



Artes
EDICIONES
ENSAYO

JORGE GÓMEZ RENDÓN
Editor

REPENSAR el arte

Reflexiones sobre arte, política e investigación

REPENSAR el arte

Reflexiones sobre arte,
política e investigación

JORGE GÓMEZ RENDÓN

Ramiro Noriega
Mónica Lacarrieu
Bradley Hilgert/Ana Carrillo
Jorge Gómez R.
Suely Rolnik
José Sánchez
Ernesto Ortíz
Daniel Villegas
Guadalupe Álvarez

Artes
EDICIONES
E N S A Y O



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Rector, Ramiro Noriega

Vicerrectora de Investigación y Postgrado, Mónica Lacarrieu

Vicerrectora Académica, María Paulina Soto

Primera edición

D.R. © Universidad de las Artes

UARTES EDICIONES:

Director, Fernando Montenegro.

Concepto Gráfico, María Mercedes Salgado

Diseño y Maquetación, José Ignacio Quintana J.

Repensar el Arte: reflexiones sobre arte, política e investigación

COLECCIÓN ENSAYO

ISBN 978-9942-977-06-9

Universidad de las Artes

Malecón Simón Bolívar y Francisco Aguirre

Guayaquil, Ecuador

editorial@uartes.edu.ec

www.uartes.edu.ec/editorial

Índice

Prólogo

“La larga vida del arte” por Sara Baranzoni (Universidad de las Artes)	7
1. De la no economía del arte, o de su economía paradójica Ramiro Noriega (Universidad de las Artes)	16
2. La Investigación en Artes: Desafíos para pensar y repensar la valoración de los procesos y prácticas artísticas en el campo académico-científico-universitario Mónica Lacarrieu (Universidad de las Artes)	33
3. Hablando de la dimensión política de las cosas: ¿por qué siempre decimos creatividades? Bradley Hilgert/ Ana Carrillo (Universidad de las Artes)	53
4. Otras textualidades: los lenguajes del arte alfarero en Canelos, Ecuador Jorge Gómez Rendón (Universidad de las Ámsterdam)	70
5. Pensar desde el saber-del-cuerpo Una micropolítica para resistir al inconsciente colonial-capitalista Suely Rolnik (traducción en castellano de Damian Kraus)	85
6. Pensamiento y acción: la investigación en artes José Sánchez (Universidad de Castilla-La Mancha)	98
7. El cuerpo como laboratorio Ernesto Ortiz Mosquera (Universidad de Cuenca)	111
8. Arte e investigación en la época del capitalismo cognitivo Daniel Villegas (Universidad Europea de Madrid)	125
9. Nuevas formas de vida. Pensando acerca de, desde, el dibujo. Guadalupe Álvarez (Universidad de las Artes)	139
Biografías de los autores	157

Prólogo

La larga vida del arte

Sara Baranzoni

Universidad de las Artes

El arte conserva, y es lo único en el mundo que se conserva

—G. Deleuze, F. Guattari

En el ámbito de una Universidad de las Artes, las preguntas sobre el *sentido*, la *función*, los *porqués*, se encuentran al orden del día. Desde su comienzo, esas cuestiones han cruzado el entendimiento como un desafío, y han reverdecido en las mesas de diálogo, en las largas reuniones de trabajo, en los frecuentes intercambios entre las almas que dan vida a esta universidad.

Pensar el arte, investigar en arte, buscar una manera de practicarlo y frecuentarlo, es una apuesta por la posibilidad de no caer en las lógicas de desviación que la aceleración capitalista nos impone, se trate a la vez de el consumo voraz sin digestión, o de la promoción sin afectos, que hace del ya conocido, de lo confortante, una plusvalía que complace la debilidad del pensamiento.

Esto se hace aún más difícil hoy, y desde el momento en que la compleja articulación entre la economía política y la dimensión social, psíquica y tecnológica se resuelve en una estética que tiende a funcionalizar y optimizar la dimensión emotiva y estetizante del individuo para hacerlo un consumidor. No parece extraño, entonces, constatar una situación generalizada de miseria libidinal y afectiva, debido a la cual los individuos, en presencia de objetos estandarizados y con un ciclo vital muy rápido, se encuentran privados de su capacidad de aficionarse, es decir, de legarse estéticamente a un objeto a través de una relación singular, terminando, en fin, por adaptarse a los esquemas particulares de adquisición y uso que tan bien corresponden a los perfiles de mercado¹. De esta manera, lo que se instaura es un verdadero condicionamiento estético generalizado, donde la propensión al consumo sustituye a la posibilidad de disfrutar, y la relación de cercanía que los

¹ Para profundizar este tipo de análisis, véase Bernard Stiegler, *De la misère symbolique* (París: Flammarion, 2013).

objetos sensibles suscitan, fruto de nuestras percepciones singulares, deviene más bien una modalidad estandarizada de difusión y utilización de datos y productos particulares, siempre más semejantes entre ellos y los otros. Toda esta semejanza entre usos y gustos crea un falso efecto comunitarizante, es decir, de empatía artificiosa: haciendo creer a los consumidores que pueden reconocerse en un comportamiento colectivo en relación con los objetos, un comportamiento que en verdad se encuentra ya inscrito en la presentación del objeto mismo, también los grupos que se instituyen en relación con semejante colectividad no se basan en mucho más que estrategias de mercado.

