarse por las dos utilidades que llevo referidas (Gumilla, 1791:130).

El capítulo IX, presenta una palma singular de estas tierras del Orinoco, llamada *Muriche* que provee de todo a los Guaraúnos, como el suelo de sus casas, los tejados, las sogas, los amarres y cordeles, las redes o los chinchorros en que duermen pues sacan unas entretelas de las hojas de las mismas palmas. También fabrican sus canastos y abánicos para soplar el fuego y protegerse de los mosquitos. Pero lo más admirable todavía es que sacan de esas palmas “vino, pan y vianda” y explica el proceso para hacerlo, pues una vez derribada la palma sobre agua y maleza:



...le abren un socabon en el mismo cogollo tierno, y otro de allí para abaxo, tan largo, quanto es de larga la palma; pero sin dexarle resquicio por donde el licor, que va dando todo el interior de ella se pierda ni una gota... luego que están formadas aquellas concavidades, que llaman Canoas, empiezan las palmas á manar y fluir de su interior un licor albugíneo con notable abundancia; el que fluyó hoy, se guarda en vasijas, que tienen prevenidas, al anoher; y así van recogiendo aquel mosto todos los días, hasta que la alma no tiene más jugo que dar de sí. El primero y el segundo día, después de recogido el tal mosto, es sabroso, y tira á dulce: de allí en adelante va cobrando punto fuerte, y se alegran y embriagan con él largamente, hasta que se avinagra, y entonces les sirve de sainete para sus guisados, ya de pescado, ya e lo que voy á decir: y es, que en aquellas concavidades de donde han ido extrayendo el vino ó mosto, se crían al mismo tiempo y muchos días después, hasta que no le queda á la palma gota alguna de jugo, gran multitud de gusanos blancos, del tamaño del dedo pulgar, que no son otra cosas que una maceta viva; y quitado el áasco natural, que causa tal potage, es vianda muy sabrosa y muy substancial (Gumilla, 1791:148-149).

Se refiere a lo saludable, ya que una vez que se prueba se quiere comer mucho por lo exquisito, situación similar a la que ocurre con los quesos de Flandes. Explica luego el modo cómo se logra fabricar este “manjar” en el interior de la palma (Gumilla, 1791:149-150). Del mismo modo, explica lo que se hace con las frutas de esas mismas palmas con las que se logran bebidas gustosas y saludables.

En estas descripciones entremezcla analogías propias del lenguaje o de la historia bíblica comparando estas palmas con el maná de los hebreos y de lo que representa el Maguey para las comunidades de la Nueva-España, o el Coco en Filipinas y otra serie de bondades que la naturaleza ofrece para vivir a sus gentes (Gumilla, 1791:152-153).

Después, en los capítulos siguientes, hace las descripciones de los entierros y funerales con ritos de llanto y expresiones de dolor intenso

que contrastan con la situación “desamparada” de los enfermos, pues además de no estar bajo el cuidado de nadie, tampoco ellos, los enfermos, manifiestan su necesidad, sino que se quedan inmóviles esperando la muerte. El único que habla es el Piache que actúa como el médico, pero según el texto del padre J. Gumilla, éste sólo está presente si hay pago, el cual recibe independiente de si el enfermo vive o muere. El Piache tiene toda la autoridad para mandar a la familia a hacer cambios en sus hábitos alimenticios indicando que ninguno de la familia puede comer lo que les gusta y el primero de sus rituales solía ser prohibir el alimento es gritar y gritar para no dejar dormir ni al enfermo ni a la familia porque, de acuerdo con ellos, están hablando con el demonio, como es el caso de los piaches Aruacas.

Los piaches Otomacos echan agua fría incesantemente sobre los enfermos, y con eso mueren mas aprisa: los Guaybas y Chiricoas son sumergidos en barro fresco ó en el agua, con sola la cabeza fuera, para que se le quite la calentura; y aunque los hallan muertos de ordinario, quando van á sacarlos, no escarmientan; y á este tono son su desatinados remedios, muy proporcionados á su caletre (Gumilla, 1791:210).

En medio de una naturaleza agreste de bosques y selvas hay una especie como es la de los micos o monos, pequeños o grandes que se alimentan de frutas silvestres, “sanas y sabrosas”, de las cuales los “indios” y los misioneros, luego de observar que son alimento para éstos, es consumida por ellos sin temor, destacándose la Mutuculicú que es la reina de las frutas silvestres y que por su exquisito sabor es llamada por los españoles “leche y miel”. También se destacan otras frutas, pero no de árboles, sino de palmitas como la Mararabes, de palmas más grandes como los Cubarros y de unas palmas silvestres llamadas Veserris y Cunamas. Por el suelo se encuentran variedades de piña, donde se destacan las Piñuelas, reconocidas por su suavidad, sabor y tamaño. A lado de los árboles nacen todo el tiempo hongos que se llaman Osobá (Gumilla, 1791:261- 262).

Plantas que curan. Algunas descripciones

Ahora bien, realizadas estas descripciones, unas textualmente tomadas, otras en estructura de referencia, vamos a dar paso a la descripción más importante, de acuerdo al interés particular de esta investigación, como es el uso de las plantas medicinales. A lo que el padre Gumilla dice hay un gran tesoro escondido para las personas inteligentes y se vale de una experiencia personal para describirlo en los siguientes términos:

...á mí me ha sucedido muchas veces quedarme absorto en medio de aquellos bosques, y embargado el movimiento de una tal fragancia y suavidad de olores exquisitos, que no hallo con que explicarme. Preguntaba entonces á los Indios compañeros, ¿de dónde salía aquel bellissimo olor? Y la respuesta era: ¿Odi já, Babí? ¿Quién sabe, padre? Para mí es indubitable, que hay entre aquellas vastas arboledas resinas, aromas, flores, hojas y raíces de grande aprecio, y que serán muy útiles á la botánica, quando el tiempo las descubra; ahora apuntaré lo poco que se le ha descubierto, que creo muy útil al bien público (Gumilla, 1791:267).

Sigue haciendo una descripción de los arboles grandes como el Cunasiri, el Cedro blanco que en su interior se encuentra una resina con un olor suave parecido al incienso. Son árboles que abundan en estos territorios. Al igual que el palo de Anime que con la resina que brota cuando es cortada y su olor sirve para aliviar el dolor de cabeza. Ahora cuando este dolor de cabeza es por frío se ponen dos parches detrás de las orejas y pronto se siente el alivio. Luego, esa resina que es blanca se va volviendo amarilla que se usa como remedio para otros tipo de enfermedades, pero que el padre Gumilla no describe (Gumilla, 1791:269). A pesar de producir tres frutas ese árbol no se debe comer porque es muy fuerte y genera hinchazón, ampollas y grietas en los labios por un tiempo.

Otro árbol importante es el que da el Otova (Otina) que es descrita como una avellana blanca, que no es una resina ni goma y que se encuentra dentro de las flores de esos árboles y tiene como característica que:

...es tan blanda como la mantequilla: hacen bolas de á libra... la buscan para remedio de sarnas tiñas y otros males: especialmente es un admirable preservativo contrala Niguas. Piques ó Pulgas imperceptibles, que se entran hasta la carne viva. Es gran confortativo para el estómago: con una pelotilla del tamaño de una avellana, tomada, y dos sorbos de agua tibia encima, se quita el dolor de estómago: tomadas tres ó quatro pelotillas del mismo tamaño, fomentadas con agua tibia, sirve de purga. El olor de esta Otova es fastidioso, y tan fácil ella para derretirse, que tomándola entre los dedos con solo el calor natural, se reduce á aceyte; creo que el tiempo irá descubriendo muchas virtudes es esta Otova (Gumilla, 1791:270-271).

Un árbol medicinal es el Currucay que tiene una goma muy parecida en sus características al Anime, pero por ser muy cálida con tan sólo un poco “quita la frialdad que se introduce en las descoyuntaduras de huesos, y en los pasmos; lo que yo tengo experimentado es, que puesta una vizma de Currucay sobre los empeynes, después de bien estregados, los quita enteramente sin ser necesario repetir el remedio” (Gumilla, 1791:271).

Se habla de la resina caraña o de la nuez moscada pero se ignora el uso medicinal pues las sacan los mismos indígenas pero no se sabe de dónde ni cómo la consiguen (Gumilla, 1791:271). Y un aspecto que es interesante como punto de reflexión para los investigadores, por lo menos, los dedicados al estudio de la naturaleza, pues presenta los datos observados pero en forma de referencia, porque desconoce los efectos medicinales en forma directa:

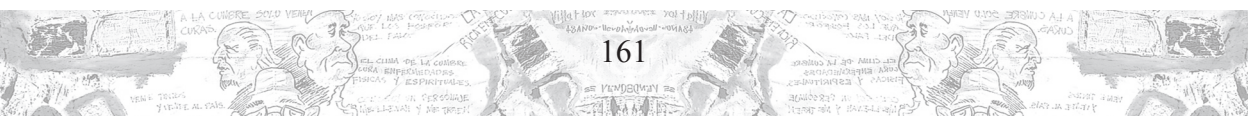
La resina rara, que todavía no se sabe de dónde la sacan los Indios Guaybas, Tunebos y Chiricoas, es la que ellos llaman Mara: es de color encendido; no tiene mal olor, aunque es singular é intenso: yo no sé qué conexión tiene

que ver con los Venados, que van en pos del que tiene Mara. El uso de los Indios dichos es éste: en viendo algunos Venados, se untan el pecho y algo de los brazos con Mara: observan por dónde sopla el viento, y puestos allá, coge cada uno una rama para cubrir su cara, y llevan los arcos y flechas: luego que los Venados perciben el olor de la Mara, van en su busca muy levantadas sus cabezas, y embobados; con lo qual los Indios los flechan á su salvo: secreto es el de la Mara, digno de inquirirse (Gumilla, 1791:271-272).

Este aspecto que se infiere en el texto, respeto por la fuente, al tiempo que toma distancia de la misma es importante porque hoy se experimenta una crisis de confianza en la investigación en todos los niveles, y por el contrario, esta forma de presentar en sentido indirecto asegura que es fruto de una experiencia en sus relatos cronistas y advierten una validación primera, que en el caso de muchos temas puede ser irrelevante, pero no así para el asunto de la medicina natural.

Sigue con el árbol llamado Merey o Caracolí que con su corteza hervida en agua controla las hemorragias. Su fruta se fermenta y se cocina y toma un sabor de vino. Ahora, su semilla o “pepita” cruda o tostada sirve como “caústico” “para abrir una fuente, ó levantar vegigatorio quando conviene” (Gumilla, 1791:272). También se encuentra la Zarza en la cercanía de los ríos Chirem, Tate y Punapúna, que se usa contra el mal gálico o sífilis como se le conoce comúnmente. Cerca de los nevados y los páramos se encuentra la raíz china para muchas enfermedades, pero en especial sirve para adelgazar y mejorar la figura y el color del cuerpo (Gumilla, 1791:272-273).

El polipodio, una especie de helecho frondoso, nace de los troncos de las palmas, es llamado por los Betoyes, Sorroy umucosó, que traduce Brazo de Mono y que por su forma guarda agua en la raíz, la cual es usada contra la “tiricia” conocida por los síntomas de desgano e inapetencia.



Otro de los usos es echar sus raíces en leña ardiendo y de ahí sale carbón con sal que se usa para las comidas.

Describe el padre J. Gumilla una pepita que no tiene nombre pero que es una almendra que tiene un olor de canela y un sabor picante, usada para el chocolate, pero su mayor propiedad es ser medicinal, sin decir para qué enfermedades se suele utilizar. Luego, hace una descripción de un árbol pequeño que tiene racimos de frutillas muy parecidos a los frijoles pero que es picante y aromática, y es llamada árbol del burro y una de sus grandes propiedades es para evitar la muerte por picadura de serpientes. Para cicatrizar ese tipo de heridas se usa la savia del árbol Drago que es de color rojo y por eso se le llama sangre de Drago.

Los cañafistulos también abundan y se usan como laxante y para todo problema digestivo cuando se toman sus hojas como bebida en agua caliente, y cuando las raíces son maceradas en alcohol sirve para infecciones de piel. Su fruto cuando está seco se “machaca” y se vuelve polvo y ayuda a los estados de anemia pues permite la asimilación de hierro la producción de hemoglobina.

Por último, se presenta el último relato de un árbol y de su aceite, así como el interés de los extranjeros por tener ese aceite y motivar a los nativos a extraer todo lo que más puedan de ese árbol llamado Cabima por los nativos y palo de aceite por parte de los extranjeros. Se trata de un árbol que en su tronco una vez se extrae su resina se distingue tres aceites muy diferentes aparentemente, “pero muy uniformes en sus efectos”, la diferencia depende de la primera, segunda o tercera fase de recolección del aceite que sale de un tumor que se forma en su tronco, el cual es picado para que salgan esos aceites que se convierten en un bálsamo que sirve como laxante digestivo, contra la cistitis y para sanar heridas, en especial

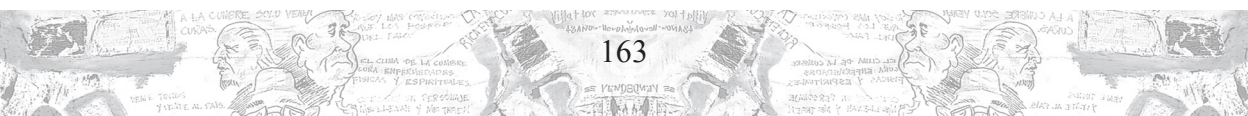
la enfermedad venérea de la gonococia masculina y femenina. También se usa para enfermedades respiratorias como la bronquitis crónica. Su poder medicinal es tan apreciado, que dice el padre J. Gumilla:

La codicia que tienen los holandeses de comparar estos aceytes de mano de los Caribes, es la causa principal de su amistad, y de los daños que han padecido y padecen nuestras Misiones: y el anhelo con que el buscan los Extranjeros, es prueba eficaz de las grandes virtudes que en dicho aceyte han reconocido (Gumilla, 1791:277).

En el capítulo XXIV, titulado *Fertilidad y frutos preciosos*, se ofrece el terreno del río Orinoco y el de sus vertientes, se resalta el cacao silvestre por la cantidad y la calidad del fruto así como la canela que es de una calidad tan buena como la que se encuentra en Samboangán de las Islas Filipinas y que desafortunadamente para el interés de España no es valorada por los Reyes, de modo que el comercio en Europa lo tienen los holandeses. Del mismo modo, destaca la caña de azúcar, el tabaco, el café, la “baynilla” –entre otras plantas– y la facilidad con que se cultivan (Gumilla, 1791:319-324).

Como su mirada es de un español, apela a llamar la atención de éstos que se encuentran en tierra europea para que aprovechen esa tierra como oportunidad para usarla en sus propósitos de riqueza no solo para la Monarquía, sino para ellos mismos como pobres. Dice:

junta aquella (se refiere a la fertilidad de los valles y riberas del río Orinoco) con la exorbitante abundancia de peces y tortugas de dicho río, aceytes, resinas y aromas, y los frutos u frutas propias del País: todo este conjunto mudamente clama, y ofrece desentrañarse para sustentar á muchos pobres, que no tienen en España ni un palmo de tierra de que mantenerse, y les promete abundantes cosechas, en recompensa del cultivo que recibiere (Gumilla, 1791:327).