Dicho todo esto, parece evidente cómo hoy en día se está fortaleciendo una inversión a la baja en las prácticas, así como una reducción de las posibilidades inventivas, lo que está causando una nivelación progresiva y forzada de las experiencias y de las historias relacionales. Mi historia, mis imágenes, mis sonidos, son siempre más semejantes a los de mis vecinos, de mi generación, y así siempre más indiferentes. Mis deseos, mis sueños, mis propensiones, dependiendo de esas retenciones, se hacen siempre más sencillos, siempre más uniformes, hasta desaparecer como míos.

El arte, su otro y su valor

En realidad, cuando abordamos una investigación en artes, raras veces nos preguntamos en qué consiste el diálogo entre las artes, los artistas y sus *otros*, como una cuestión a la vez política y social de responsabilidad, no solo del creador frente a la cosa creada, sino como adquisición de la relación estética y de las sensibilidades de este otro. Es decir, ¿cómo se puede pensar y, en consecuencia hacer, una política del arte, y en las artes? Tal vez hay que replantear la pregunta en un sentido ecológico, para comprenderla como una cuestión de sentir el otro, de sentir juntos, *sympathia*. Plantearse un problema político, entonces, sería preguntarse «cómo mantenerse en un conjunto, vivir juntos, apoyarse *en tanto conjunto*, a través y a partir de nuestras singularidades y nuestros conflictos de interés», hacia un conjunto sensible, donde «la comunidad política es al mismo tiempo una comunidad del sentir»². Justamente Jacques Rancière define esta forma de vivir juntos como «el reparto de lo sensible»³, aquello que hace perceptible la existencia de un estar común. Los recortes que allí se generan —la distribución de espacios y tiempos respectivos para la participación y la organización de lo sensible— nos hablan de posiciones y tareas específicas, discursos y ruidos, visibles e invisibles.

2 Stiegler, *De la misère symbolique*, 14.

3 Jacques Rancière, *El reparto de lo sensible: estética y política* (Santiago: LOM Ediciones, 2009).

Lo que estamos enfrentando hoy es una creciente industrialización de esos procesos, donde las armas estéticas se hacen protagonistas de una batalla que se juega toda en el plan de la sensibilidad. En un mundo donde todo se interconecta a través de redes computacionales, donde la percepción se encuentra cada vez más formateada tecnológicamente, y una miríada de sensores inteligentes se hace cargo de modificar y formar no solo las representaciones corporales, sino también las relaciones intersubjetivas, ¿qué espacio queda para las artes, para la experiencia estética, en la era de las infraestructuras tecnológicas y libidinales de comunicación, donde las contribuciones individuales funcionan como «meros aportes a la circulación de imágenes, opiniones e información», y miles de millones de datos y de afectos convertidos en bytes tratan de «captar y mantener la atención, empujar o influir en la opinión, el gusto y las tendencias en una dirección y no en otra»⁴? ¿Es tal vez la modalidad *social* de compartir imágenes, experiencias, datos, la única posibilidad, hoy, de tener algo en común? Pero, de alguna manera, ¿no sería el arte lo que en general tiene la tarea de reeducar nuestras facultades, la sensibilidad, la atención, la *philia* como afecto y capacidad de sentir juntos?

Consideramos, esta última, ya una pregunta fundamental para repensar hoy el valor del arte, en su papel educativo no solo en relación con la historia, la cultura y su producción, sino con la vida misma, en su dimensión individual y social (en el «clásico» sentido del término), para curarnos frente a los síntomas de la «miseria sensible» que nos afecta. Entonces, si hoy todavía seguimos interrogándonos sobre este valor del arte, y sobre cuáles son las condiciones para que el arte pueda producir valor, claramente no es solo a una cuestión de ingresos y precios que tenemos que tomar en cuenta. Pues, ¿es el arte valioso en sentido económico, en sentido simbólico, en sentido relacional, o más bien su valor siempre se queda subjetivo, efímero, hasta inestimable? Muchas cuestiones como esta nos tocan cuando nos enfrentamos a la extraña tarea de pensar el papel del arte en la sociedad. Además de que, en el contexto de una Universidad de las Artes, siempre se hace necesario justificar su necesidad. Medir el valor, sea cultural, estético, político o monetario de las artes, parece la única vía para conservar su existencia. En general, aunque es fácil estar de acuerdo con el establecer una distancia entre producción artística y monetización, no se puede negar que siempre estamos enfrentando su devenir inmediatamente medible cuando, por ejemplo, se apuesta por una financiación, un premio, una beca y así su-

4 Franco 'Bifo' Berardi, *Democracy and other Neoliberal Fantasies: Communicative Capitalism and Left Politics* (London and New York: Duke University Press, 2009), 24. Véase también, Mark Fisher, «Life is too exciting to sleep», *Parse*, n.º 5 (2017), <http://www.parsejournal.com/article/accelerate-management/#return-note-3418-2>.

cesivamente. Si bien estos factores promueven y prolongan la circulación global de artefactos, al mismo tiempo moldean profundamente las vidas y los métodos de trabajo de quienes participan en el mundo del arte, y no solo de sus comerciantes: galerías, museos, educadores, curadores y sus asistente a menudo no reconocidos, filántropos, y no menos importante, los propios artistas.

¿Y si el arte fuera una posible infracción de la perpetua rendición de cuentas a las métricas, modalidad esta que hoy día invade todos los aspectos de la vida? ¿Un arma, entonces, para luchar contra la reducción a entidad calculable de cada aspecto de nuestras vidas?⁵.

Pensar el arte, investigar el arte

Si ya parecen muchas, de hecho, las preguntas se multiplican cuando volvemos nuestra mirada hacia la investigación en artes. ¿Qué es hacer investigación en un marco tan volátil, sin definiciones ciertas, donde la creación se superpone al descubrimiento, la teoría a la práctica (siempre que queramos guardar esta estéril oposición), el saber al hacer, la recepción a la producción? Y, sin embargo, quizá por todas estas razones, aquí proponemos pensar la investigación como el sentido más profundo o el carácter más verdadero del arte. Un sentido que nos habla no solo de la posibilidad de hacer investigación sobre las artes, en artes, para las artes, sino también de una manera de constituir la investigación como un arte, entendida como provechoso y eficaz encuentro entre pensamiento y creación. Esto significaría hacer de la investigación algo diferente de una representación del arte mediada por un discurso la observación y comprensión de una realidad artística como su información, sino un signo directo que pueda inventar otra dimensión del arte, sin imponerle una forma, pero precisamente apoyándose en su diferencia, transportándola suavemente hacia el repensarse, al recrearse. Una investigación en artes, en este sentido, sería *hacer una nueva obra de arte*. Así como la producción de una obra no tendría que limitarse a una simple solicitud de los sentidos y a la consiguiente recepción de datos, sino siempre incluir una acción por parte del espectador/disfrutador, es decir, la producción de un «sentido» (lo que sería su propia obra: la construcción del

5 El tema de la algoritmización de la vida y de su consecuente computabilidad es enfrentado hoy en día por diversos autores. Véase, como ejemplo no exhaustivo, Antoinette Rouvroy y Thomas Berns, «Gubernamentalidad algorítmica y perspectivas de emancipación: ¿La disparidad como condición de individuación a través de la relación?», *Adenda filosófica*, n.º 1 (diciembre 2016), http://adenda.dobleciencia.cl/4.Gubernamentalidad_algoritmica.pdf; Bernard Stiegler, *La société automatique 1. L'avenir du travail* (París: Fayard, 2015); Jonathan Crary, *24/7. Late Capitalism and the Ends of Sleep* (London-New York: Verso, 2013); y, con una visión aún más pesimista, Eric Sadin, *La vie algorithmique. Critique de la raison algorithmique* (París: L'Échappée 2015).

sentido de lo que se ha sentido)⁶, algo parecido pasa con la investigación. Si el circuito del sentido artístico se puede completar solo en la medida en que un individuo es capaz a su vez de hacer sensible para los otros (entonces expresar) lo que siente, en un complejo intercambio de don y contra-don, la fruición puede devenir a su vez una investigación, en tanto obra, crítica, exclamación, posicionamiento, búsqueda infinita, o infinita conversación⁷. Investigar es darle sentido al arte, trasladarlo más allá de la mitificación del autor y de la obra acabada, para unir las fuerzas y lanzar un puente que permita el encuentro y el intercambio, el *affectio*, en un sentido espinosiano. El poder de ser afectado, así como poder afectar, es lo que queremos cultivar, y esto se hace también a través del diálogo entre saberes diferentes que, por su, naturaleza son llevados a compartir métodos, preguntas y respuestas, o al intercambio de visiones, elaboraciones y procesos para seguir buscando la posibilidad de encontrar su propio sentido. A veces, también el arte necesita devenir otro —su otro—.

Así, pensamos la investigación y experimentación creativa —que no puede sino que abrir direcciones de las que no se podrá prescindir más, y que permiten al arte perpetuar su vida—, de conservarse y conservar, diría el filósofo Gilles Deleuze, como bloque de sensaciones, es decir como un compuesto de perceptos y afectos⁸. En fin, esto sería también lo que podemos pensar como la economía de las artes —su sostenerse en pie en la medida en que constituye la condición de duración de nuestros afectos, de las sensaciones que así pueden gozar de una eternidad, por supuesto gracias a sus soportes, pero aún más por mérito de las olas múltiples de discursos, intervenciones, pensamientos y creaciones que dejan las huellas de estos sujetos percipientes y sensibles que son los artistas y sus otros.