Las referencias en las descripciones al personaje bíblico de Noé, de J. Gumilla, como la de Fray Alonso Zamora (1701) llevaban a pensar en una nueva botánica como principio regenerador del universo. El crecer de la flora era para los cronistas un buen ejemplo de los secretos guardados por Dios. Esto es lo que nunca supo J. Gumilla de dónde sacaban “la mara” los Tunebos pero que generaba admiración y reverencia. Similar a la de Basilio Vicente de Oviedo, quien después de observar que un negro se hirió en un pie con un hacha y de tener mucho dolor puso su pie en el tronco de un árbol e inmediatamente dejaba de salir la sangre, por lo que se ató una astilla de aquel árbol al pie herido y no sólo se estancó la sangre, sino que se sanó sin necesidad de otro remedio (Cabarcas, 1994:159).

Como parte de la demostración del paraíso terrenal, señala H. Cabarcas de la descripción de Antonio de León Pinelo, un árbol distinto a la higuera que tiene las características para ser el árbol de la culpa. Otros dicen que no es la higuera, sino el pomo, en el cual incluyen peras, manzanas, granadillas, que son redondas cuando crecen, y por ejemplo el caso de la granadilla cumple todas las características de ser tentación para Eva pues es gustosa y llamativa (cáscara tersa y relumbrante) (Cabarcas, 1994:160-161).

Otra fruta muy gustosa pero no provocadora a Eva es el aguacate, que Juan de Castellanos describe como una fruta sin olor y que tiene una sola pepita un poco más pequeña que el huevo de una gallina, y que proviene de un árbol alto de pocas hojas (Cabarcas, 1994:162). Otro tanto lo ocupa la papa reconocida como fruta y como alimento para comerse cocida o asada y tiene buen sabor y calidad (Cabarcas, 1994:165).

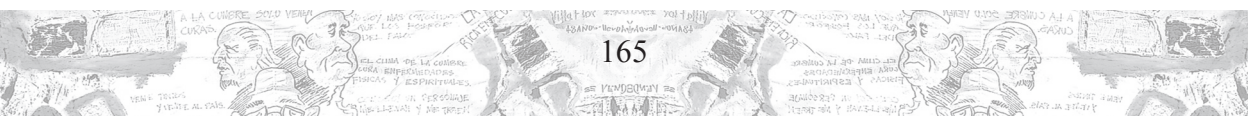
Toda fruta gustosa es propuesta como “manjar blanco” y se reconoce como la reina de las frutas; por eso, para unos es el chirimoyo, como para Fray Juan de Santa Gertrudis; para otros, como Juan de Castellanos es la

guama, para José de Acosta le da ese reconocimiento a las almendras de Chachapoyas (Cabarcas, 1994:163-164).

Esas formas, aparentemente ingenuas, de interrelacionar una cosmovisión española y cristiana con la de los indígenas mediante la introducción de analogías bíblicas no sólo tenían la función de adoctrinamiento, sino de extirpación. Es decir, estas crónicas de las especies de plantas y frutas no sólo son de admiración, sino representación en cuanto están asociadas al imaginario religioso cristiano de un Dios creador de todo para el beneficio de los seres humanos, que al mismo tiempo suprime la concepción sagrada de la naturaleza de los indígenas.

Las crónicas de los misioneros sobre las apreciaciones de los símbolos y ritos de los indígenas son en su mayoría asimiladas a obras del *Demonio*, por eso se justifica su profanación y se le asigna poder maligno de brujería (Llanos Vargas, 2007:102), sin embargo, hubo también apreciaciones positivas sobre la maravilla de la naturaleza valorando la exuberancia de la flora y la fauna desconocida como una creación literaria donde se diluye la objetividad y la visión fantástica. Así, el profesor Llanos Vargas nos presenta la siguiente narración sucedida en el convento de Santa Rosa (Caquetá) que presenta Santa Gertrudis en la obra “Maravillas de la Naturaleza”:

Había un convento, criado y muy manso, un toche de los de pinta negra y amarilla, como noté Cap. 3. Este pajarito es el sabe coser. El muy cantor y debía ser hembra porque de continuo estaba componiendo nidos. Pero como no tenía compañero, no procreaba. Esta especie de que sabía coser nos suministraron en santa Rosa, y yo deseaba saber el cómo. Y a pocos días no hubieron de lavar la ropa, y la tendieron para secar al sol. El toche apenas vio ropa tendida, cuando se fue al monte y volvió trayendo una paja, que tendría 3 varas de largo, y en una túnica de las que estaban tendidas al sol, le pasó la paja y la volvió a pasar tantas veces, que toda la rolló, y



la hizo un lío entre cosida de paja. Estando él en esta faena nos lo hizo reparar una india que vivían en la cocina. Nosotros lo estábamos viendo con admiración, hasta que hubo ya acabado el lío. Fueron y trujeron la túnica, y estuvo tan pasada y traspasada, que fue menester largo rato a destrabarla. Y para ver si había sido o no casualidad, el otro día volvimos a poner tendida de intento una túnica. El pajarito se fue y trajo otra paja semejante, e hizo lo mismo (Llanos Vargas, 2007: 104-105)

La quina

Tomando como referencia otros textos de tipo no cronista entre los cuales están archivos, taxonomías, documentos de historiadores sobre el conocimiento de la botánica y el uso medicinal de algunas plantas se resalta la quina o quinaquina, propiamente su corteza, que no dejó de ser un descubrimiento que se construyó con la fantasía de la mente conquistadora española pero que independiente de esos mitos mágicos de su origen y de los nombres dados como Chinchona o si ese poder curativo contra la fiebre de la corteza de un árbol específico sea el mismo que desde España describen los historiadores, el sólo hecho de que generará escritos y fuera objeto de polémicas ya es importante (Rodríguez, 1845). Es decir, a pesar de las variables contradictorias de su origen y de las características sus propiedades, exigen no poner la atención en estos puntos, pero si reconocer que no se trató de un simple conocimiento sino que hubo una atención especial por parte de los escritores y científicos europeos en la Nueva Granada o en Europa (Egido, 2004).

Precisamente lo que explica la importancia que tomó este “descubrimiento” es por la imagen y reconocimiento que tenían en Europa de estos siglos la orden de los jesuitas, pues ellos al tener más contacto con los nativos tomaron nota de sus usos y por ese motivo recogieron y pulverizaron la corteza y la enviaron a Roma, más exactamente donde el



cardenal español Juan de Lugo quien se encargó de hacer la divulgación de sus propiedades medicinales a mayor escala en especial para el uso de la fiebre y desde entonces es conocida como “la corteza de los jesuitas”, obviamente recibió otros apelativos de acuerdo a su consideración, por ejemplo para los protestantes se trataba no de un remedio sino de “Los polvos del diablo” por la rivalidad existente en materia doctrinal con los jesuitas y por lo que representaba que una medicina proveniente del mundo nuevo tuviera éxito en el viejo mundo, lo que suponía legitimar un descubrimiento de utilidad en la medicina (Nieto, 2000: 191). También está el nombre *Cinchona officinalis* o *Chinchona* por la leyenda que se hizo del uso de la corteza de quina que hiciera Francisca Fernández de Rivera, esposa del Conde de Chinchon el Virrey del Perú Luis Jerónimo Fernández, quien estaba aquejada de fiebre intensas y una vez recibió los polvos de la corteza de quina enviados por el corregidor del Perú pudo comprobar sus efectos sanadores y solicita el envío de más cantidad para curar a los pueblos aquejados por la fiebre, lo que supuso que también fuera llamada como los “polvos de la Condesa” (La Condamine, 1986; Nieto, 2000: 188).