*

Los artículos contenidos en este libro representan algunas de las maneras en las que, en la Universidad de las Artes, se ha intentado, a lo largo de dos años, empezar a responder estas y otras preguntas acerca del papel de la investigación en artes, y a mostrar cómo la investigación en artes, sobre las artes, con las artes, para y por las artes, contribuye a implementar el valor de su larga vida.

En apertura, el doble manifiesto de Ramiro Noriega sobre el sentido, el papel y la especificidad del arte y de la cultura nos introduce en el tema a través de sus paradojas, así como de sus desafíos, a la vez estimulantes y provocadores. Destino de la *poiesis*, de las economías creativas, invención

6 Siegler, *De la misère symbolique*, 194 y 204.

7 La referencia es a la obra de Maurice Blanchot, *La conversación infinita* (Madrid: Arena Libros, 2013).

8 Véase, Gilles Deleuze, Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?* (Barcelona: Anagrama, 1993), 163.

de espacios de sostenibilidad en el marco de la sociedad del conocimiento entre los otros, o más aún relación con la diversidad, con la memoria y la gestión del espacio público constituyen símbolos de la ruta de la Universidad de las Artes «para pensar diferente, soñar diferente, imaginar más y más profusamente». El texto de Mónica Lacarrieu, una detallada reflexión sobre esta ruta, con las problemáticas y las cuestiones abiertas en los diferentes pasos del pensar una institucionalización de las artes. El trabajo del Vicerrectorado de Investigación y Posgrado, las políticas y líneas de investigación que se han aprobado frente a una discusión continua y a veces articulada en diferentes miradas dan cuenta de cuáles son los asuntos cruciales para las artes y la investigación. ¿Cómo se elabora un proyecto de investigación en artes? ¿Dónde empieza y termina ese proceso investigativo? ¿Cuáles serían los mecanismos de control de la investigación artística? ¿Quién puede legitimar o no la investigación en artes? ¿Qué es una «obra relevante»? son las cuestiones que marcan las etapas de un camino que quiere cruzar artes, conocimiento y creatividad, una noción clave, aunque muchas veces criticada. Mejor sería hablar de «creatividades», nos dicen Bradley Hilgert y Ana Carrillo, afirmación crítica que procura «visibilizar las dificultades conceptuales que sorteamos y la evidente fragmentación de posiciones con respecto al campo que tratábamos de construir», si queremos dejar de lado la jerarquización de los saberes y las habilidades. De esta manera también se abre la ventana sobre el lado político de la cuestión, y con el brillante ensayo de Suely Rolnik atravesamos el «inconsciente colonial-capitalista» que se esconde detrás de nuestros pensamientos. Evocando la obra de Lygia Clark como acontecimiento y sugiriéndola como superficie topológica y micropolítica de resistencia, Rolnik, también por medio de las palabras de Deleuze y Guattari, retoma el tema de la vida del arte, «una vida que participa activamente en la creación del mundo, regida por un deseo que funciona como agente activo de su producción», proponiéndola como desafío a los modelos de pensamiento por parte del «capitalismo mundial integrado» y su inconsciente colonial.

Después de este bloque inicial, que nos brinda una reflexión sobre los principios y los paradigmas para situar la investigación en artes, con la economía, la política, el deseos y elaboración de procesos son protagonistas, sigue una parte de ejemplos concretos de lo que una investigación en artes puede hacer, es decir, de experiencias individuales o colectivas situadas en contextos particulares. Jorge Gómez nos narra «la historia inconclusa de un proyecto de valoración de códigos relegados por la letra y la palabra oficial, códigos que se expresan en la práctica alfarera de un grupo de mujeres amazónicas», un proyecto de investigación que él mismo llevó a cabo en Canelos, dentro de la cátedra de Estudios de la Oralidad de la Escuela de Literatura

de la Universidad de las Artes. La crónica y la precisa etnografía de la práctica alfarera de estas mujeres, junto con su inserción en el contexto general de la cosmovisión amazónica, nos dan cuenta de una investigación-acción participativa donde los interlocutores se constituyen a su vez como coinvestigadores, retomando de alguna manera aquel circuito de don y contra-don que mencionamos anteriormente, poniendo así en el centro el tema de las relaciones —entre seres humanos y naturaleza, entre lenguajes verbales y no-verbales, y por qué no, entre investigadores y sus co-investigadores.

La experiencia, de José Sánchez, encuentra su lugar en el grupo de investigación Artea, una colaboración entre académicos y artistas que se piensa como «zona de protección habilitada para producir pensamiento». El énfasis sobre la calidad de la atención, la temporalidad y la diferenciación frente al mercado del conocimiento y la «investigación-negocio», la multiplicidad de fuentes y de saberes convocados, hacen de este proyecto un plano de creación vital y productivo, donde pensar y hacer, en su fundamental relación con el cuerpo, se vuelven lo mismo. Esta relación la retoma Ernesto Ortiz Mosquera: según su visión, «el cuerpo como laboratorio» nos permite implicar y buscar puntos de vista y perspectivas diferentes, móviles, y deponer las ideas que se proclaman «definitivas». En este sentido, son las artes escénicas, las visuales, las *performáticas*, las que hoy se hacen más portadoras de una investigación sobre las posibilidades del cuerpo, «y permiten así el origen de un espacio de resistencia ante los discursos hegemónicos que vuelven al cuerpo un lugar predefinido, dominado y conocido». *Alina.06* es el producto activo de esta investigación llevada a cabo en la Universidad de Cuenca, un trabajo que «permitió generar en el público estados de consciencia que lo invitaran a estar mucho más alerta de sus percepciones y de las asociaciones racionales y sensoriales que podían derivarse de ellas». Una vez más, la atención se enfoca en el fortalecimiento de la facultad estética y sinestésica de los individuos.

Concluye el volumen el recorrido que Lupe Álvarez propone a partir de la experiencia del ITAE⁹ y de la necesidad, compartida con la Universidad de las Artes, de un estricto vínculo con la comunidad como componente fundamental de la investigación y la producción artística. Así, la cátedra de Proyectos del ITAE, en tanto «espacio posible para la creación transdisciplinar y embrión de prácticas colaborativas y de inserción socio-cultural», propuso diferentes iniciativas, de las cuales este ensayo nos ofrece un importante esbozo acompañado de imágenes y múltiples sugerencias. El punto de madurez, como afirma la autora, se tocó con el proyecto *Brigada*

⁹ Instituto Tecnológico de Artes del Ecuador, institución que existió a partir del 2003 y que recientemente se traspasó a la Universidad de las Artes.

de dibujantes, una insólita acción grupal en el Barrio Cuba de la ciudad de Guayaquil, enfocada en el concepto de errancia y en el principio del *andare a zozzo*, heredero de la deriva situacionista. Esta propuesta, que «dota al dibujo de un sentido ampliado del espacio, lo convierte en un acto siempre en fuga hacia nuevos estímulos, con posibilidades de que sus herramientas sirvan a la creación de zonas de contacto, de relaciones interpersonales, de reinención y flujos de memorias y tradiciones relacionadas con la zona». Nos entrega así un punto de vista fundamental sobre la necesidad del intercambio, de la cercanía y el contacto.

Como primer acercamiento al tema de la investigación en artes, este libro desea una larga vida a todas las experiencias puestas en escena y auspicia el seguimiento de la reflexión y de las prácticas que han sido contadas. A la luz de todas las transformaciones descritas, percibiéndonos totalmente insertos en un proceso de aceleración de las mismas y empezando a darnos cuenta de sus efectos producidos, parece aún más urgente la necesidad de criticar y reformular nuestros paradigmas estéticos, sin limitarnos a condenar la degradación de lo sensible, sino operando, interviniendo con nuestras acciones para reinventar su destino y las prácticas que lo constituyen, para redespertar el deseo individual, social y político. En este sentido, la actividad de la Universidad de las Artes —al preguntarse sobre qué es operar, crear e investigar en las artes— se hace como práctica de educación de y para los sentidos y, por tanto, como lucha contra la *anestesia* general que está permeando nuestras vidas, hacia la creación de un nosotros que, quizás, todavía queda por construir.

Bibliografía

- Berardi, Franco 'Bifo'. *Democracy and other Neoliberal Fantasies: Communicative Capitalism and Left Politics*. Londres y Nueva York: Duke University Press, 2009.
- Blanchot, Maurice. *La conversación infinita*. Madrid: Arena Libros, 2013.
- Crary, Jonathan. 24/7. *Late Capitalism and the Ends of Sleep*. Londres y Nueva York: Verso, 2013.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama, 1993.
- Fisher, Mark. «Life is too exciting to sleep». En *Parse*, n.º 5 (2017), <http://www.parsejournal.com/article/accelerate-management/#return-note-3418-2>.
- Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible: estética y política*. Santiago: LOM Ediciones, 2009.
- Rouvroy, Antoinette y Thomas Berns. «Gubernamentalidad algorítmica y perspectivas de emancipación: ¿La disparidad como condición de individuación a través de la relación?». En *Adenda filosófica*, n.º 1 (diciembre 2016), http://adenda.dobleciencia.cl/4.Gubernamentalidad_algoritmica.pdf.
- Sadin, Eric. *La vie algorithmique. Critique de la raison algorithmique*. París: L'échappée 2015.
- Stiegler, Bernard. *De la misère symbolique*. París: Flammarion, 2013.
- . *La société automatique 1. L'avenir du travail*. París: Fayard, 2015.