Las polémicas con estos nuevos hallazgos medicinales estaban a la orden del día en esos tiempos en Europa porque significaba una alternativa de salud y un cuestionamiento a la medicina tradicional. Además estaba en desarrollo la irrupción de la iatroquímica que representaba en cierto modo otro cuestionamiento a las formas de comprender las enfermedades y los tratamientos médicos mediante sustancias químicas (Nieto, 2000: 191).⁵⁸

⁵⁸ Un análisis crítico respecto a este “descubrimiento” de la quina y su entretenerado origen y reconocimiento es el aporte del profesor Mauricio Nieto así como las fuentes bibliográficas y de archivo de su investigación están en el capítulo 4: “La condesa, los jesuitas, el cardenal, el demonio, Linneo y sus polvos” que también está en versión digital en <http://historiadelaciencia-mnieto.uniandes.edu.co/pdf/R4.pdf>



Así la “corteza de los jesuitas” es como se reconoce este nuevo conocimiento y la validación y registro en los documentos científicos de la época se dan por la confianza en esta comunidad y por el auditorio especializado que había creado en Europa y las redes de conocimiento que siempre han destacado a esta orden religiosa. El archivo de la Real botica de Madrid tiene un gran archivo de los estudios químicos realizados sobre la corteza y sobre la variedad de quina que se tenía, pues dada la fama que adquirió se enviaban a Europa diferentes especies (Nieto, 2000: 219). La labor de los farmacéutas era hacer los estudios químicos y una de esas conclusiones es que la quina de Nueva Granada es similar a la del Perú pero que la de Nueva Granada requiere mayor cantidad para que tenga los efectos para combatir la fiebre (Nieto, 2000: 222).

Para finalizar

Los cronistas de Indias estaban aferrados al deleite provocado por la hermosura y maravilla de la naturaleza. Sus relatos testifican con amplitud que verdaderamente estaban los españoles propensos a la fantasía y la locura, pues según Blanco Fombona, citado por H. Cabarcas:

los ricos frutos encantados producían a veces la misma sugestión que el oro en los conquistadores. La busca de un árbol maravilloso daba lugar también a aventuras caballerescas, en que se arriesgaban os compañeros para deshacer el encantamiento de un simple arbusto (Cabarcas, 1994: 147).

La riqueza simbólica alrededor de los árboles y las plantas es impresionante porque en ellos la vida crece en forma especial. C. Kappler cita de Odorico Pordenone un relato bellísimo en este sentido cuando habla de la distinción entre realidad y mito que opera en unas modalidades que no son fáciles de reconocer, en cuanto:



Una gran maravilla he oído contar y afirmar entre gentes dignas de fe, peo yo no la he visto. En el reino de Cadilio o Caloy hay unas montañas llamadas ‘Crispadas’ (o ‘Caspias’ del Caspio). Dicen que en esas montañas crecen unas frutas maravillosamente grandes. Cuando están maduras, se las abre y se encuentra en su interior una bestezuela viva, al modo de un pequeño cordero, y se comen esas frutas y esas bestezuelas. Muchas gentes no lo quieren creer, y sin embargo, esto es tan posible y tan creíble como las ocas que en Irlanda nacen en los árboles (Kappler, 1986:68).

Toda esta indagación documental histórica, en tierras neogranadinas por parte de los misioneros y cronistas jesuitas, constituye un fundamento y aporte en la investigación que nos ocupa, que indaga las relaciones entre el uso de las plantas medicinales, la cultura y la estética, especialmente porque abundan las prácticas sociales que entrecruzan saberes y conocimientos sobre plantas, generacionalmente y de manera diversa, reflejando las concepciones de cuerpo, enfermedad-salud, rituales de nacimiento y muerte, vida cotidiana y cosmovisión de la gente.

Las crónicas son una fuente directa que aporta elementos históricos de una época específica –y como dijimos antes– su importancia e interés investigativo va más allá de los datos recogidos, cuidadosamente registrados e ilustrados en los escritos de los jesuitas. No sólo reconocemos el valor de sus creaciones poéticas y literarias, sino que se aprende a identificar su relación con la cultura de su época y reconocer su vigencia en la cultura actual y en nuestras tradiciones. También nos abre a una cantidad de vetas interesantes para investigar cómo es la mentalidad mágica compartida entre los indígenas y el cristianismo misionero, que se integra a la fe doctrinal la percepción mágica de los poderes de las cosas y de la naturaleza, especialmente en relación con las curaciones.



Bibliografía

- Arellano, Fernando (1986) Una introducción a la Venezuela prehispánica, Universidad Católica Andrés Bello, Caracas.
- Biblioteca de escritores jesuitas neogranadinos (2006^a). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Bío-bibliografía de los jesuitas en la Venezuela colonial (1995). Universidad Católica del Táchira, san Cristóbal - Bogotá.
- Cabarcas, Hernando (1994). Bestiario de la Nueva Granada: la imaginación animalística medieval y la descripción literaria de la naturaleza americana, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá.
- Cassani, Joseph, Historia de la Compañía de Jesús del Nuevo Reyno de Granada, Madrid.
- Catedráticos jesuitas de la Javeriana Colonial (2002). CEJA, Bogotá.
- Egido, Teofanes, (coord) (2004). Los jesuitas en España y en el mundo hispánico, Fundación Carolina -Centro de estudios hispánicos e Iberoamericanos, Madrid.
- Esteve Barba, Francisco (1965). Cultura virreinal, Salvat Editores, Barcelona- Madrid.
- Fajardo, José del Rey (1998). Una utopía sofocada: Reducciones jesuíticas en la Orinoquia, Universidad Católica del Táchira- Universidad Católica Andrés Bello, Caracas.
- Fajardo, Jose del Rey (2006). Biblioteca de escritores Jesuitas neogranadinos. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Fajardo, José del Rey (2006). Los jesuitas en Venezuela, Tomo I. Las Fuentes, Universidad Católica Andrés Bello- Pontificia Universidad Javeriana, Caracas- Bogotá.
- Gilij, Felipe Salvador (1965). Ensayo de Historia Americana, Caracas, Academia Nacional de la Historia, 3 Vols.

- Gómez, Alberto; Bernal, Jaime (2008). *Scientia Xaveriana. Los jesuitas y el desarrollo de la ciencia en Colombia: siglo XVI-XX*, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Gumilla, José (1791). *Historia natural, civil y geográfica de las naciones situadas en las riveras del río Orinoco*, Editorial en la imprenta de Carlos Gilbert y tuto, Barcelona.
- Jesuitas, libros y política en el Real Colegio Mayor y Seminario de San Bartolomé (2004). Publicaciones Editores, Colombia.
- Kappler, Claude (1986). *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, Madrid, Akal.
- Lee López, Alberto. “Gonzalo Bermúdez, Primer catedrático de la lengua general de los Chibchas”, En *Boletín de Historia y Antigüedades*, Bogotá, 1, pp. 183-217.
- Le Goff, Jacques (1985). *Lo maravilloso y lo cotidiano en el occidente medieval*, Barcelona, Gedisa.
- López García, Ángel, (1995). *Presentación de las lenguas y culturas Chibchas*, Valencia, Universitat de València.
- Los jesuitas en Cartagena de Indias, 1604-1767 (2004). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Mercado, Pedro de (1757). *Historia de la Provincia de del Nuevo Reino y Quito de la Compañía de Jesús*. Biblioteca de la Presidencia de Colombia, Bogotá.
- Misiones jesuíticas en la Orinoquia, Tomo I, (1992). Universidad del Táchira, Venezuela.
- Nieto, Mauricio (2000). *Remedios para el imperio: historia natural y la apropiación del Nuevo Mundo*, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Bogotá.
- Pacheco, Juan Manuel (1953). “Los jesuitas de la Provincia del Nuevo reino de Granada expulsados en 1767”. En *Revista Ecclesiastica Xaveriana*. Bogotá, 3 pp. 23-78.