De la no economía del arte, o de su economía paradójica

Ramiro Noriega

Universidad de las Artes

Una de las tareas de la literatura es formular preguntas y elaborar afirmaciones contrarias a las beaterías reinantes. E incluso cuando el arte no es contestatario, las artes tienden a la oposición. La literatura es diálogo, respuesta. La literatura puede definirse como la historia de la respuesta humana a lo que está vivo o moribundo a medida que las culturas se desarrollan y relacionan unas con otras. Los escritores algo pueden hacer para combatir esos lugares comunes de nuestra alteridad, nuestra diferencia, pues los escritores son hacedores, no sólo transmisores, de mitos. La literatura no sólo ofrece mitos, sino contra-mitos, al igual que la vida ofrece contra-experiencias: experiencias que confunden lo que creías creer, sentir o pensar.

-Susan Sontag

Los límites y los valores

Uno

La creatividad y el conocimiento provienen del mismo origen. Ambos dependen de lo que falta y anuncian una creación. Esa creación se condensa en el *arte*, tal como lo conocemos en el mundo occidental, en el término griego *poiesis*, que define el papel del ser humano en su relación con el *mundo acabado* y en el que se juega su *destino*. El hacer poético no refiere a *priori* a nada más que no sea la manifestación de esa relación ser humano-mundo en la medida en que habla siempre de lo que ahora definiríamos como una «interpretación crítica» de la misma. La *poiesis*, en todos los casos, supone la emergencia de una fuerza simbólica que trasciende las relaciones objetivas y factuales que el ser humano mantiene con el *mundo*, al punto que transforma al ser humano y a su mundo en tanto tales y en tanto partes de un sistema de significaciones. De este modo el *mundo* se convierte en materia poética, y con él el ser humano se convierte también en materia poética, y el destino de uno y otro se convierte también en destino poético; lo que significa que, entonces, mediante el gesto poético, el ser humano deviene sujeto de su existencia, o para decirlo en términos del materialismo histórico: en sujeto de su historia, sujeto de su lenguaje.

Así, se entiende que no hay poética sin política o, mejor dicho, que toda poética consagra ese origen mítico donde el ser humano refiere el *mundo* y al referirlo lo transforma en algo que, si no es nuevo, al menos parece significar algo que previamente no se conocía como tal.

Dos

Economía del conocimiento, economía creativa, son sinónimos al menos en el sentido en que ambos reposan sobre intangibles y consagran intangibles, y ambos refieren a lo mismo, es decir, a la visión que tenemos del *mundo*, ya sea en términos de lenguaje, de aprehensión o incluso de descripción.

La creatividad tanto como el conocimiento no entienden el *límite* como un fenómeno topográfico (o de producción), sino como un punto más en el complejo sistema de referencias que hace de la Historia un contenedor definible pero siempre inacabado. El *límite* no implica tanto el *final* del fenómeno cuanto la *finalidad* del proceso que supone su exploración (como lenguaje, aprehensión o incluso descripción). Así, la economía del conocimiento, o economía creativa, se refiere a sus capacidades de producción no solo como reservas ilimitadas, como conjuntos potencialmente inacabables. La economía del conocimiento, al contrario de la economía a secas, no administra recursos finitos, ni siquiera administra, *juega* con las posibilidades ilimitadas de un universo cuya característica primera es que siempre es más incierto que definido, puesto que sus signos son los de la paradoja, la contradicción, la sorpresa, la inquietud, la duda y, obviamente, el deseo, como necesidad e ilusión a la vez. No hay creatividad sin esos ingredientes.

Tres

Habría que referirse a *La biblioteca de Babel* de Jorge Luis Borges para establecer la metáfora del espacio autosustentable, autárquico, e incluso sostenible¹. Borges propone una edificación que es a su vez continente y contenido. Para aprehender la biblioteca de Babel, que Borges propone como el universo de todos los universos, no basta con indicar su existencia. Hace falta decirla y problematizarla. Para tal empresa, el sujeto que así sea, el *sujeto histórico*, encontrará en ella que todos los recursos que la integran son suficientes. El espacio donde sucede la creatividad y el conocimiento dispone de todos los recursos para abastecer sus necesidades. No hace falta acudir a ningún material exógeno para dotar de sentido a ese espacio, que de por sí es universal. En el ámbito de la ficción moderna Dorrit Cohn dice que la ficción es *lo propio de sí misma*².

1 Jorge Luis Borges, *Obras completas*, tomo 1 (Buenos Aires: Emecé, 2007).

2 Dorrit Cohn, *Le propre de la fiction* (Paris: Seuil, 2001).

En ese espacio, por lo tanto, no cabe más la idea de *arriba y abajo, de superior e inferior*. Se trata de un espacio donde se pone en duda la certeza colonial de que existiría una cultura «alta» y otra «baja». Si bien permanece vigente la idea de lo desconocido, de lo por conocer, ello no implica que hay algo que sea más evidente que el resto, aunque siempre subsiste la posibilidad de descubrir algo, incluso si ese algo ya existe. En suma, la noción de descubrir no está ligada a la noción de la invención en el sentido de creación de algo estrictamente nuevo, sino en la posibilidad o no de detectar la existencia o no de algo. En cierta forma se puede decir que en este universo lo nuevo ya existe, o más todavía, lo nuevo ya existió.

De lo anterior se puede colegir que, en tales circunstancias, la creación no está sujeta a la invención de un ser nuevo, sino a la reformulación de dispositivos o incluso al azar. El valor no reside en la capacidad o no de crear algo nuevo en estricto sentido sino en la capacidad de ver o no. Más todavía, el valor no es una condición preliminar del proceso. Lo que cuenta es el proceso de decir una situación que es considerada por sí misma inteligible. Esto significa que lo propio de la sociedad del conocimiento no es refrendarla en cuanto tal, porque ello es en sí una verdad, sino de señalar en sí mismo los enigmas que subyacen en ella. Es lo que Jean Bessière llama la *enigmaticidad*³, condición *sine qua non* del fenómeno. El arte en una sociedad así descrita encuentra sus contradicciones en su propia formulación. Sus contradicciones son su *leitmotiv*.

Cuatro

La imaginación es el combustible de esa creación. Puesto que, si como decimos, el futuro ya es, no importa la sola transformación del mundo sino la creación de mundos posibles. La geografía de la sociedad de la creatividad es una geografía en permanente ampliación. La geografía de la sociedad del conocimiento equivale a la geografía de la novela -léase del arte, gracias a Carlos Fuentes- y siempre es más extensa que la geografía de la realidad, de lo real, de lo conocido. Se trata de un territorio inextinguible, cuyos recursos son ilimitados.

El acceso a esos recursos está dado por la voluntad de imaginar, es decir, de ver más allá de lo evidente, o incluso de tratar lo evidente no tanto como material de lo finito (de lo racional), sino como material de creación. Sin imaginación no existe la posibilidad de vislumbrar la posibilidad del cambio, del cambio de época, del cambio de lugar, del cambio de circunstancia, del cambio de lugar de representación, entendidos estos cambios como elementos consubstanciales de la experiencia humana.

3 Jean Bessière, *Le roman contemporain ou la problématique du monde* (Paris: Presses Universitaires de France, 2010).

Cinco

En la sociedad del bioconocimiento o del conocimiento por la vida, el principio moral no se impone sobre el principio de los derechos, porque el principio moral no expresa un lugar común, sino simplemente una condición determinada de un sujeto o de un colectivo en un momento determinado. En la sociedad del conocimiento, la unicidad del principio moral se halla en permanente crisis, puesto que lo propio de la sociedad del conocimiento es la de ser un sistema paradójico, hecho de opuestos, de diferentes, o de iguales expresados como diferentes. La sociedad del conocimiento, en tanto lenguaje, produce sentido a través de la fricción (léase, de las relaciones conflictivas) entre los elementos que la integran, puesto que los elementos que la integran se saben diferentes y no se reconocen únicos. El principio moral, en contraparte, se quiere único y universal, aunque no lo sea. En la sociedad del conocimiento lo único universal es el sistema de paradojas y contradicciones. De ahí que no haya lugar para una verdad única ni para una verdad final. La democracia en una sociedad basada en estos principios no podría aceptar que ningún principio se erija en ley desde su calidad moral. Para que un principio pueda erigirse como tal primero tendría que ser reconocido como un bien común, y lo único común en dicha sociedad del conocimiento es la diferencia, ya sea como verdad o como posibilidad, y siempre como interés *compartido*.

Compartir: la sociedad del bioconocimiento es, en términos de Walter Benjamin, una sociedad de pasajes entre diferentes espacios y tiempos, entre diferentes mundos, entre diferentes textos. La existencia de estos pasajes supone un diálogo más o menos fluido entre ellos, entendido el diálogo en el sentido inicial del término, es decir, como situación en la que más de un lugar de enunciación se hacen visibles.

Seis

La geografía de la cultura no equivale a la del arte, y la del arte, como sea que se la quiera, es siempre inherente a la de la cultura. De hecho, la cultura existe por sí misma mientras que el arte depende siempre del hecho cultural o, mejor dicho, el arte, cuando es, forma parte de un fenómeno cultural. Se puede decir el arte por el arte solo de manera artificial, como una profecía, pero nunca como una verdad. El arte por el arte es una ilusión burguesa, de clase social. La cultura como síntoma de clase social equivale al arte por el arte, y es en realidad una prótesis sin alma. El alma es un asunto poético/político.

Siete

La geografía de la cultura está poblada por elementos dispares, y es, por lo tanto, una geografía equivalente a la del conocimiento y a la de la creatividad. Sin ser