Precursores de la “Sociedad del Conocimiento” en la Javeriana Colonial (2010). Bogotá, El Buho

Rivero, Juan (1956). Historia de las misiones de los Llanos de Casanare y los ríos Orinoco y Meta, Bogotá.

Rodríguez, Joaquín (1845). Los misterios de los jesuitas: obra original, tomo II, Sociedad Tipográfica de Hortelano y Compañía, Madrid.

Sáez, José Luis. Los jesuitas en el Caribe insular de habla castellana 1575-1767. (1997). Revista Paramillo, N°16.

Zamora, Fray Alonso (1701). Historia de la provincia de san Antonio del Nuevo Reino de Granada, Barcelona, Joseph Llopis.

Prácticas artísticas, nuevas comunidades y acciones colaborativas

Javier Gil

Las actuales concepciones de las prácticas artísticas no pueden sustraerse de las lógicas del mundo neoliberal, sobre todo considerando que estas también son un estilo de vida, una manera de desear y de producir lo sensible. Tampoco pueden sustraerse de las formas de resistencia que se organizan desde la fuerza colectiva y desde otros deseos de vivir y de significar la existencia. En ese contexto va emergiendo hace un tiempo un nuevo régimen de las artes, el cual se distancia notablemente del encuadre institucional de lo que usualmente llamábamos arte y de las instituciones que lo validaban.

El neoliberalismo lejos de agotarse en una dimensión económica es un modo de construir la subjetividad, un modo de producción de sujetos y deseos, es decir, es un generador de modos de vida muy articulados con la definición de sí como consumidor o empresario. Modos de vida percibidos casi como naturales e irreversibles, tanto así que lo político tiende a desdibujarse o configurarse como simple gestión sobre la base de un consenso generalizado. Algo secundario y reducido al ámbito de

la organización o gestión, pero difícilmente asumido como disenso. Es la política supeditada a la gestión de la vida, a un criterio técnico-organizativo ligado al funcionamiento eficaz.

No en vano, al interior de esta lógica, y funcional a ella, se presenta una jerarquización de saberes en la que el conocimiento aplicado y tecnológico de corte universal, es dominante. Cualquier conocimiento singular, ligado a sensibilidades y conocimientos locales y particulares, resulta disfuncional. El logos de la experiencia y de lo sensible (propio del arte) se considera inferior, oscuro, contradictorio, confuso, impuro, ligado a lo corporal y singular, y nada de eso resulta eficaz y funcional. Se trata de un logos menor y sin fundamento seguro, exageradamente contingente, sin métodos que aseguren alguna estabilidad, demasiado frágil en tanto que escapa a la posibilidad de ser medible, calculable y predecible, propiedades requeridas al interior de una lógica administrativa.

Así mismo, y como consecuencia natural, se privilegia como facultad cognitiva la distancia del sujeto frente a un objeto que debe mantenerse controlado, tematizado y objetivizado. Es la visión descorporizada, deslocalizada y desubjetivizada del conocimiento. Al interior de esa propuesta de relación con el mundo, la relación con el otro se da en medio de prejuicios y representaciones mentales, evitando cualquier relación de real proximidad. Dicha cercanía podría poner en discusión las cómodas representaciones que se formulan alrededor de ese otro.

Algo es válido y organiza lo social si es calculable y predecible, desde allí la vecindad de los modelos científicos tecnológicos con las lógicas de gobierno y su proyección a cualquier campo del saber. Otros modos de conocer como puede ser el artístico, o el derivado de las cosmovisiones indígenas, se ubican como mera entretenición el primero, o como algo dormido en el pasado pero sin capacidad de interpelar el presente, en el caso



del segundo. Las prácticas artísticas no alcanzan potencia cognitiva, o la alcanzan solamente cuando se doblegan a métodos prestados o a objetivos más productivos. Estos otros saberes, al igual que los procedentes de otras culturas, pueden ser funcionales en tanto que definidos como lo otro de la razón, eso “otro” que permite formular clasificaciones y diferenciaciones que legitiman las posiciones vigentes.

En ese orden de cosas, Santiago Castro ha planteado una lectura del colonialismo bien pertinente. A su juicio la colonialidad es derivada del colonialismo y se manifiesta pluralmente, no solamente es una dimensión económica; es cultural, extensiva a los saberes y a las formaciones discursivas. Sus análisis evitan una lectura molar, como sería la de remitir todo al poder económico-político, para indagar por planos micropolíticos con sus naturales flujos de encuentro con los planos macropolíticos. Es allí donde hace aparecer la colonialidad del saber (epistémica), y la colonialidad del ser (alusiva a los modos de vida y a las formas como se construye la subjetividad de las personas).

Al interior de estas lógicas, la interacción con los otros, la colaboración, la noción de lo común, se presenta desdibujada en tanto que reducida a la proliferación comunicativa, al sentirse conectado, a la abundancia de mensajes y palabras. Esa aparente intensidad interactiva esconde la escasez de experiencias reales; el exceso mediático, el consumo de signos, y la espectacularización generalizada, tienden a compensar ilusoriamente la carencia de alteridad. Se precisa un poco de silencio y soledad para inquietar las palabras y para preñar los encuentros de una renovada electricidad. Algo de silencio para que haya algo que decir y para que ese decir se singularice frente a un habla formateada al extremo.

Se presenta igualmente un rapto de lo colectivo por lo mercantil, pareciera que las únicas comunidades se establecen desde lo comercial,



a partir de la creencia en una supuesta participación desde el acto de consumir. Lo colectivo también aparece desdibujado por las figuras clásicas de configuración de lo común como el partido, el sindicato, etc., cuestionadas por su falta de representación y por su pobre comprensión de los deseos e imaginarios populares. Por último, lo colectivo aparece ya más recientemente vinculado al reconocimiento, a los derechos, a las normatividades para la convivencia, etc. Todo ello de indiscutible valor pero discutible en sus pretensiones de propiciar una expresión colectiva o de generar un sentimiento de comunidad. Muchas de las figuras de “tolerancia”, “aceptación”, “convivencia” se plantean desde una norma jurídica pero sin poner en juego una auténtica relación con el otro. La razón jurídica no garantiza la vitalidad ni la experiencia de los encuentros, ni la posibilidad de un decir renovado.

El propio capitalismo contemporáneo se apropia de esa pulsión relacional. El deseo de colectividad, la colaboración y asociatividad, son igualmente capitalizados, como lo señala Pelbart: “El llamado trabajo inmaterial, la producción posfordista, el capitalismo cognitivo, son todos fruto de la emergencia de lo común: todos exigen facultades vinculadas a lo que nos es más común, esto es, el lenguaje y su haz correlativo: la inteligencia, los saberes, la cognición, la memoria, la imaginación y, por consiguiente, la inventiva común. Pero también exigen requisitos subjetivos vinculados con el lenguaje, como la capacidad de comunicar, de relacionarse, de asociar, de cooperar, de compartir la memoria, de forjar nuevas conexiones y hacer proliferar las redes”.

Todo este panorama no implica renunciar a las posibilidades del esfuerzo colectivo y de la colaboración; se impone —eso sí— repensar su sentido y situar el arte desde esas exigencias, las cuales trascienden las formas habituales de entender el lugar del artista y sus prácticas. Estamos frente a una “plástica social” que necesariamente tiene que cotejarse con



todos estos fenómenos y que tiene que contraer un diálogo más profundo y fecundo con las lógicas contemporáneas, con las transformaciones del capitalismo, los movimientos sociales, las nuevas tecnologías, y las redefiniciones que experimenta el mundo de lo común. Sin duda el arte tradicional mantiene su vigencia pero no agota las posibilidades y exigencias de las prácticas contemporáneas, aquellas grandes obras que condensan en sí mismas una gran riqueza de pensamiento visual siempre son celebradas, pero está claro que los encuadres institucionales hoy se quedan cortos para explicar el lugar de lo sensible en la sociedad contemporánea.

Comunidad y creación

Un primer aspecto a inquietar está en la noción de comunidad y el lugar que ocupa la creación en ella. Buena parte de esa noción suponía una cierta idea de homogeneidad de sus componentes, a nombre de la cohesión se sofocaba la singularidad, la obsesión por una identidad grupal evitaba la puesta en juego de lo que ya somos, pensamos y sentimos. El sujeto aparecía como algo dado y no como aquel que se construye en sus prácticas. Sentidos y destinos aparecían bastante prefijados y preestablecidos, y naturalmente ajenos a la singularidad y la pluralidad de las personas. La comunidad parecía impensable sin la idea de homogeneidad y con ello la potencia de creación parecía sucumbir irremediabilmente. Autores como Agamben, Nancy, Pelbart y otros abren pistas para pensar lo colaborativo y comunitario sin reñir con procesos de subjetivación heterogéneos y más allá de las rocosas identidades generales.

Estos y otros autores anuncian una comunidad sin comunidad, una colectividad siempre en trance de hacerse. Una comunidad que no borra sino que potencia singularidades, abierta a la creación y al acontecimiento. Una comunidad donde la igualdad no se entiende como homogeneidad sino como espacio para ejercer las diferencias y los desarrollos plurales.



Una potencia abierta que se conecta de muchas maneras y en diversas direcciones, sin existir una última palabra o un lugar definitivo por alcanzar. En ese contexto, como lo advierte Nancy, es más importante la posibilidad de enunciación que los mismos enunciados, más significativa la potencia del lazo que los contenidos del mismo. Más importante la exposición y apertura al otro que cualquier sentido que se quiera imponer a dicho encuentro. Apertura liberada de algún desarrollo definitivo, sin valores absolutos o finales, sin cierre ni totalidad, y en donde prima el poder hablar, la potencia del hablar sobre lo hablado. El sentido, entonces, no radica tanto en la significación como en la posibilidad misma de hablar construyendo un “nos-otros”. O, como le señala el mismo Nancy: “la verdad del sentido no es propiamente otra cosa que su reparto, su ser compartido”. O, en términos de Pelbart: “como mantener una disponibilidad que propicie los encuentros pero que no los imponga, una atención que permita el contacto y preserve la alteridad?, como dar lugar al azar sin programarlo? Como sostener una gentileza de un habla allí donde crece el desierto afectivo”

Pasa a primer plano la potencia creadora sobre su cualquier otro determinante, y, en esa dirección, a las prácticas artísticas les corresponde jugar su papel. Al respecto es bueno recordar a Hannah Arendt cuando señala que solamente accedemos a nuestras posibilidades al introducir la palabra y acción en el entramado social. Para ella la condición humana desborda la satisfacción de necesidades de supervivencia y aspira a actuar sobre el entorno a través de acciones creadoras que inciden en lo común, en la trama de las relaciones humanas. La creación, por mediación de la palabra y la acción, posibilita que el sujeto se constituya como singular, en la alteridad aparece un “quien” que solo aparece allí, algo de nosotros acontece allí, y solo allí. Aparte de poner en entredicho el desarrollo del sujeto desde una actividad ensimismada, se pone en evidencia la vinculación de la política con la acción creadora y el poder hablar que incide en lo colectivo. Para Arendt la acción creadora no responde a una

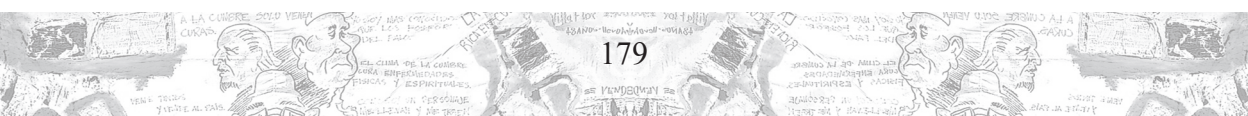


planificación, es del orden del acontecimiento, de la emergencia de algo que se sucede más allá de lo planeado, medible y predecible. Su concepto de natividad, de nacer a lo nuevo, necesariamente implica la creación; nacer equivale a crear, y los nuevos, los que nacen, traen un mundo nuevo, una renovada relación con el lenguaje, sin que se puedan predecir con precisión los efectos de su acción.

La política se emparenta con la posibilidad de ser creadores y actuar sobre el mundo que nos espera. Ser capaces de acción no es otra cosa que esperar del ser humano lo inesperado, la posibilidad de recibir una tradición, un pasado, y al mismo tiempo transformarlo creadoramente. Esta potencia creadora necesariamente involucra a la educación la cual es llamada a privilegiar una voluntad de experiencia y de creación por encima de la habitual voluntad explicadora. Ello implica al pensamiento artístico al cual le corresponde jugar un rol que excede su definición en el campo y la institucionalidad artística. Un rol ligado a la responsabilidad con aquellos que “tienen que tomar la palabra, su propia palabra, esa palabra que es palabra futura e inaudita, palabra aún no dicha, palabra por-venir. Introducir a los nuevos en el lenguaje es, por tanto, dar la palabra, hacer hablar, dejar hablar, transmitir la lengua común para que en ella cada uno pronuncie su propia palabra”.

Otra estética relacional

Otro lugar de lo sensible en el mundo actual reside en la generación de relaciones distintas a las codificadas y funcionalizadas. Podríamos hablar de una estética relacional, o de relaciones mediadas desde la proximidad, desde lo sensible y afectivo. Se trata de una relación con el otro desde la proximidad, dejándose afectar por su presencia más allá de cualquier prejuicio o categoría. La distancia racional se hace cómplice de las representaciones ya hechas; la inexistencia de una proximidad



emocional y sensorial, atenta a las singularidades del otro, hace imposible la modificación de tales representaciones. En la percepción objetivante, marcada por la distancia entre el sujeto y el objeto, propia de un esquema tecno-científico, el otro deja de existir, no es alteridad, no nos interpela. Una relación establecida desde la vulnerabilidad de lo sensible le hace justicia al otro como tal y –de paso– debilita las rocosas categorías por medio de las cuales solo buscamos confirmar lo ya sabido, lo que ya llevamos dentro. En un plano regulado por las relaciones sensibles, y por tanto desde una cercanía que elude cualquier categorización previa, el otro es realmente otro. Esta “estética de la existencia”, adicionalmente, se abre al surgimiento de lo nuevo, a la aparición de lo inesperado que surge de aquello experimentado desde las intensidades del instante y desde la afición sensible y sensorial. Siempre cabe preguntarse si nos relacionamos con los demás desde la experiencia o desde verdades preestablecidas.

Lo estético y lo artístico, en este contexto, se perfila menos como una finalidad, como obra a realizar, más bien se plantea como un modo de experiencia desde lo sensible. El solo hecho de establecer un vínculo poniendo en juego sensibilidad y afectos rehabilita la capacidad casi perdida de vivir dejándose afectar y de propiciar encuentros distantes del orden de la eficacia o del intercambio comercial. Ese ejercicio de suspensión de la mecánica y mercantil vivencia del tiempo, del espacio, de los otros, es una manera de reconfigurar lo sensible y de relacionarse con la vida desde el asombro y desde una incesante novedad.

El capitalismo ha logrado empobrecer la esfera de lo posible, (y de lo imposible), justamente por esa definición empresarial de la existencia. Si todo es calculable y predecible estamos frente al ámbito de lo empresarial pero no en el ámbito de la construcción del sujeto, siempre abierto a la creación, a lo impredecible y a lo nuevo. La apertura sensible e imaginativa



puede transmutar la impotencia en potencia y la imposibilidad como un horizonte, así nunca se alcance su plena realización.

En ese orden de ideas, el territorio del arte desborda sus antiguas demarcaciones y usos disciplinarios. Lo artístico se abre a la política, a la celebración, a un revitalizado activismo, a los gestos cotidianos, a los momentos donde la vida recuerda que es vida. Es decir, se extiende a lo sensible y a los cambios que se puedan producir en ese registro. Marcelo Expósito nos invita a extender la noción de “imagen artística” más allá de su encierro en los marcos de los cuadros e instituciones. Acogiendo su invitación podemos ver imágenes artísticas en un encuentro, en prácticas de colaboración entre las gentes, en las relaciones no codificadas de solidaridad, en la invención creativa de formas de comunidad alternativas, en liberar el deseo y generar otros comportamientos en la vida cotidiana, en los gestos sin finalidad, en la producción de situaciones en donde aflora una creación social de valor no traducible en dinero, en la incorporación de prácticas estéticas en acciones sociales. Movimientos sociales como el *Hip Hop* en este país son una muestra de esa creación social de valor.

Así como lo poético suspende la funcionalidad comunicativa de la lengua para abrir una fisura por donde se cuele la existencia, así mismo lo artístico suspende la fatal temporalidad de causas y efectos para redimensionar la organización sensible del vivir. El arte no solamente tiene que ver con objetos que pasan como “obra de arte”, tiene que ver con situaciones, relaciones, nuevas formas de subjetividad, con introducir pequeñas diferencias allí donde todo se muestra acabado e irremediable, con generar intervalos y vacíos, con gestos que no apuntan a nada distinto que a sí mismos. Tiene que ver con el no-lenguaje, con lo asignificante pero vital, con esos pequeños desplazamientos que van provocando algo aunque ignoremos que es. “No otro mundo sino lo otro de cualquier mundo”, como diría Pelbart. Todo esto, acostumbrados como estamos a



pedir totalidades y grandes resultados, es aparentemente nimio, situaciones en las que no pasa nada salvo la vida misma. Comentábamos anteriormente que el poder ya no se ejerce sobre sujetos de derecho, de suyo los derechos están suficientemente enunciados, se ejerce en la vivencia del tiempo, en la manera como nos juntamos, en lo afectivo y erótico, en el cuerpo, en la captura de la cotidianidad

Esa redimensionar lo cotidiano y singular, no obstante, no impide pensar el lugar de lo artístico y de una estética colaborativa como dispositivo movilizador de causas colectivas y movimientos sociales. De hecho movimientos y comunidades organizan sus acciones intentando mostrar sus mundos y posibilidades desbordando las instituciones oficiales que pretenden representarlas y visibilizarlas. En ese contexto las prácticas artísticas tienen un lugar desde sus particularidades expresivas contrayendo un diálogo con otras prácticas, ya sean culturales, educativas e incluso de movilización social. En este caso al artista le corresponde establecer una composición de acciones con otras disciplinas y saberes, concertar con ellos pese a no ser siempre legitimados como saberes plenos de sentido. Ello no quiere decir renunciar a la especificidad de un modo de pensar centrado en la creación, el cual habrá que reivindicar frente a otros modos de experiencia y pensamiento como puede ser el terreno de la investigación.

La colaboración mediática

En esa misma dirección surgen los vínculos con las nuevas tecnologías y sus usos al interior de las prácticas colaborativas y comunitarias. Ciertamente no se pueden idealizar sus posibilidades, pero tampoco desconocerlas. De una especie de tecnofobia vamos transitando a una especie tecnofilia, pero más que dicotomizar el asunto se trata de valorar los distintos roles y sentidos que ocupa la tecnología de acuerdo



con cada situación. A las nuevas tecnologías no se les pueden pedir absolutos, quizás su modo de ser está más cerca a lo fugaz y ocasional, a un tipo de acciones-espasmos sin mucha continuidad, a entusiasmos que se inician y se extinguen con la misma rapidez. No obstante, se abre paso figuras como el “actor-red”, y una tecno-política de indiscutible alcance. Los movimientos sociales progresivamente configuran su “coporalidad” e identidad dentro de redes y mediaciones tecnológicas, superando o renovando el agotamiento de precedentes modos de participación.

La tecno-socialidad tiende a refrescar acciones previas muy centralizadas y jerarquizadas, prácticas comunicativas sin riqueza creativa ni fuerza estética.

Margarita Padilla, investigadora del lugar de las luchas políticas por internet, señala las interesantes proyecciones de esta inteligencia colectiva. A su juicio facilita nuevas formas de organización y de cultura política, abre un abanico importante de usos, facilita cierta incontrolabilidad debido a su no localización; propicia flujos indeterminados e impredecibles, con ideas que crecen y transmutan en su propio fluir. Todo ello abre una acción colectiva más compleja y distanciada de las antiguas dualidades y bloques identitarios al estilo izquierda frente a derecha. Las nuevas tecnologías favorecen la constitución de una cooperación múltiple, diversa, sin cierres ni localizaciones, abierta a una constante creatividad, con múltiples conexiones y relevos que intensifican su fuerza. Una inteligencia mayor en tanto que rebasa lo individual. Algunas de sus impresiones ayudan a perfilar estas ideas:

“En una red no hay un lugar central desde donde veas todo. No está hecha para ver todo. Las prácticas de los movimientos sociales aún funcionan demasiado con esa idea de totalidad: la asamblea se percibe a sí misma como un centro de la autoorganización, el militante se siente a sí mismo como responsable de todo, etc. Son prácticas muy potentes, pero pagas



el precio de la simplificación porque sólo funcionan en condiciones de homogeneidad. Y donde no hay complejidad no hay vida, eso enseña la ciencia. ...Hacer red pasa por vaciar el centro y reconocer la inteligencia y la autonomía de los extremos. Hacer red es poner en contacto a otras personas entre sí, colaborar con desconocidos y diferentes. Hacer red es compartir los procesos, no sólo los resultados, y reconocer las contribuciones de los demás. ...Hoy se oye decir por todas partes: 'es necesario organizarse', y yo estoy de acuerdo, pero también hay que *reimaginar* la organización: una organización dispersa, con muchos canales y muchas capas. Internet puede servirnos de inspiración. Nos permite pensar la organización en términos de circulación. Y la articulación en términos de comunicación. La ubicuidad y disidencia de que hablábamos antes también construyen organización: los arcos entre los nodos son las personas que circulan...La experiencia de la red puede ayudarnos a superar esquemas de pensamiento político que no nos sirven hoy: el código gobierno-oposición de la política de los políticos, la dicotomía izquierda/derecha, las formas de organización que sólo funcionan en condiciones de mucha homogeneidad, etc. Pero no es una utopía, ni es la solución automática a todos los problemas. Especialmente todo lo relativo a las desigualdades es un desafío no resuelto”.

Un aspecto que vale la pena indagar es el lugar de un pensamiento artístico en todo esto: qué le hacen las artes a las tecnologías, cómo las potencian?, sin duda la conjunción de elementos escritos, visuales, sonoros ya –de suyo– habilita la pregunta y de paso nos permite introducirnos en un último punto.

Un pensamiento artístico

Pese a los crecientes vínculos con lo comunicativo, las tecnologías, con otras prácticas y saberes, queda abierta la inquietud sobre lo artístico. Es claro que es distinta una acción que incorpore lo artístico a una que no lo haga, es distinta una propuesta visual a una conceptual; las ideas son mundos posibles creados desde modos de pensar y desde un material



expresivo. Se piensa en un material expresivo, este no es un soporte que recibe pasivamente unos contenidos o ideas, las ideas no preexisten a las operaciones y pensamientos con ese material.

Es importante recalcar que las creaciones artísticas existen para hacer manifiesto y visible lo indecible, aquello que desborda el lenguaje ordinario; en ese sentido aluden a un exceso, exceden las representaciones vigentes, se refieren a un decir de otro modo. Lo artístico establece un ámbito de acción no asimilable a lo comunicativo; es una fuga de lo representativo, de lo ya dicho, de la palabra definitiva y última, de la significación cerrada y estable. Su campo de sentido es lo indirecto, ambiguo, el plano de sensaciones no siempre traducibles a un significado. La inminencia de un sentido que no acaba de definirse

Se trata, igualmente, de una expresión no del todo controlada por el sujeto, en la expresión estética hablan instancias que rebasan lo pensado racionalmente: el deseo, la memoria, los afectos, el cuerpo. El sujeto, por medio de lo artístico, más que hablar es hablado, por su mediación emerge un saber desconocido, realidades que claman relato y desean decirse, realidades que no encuentran simbolización en otros modos de expresión y comunicación. Si la identidad se produce performáticamente, a través de discursos y representaciones, entonces lo artístico puede configurar y desplazar lo que somos y podemos ser. Lo artístico se relaciona con la constitución de la subjetividad personal y colectiva.

La creación artística irrumpe subvirtiendo la estabilidad del sujeto y los modos controlados, regulados y normativizados de expresión de una sociedad: las explicaciones de carácter científico, la discursividad jurídica de normas y derechos, los tradicionales discursos políticos enmarcados en un ideal totalizante que colmaría al sujeto. Este, y su deseo, no se ven colmados por ninguna representación de esa naturaleza, por ello clama por



esa otra expresividad cargada de cuerpo, pulsiones, memoria, imaginarios, etc. Lo artístico se sitúa en una voluntad de experimentación (de experiencia y creación) por encima de una voluntad de verdad (ligada a otras formas de conocimiento). La creación artística, no necesariamente circunscrita a los llamados “artistas”, desborda el orden de las representaciones ya definidas, hace temblar lo ya sabido, lo ya dicho, lo ya sentido, lo ya pensado. Incluso se sitúa en la posibilidad de transgredir la idea misma de significación tan ligado a una voluntad, a una identidad. Más que significar, algunas prácticas artísticas desestructuran cualquier anhelo de significado propiciando la entrada de aquello que no se deja decir, aquello que se resiste a traducirse en un significado.

La memoria convocada por el arte, por ejemplo, no es del orden del monumento, ni de la evocación voluntaria y consciente (sin desconocerlas). Se trata de una memoria involuntaria e inexistente en el recuerdo consciente. La aparición de esa imagen sensible no se ajuste literalmente a lo vivido objetivamente en el pasado, y recordado posteriormente; incluso puede aludir a algo no vivido. La memoria, tratándose de la literatura y el arte, no se rememora, se crea. Se crea en y con imágenes que relanzan el pasado a una nueva relación con el presente. La memoria involuntaria se carga de la potencia creadora del inconsciente, de conexiones inéditas que asoman en el momento de la acción creadora, cuando se suspenden los lenguajes y tiempos del vivir práctico y rutinario.

El arte deja aparecer una diferencia, lo imprevisto, aquello que trae un nuevo brillo y sentido frente a las representaciones ya establecidas. Todo ello agenciado por un modo de pensar que rompe la linealidad y la coherencia, un pensamiento que opera editando elementos distanciados en el espacio y en el tiempo. Pensamiento-montaje no solo de imágenes, sino de textos e imágenes generando otros productos y formatos como el libro-arte, o trabajos en la red, o las radios, involucrando un tejido sonoro



y vocal diferente. Las posibilidades de la creación artística también están en los nuevos formatos y circuitos que ofrece el mundo contemporáneo. El montaje opera por choque de imágenes y por tanto de los mundos que ellas encarnan, introduce una “pertinencia impertinente” que explota el orden de las cosas y abre un espacio para la aparición de deseos y la articulación de lo heterogéneo, contradictorio y ambiguo. Habilita un espacio para las pluralidades y discontinuidades que nos habitan; esa novedad responde a una profundidad de la experiencia cuya temporalidad responde al mundo interno de la subjetividad. La imaginación, respaldada por la puesta en juego de lo sensible, posibilita esos encuentros y desencuentros que diferencian el pensamiento visual de la linealidad de otros modos de pensar. La creación artística es otra experiencia, una experiencia más íntima y liberadora de las posibilidades que siempre anidan en lo real. “No hay obra que no deje a la vida una salida, que no señale el camino entre los adoquines”.

Bibliografía

- Arendt, Hannah. *La condición humana*. Paidós. Barcelona, 1993
- Castro, Santiago y Restrepo, Eduardo. *Colombianidad, población y diferencia*. En Castro, Santiago y Restrepo, Eduardo Editores. *Genealogías de la colombianidad. Formaciones discursivas y tecnologías de gobierno en los siglos XIX y XX*. Pontifica Universidad Javeriana-Instituto Pensar. Editorial Javeriana, Bogotá, 2001
- Castro Gómez, Santiago. 2012. *La Reforestación del mundo de la vida. Conversación sobre política, colonialidad y filosofía latinoamericana*. Entrevista del Colectivo Pensamiento Crítico del Sur. En santiagocastrogomez.sinismos.com/blog/
- Deleuze, Gilles. *Conversaciones*. Editorial Pre-textos. Valencia, 1995.
- Expósito, Marcelo. www.marceloexpósito.net. También: *La Potencia de la Cooperación. Diez tesis sobre el arte politizado en la nueva onda*



- global de movimientos*. Introducción a un dossier para la revista colombiana Errata. Circulación por internet, 2012
- Larrosa, Jorge. *La experiencia de la lectura. Estudios sobre literatura y formación*. Fondo de Cultura Económica. México, 2003.
- Nancy, Jean-Luc. *La Declosión. Deconstrucción del cristianismo*, 1. Ediciones La Cebra. Buenos Aires, 2008.
- Nancy, Jean-Luc. *La comunidad enfrentada*.: Ediciones La Cebra. Buenos Aires, 2007.
- Padilla, Margarita. *Internet puede inspirar una nueva política a la altura de la complejidad de nuestro mundo*. Entrevista en Interferencias. Blog, en eldiario.es 10.01.2013
- Quintana Laura, *Singularización política (Arendt) o subjetivación ética (Foucault): dos formas de interrupción frente a la administración de la vida*. Revista de Estudios Sociales No. 43, Universidad de Los Andes, Bogotá, pp. 50-62.

La experiencia de provocar situaciones de discurso, plantea, ante todo, el encuentro dinámico y afectivo en la pretensión de “hacer grupo para no hacerlo”, valerse de su estructura, deshaciéndola, reconociendo las experiencias previas que nos han traído a hablar de esto, de lo que decimos que hacemos, hacemos y pensamos. Los grupos de discusión, así propuestos, buscan las grietas de esas experiencias reinterpretando el decir de quienes estipulan y especulan lo que debemos ser como individuos y como grupo.



Pontificia Universidad
JAVERIANA
Cali