las mismas, se pueden configurar del mismo modo, como objetos vistos a través de papel calco. Lo que las distingue son sus porosidades específicas. Las de la cultura son porosidades espesas, porque sus ciclos suelen ser largos: equivalen a sendas trochas de camino más o menos despejadas. Mientras más despejadas, las trochas de transformación cultural se hacen más pasajeras, y los tiempos de transformación se acortan. En esta heterogeneidad se mueven las geografías culturales, entre trochas largas y cortas. Hay quienes creen que la cultura es un bien esencial. Se equivocan. No hay cultura que no sea orgánica, que no se mueva, que no esté siempre desapareciendo y apareciendo a la vez. Para intentar capturar una imagen más o menos certera de un hecho cultural es necesario mirar a través de gasa hospitalaria. Las miradas que se quieren transparentes eliminan de los hechos culturales la necesaria distancia que se requiere no para ver sino para aprehender las complejidades que los hacen sustantivos. Al contrario de otros fenómenos, los de la cultura se dicen mejor si se entiende la dimensión simbólica del lenguaje que se emplea para tratarlos. Por eso resulta imperativo enunciar (constituir, establecer, discutir, debatir, confrontar) modos de acercamiento a estos fenómenos que, a fuerza, serán antagónicos a los modos de referir a la sociedad moderna occidental, liderada por los intereses del Gran Capital. Los indicadores de esa sociedad no solo que resultan vagos para intentar referir a una sociedad que privilegie el conocimiento y la creatividad, sino que además la enajenan y pervierten. La imagen que tenemos de las relaciones culturales modernas ha sido desnaturalizada por esos instrumentos de lectura que sustentan el interés corporativo en desmedro del interés común.

Los indicadores de la economía de mercado generan dependencia. Hablan de sociedades más o menos saludables, e imponen fármacos para tratar los males. Al final, tenemos sociedades dependientes de esos fármacos. Al final, tenemos que los fármacos gobiernan las decisiones. La sociedad del conocimiento, la del eco-socialismo, no necesita de fármacos ni pesticidas ni nada que se le parezca. Necesita de tiempo. Y el tiempo es lo que más falta en las sociedades dependientes de fármacos (la emergencia de los absolutismos en este tramo del sistema capitalista ha poblado la geografía moderna de todos los integrismos posibles: no hay diferencia entre el partido de extrema derecha y el *opus dei*. El que defiende la identidad nacional por sobre todas las relaciones sociales y económicas tanto como el que inhibe a todas las mujeres —especialmente a las víctimas de violación— de proteger sus vidas, habla desde la misma dependencia a esos fármacos⁴.

La sociedad del conocimiento y la creatividad no se pueden configurar sobre los principios de la exclusión. Sin defender el agua como principio

4 Uso el término fármaco como lo usa Bernard Stiegler. Véase: «Escritura y Fármaco», en *Escritura e imagen*, vol. 9, (2013), 325-337.

político, sin conquistar el derecho universal al agua, hablar de justicia para todos, especialmente para los campesinos, constituye una mentira. En el ámbito artístico se impone una deconstrucción de lo que se entiende por actividad artística, por arte, sucesivamente, por artista, por obra de arte, por público, por crítica artística, por mercado del arte.

El papel del arte en la sociedad del conocimiento y la creatividad consiste en asumir que este no sucede de manera periférica, paralelamente a, al lado de, lejos de. Que sucede en, dentro de, que es parte de. Que incluso la idea modernista de «el arte por el arte» en realidad es una posibilidad solo posible desde ahí mismo, desde esa sociedad donde el conocimiento y la creatividad imponen sus dudas como el sol y la luna alumbran los días que transcurren, de allá para acá, de acá para allá, como si no fueran los mismos.

El arte en una sociedad que asume la vida en el centro de sus preocupaciones existe como existe el líquido sinovial en una rodilla. Fluye y fluyendo permite el movimiento de las partes menos móviles. Ese movimiento puede ser tormentoso, pero es siempre movimiento. Ese arte no está por inventarse. Existe. La que no necesariamente existe es la relación de ese arte con esa sociedad, en el sentido en el que hemos referido. Los museos administrados por el Banco Central, las galerías de arte acomodadas a los vaivenes de la especulación financiera, el *marketing* financiero y la hegemonía globalizadora han secuestrado obras y artistas, conceptos, ideas, formas, han banalizado rupturas, han escondido fricciones indispensables para provocar lo que debe provocar el arte, incluso el arte por el arte: sentidos.

Los sentidos equivalen a la energía que moviliza un sistema en el que lo que importa nunca está sobre el bien común. Es lo que la Constitución de Montecristi⁵ llama el Buen Vivir, el *sumak kawsay*. Los sentidos no corresponden a una sola lógica ni provienen de un mismo origen. Su vitalidad corresponde a su heterogeneidad. Nunca sobran los sentidos, y son indispensables para sustentar la llamada sociedad de la creatividad. Uno de los indicadores de esta sociedad necesariamente tiene que ver con su capacidad para producir diversidad. Una sociedad saludable, en pleno siglo XXI, no puede ser homogénea. No puede creer en un solo dios, no puede tener tampoco una sola moneda de intercambio. Por lo mismo, no se consagra en una sola expresión.

El arte en una sociedad de estas características atraviesa los tiempos y en su atravesar instala una lógica de sentidos que escapa a la relación causa-efecto. Ese arte mantiene una relación con el tiempo que busca tejer lazos. El arte tiene así una vocación contemporánea, pues está hecho de la diversidad de expresiones en la diversidad de tiempos. Existe más allá del presente, del pasado y del

5 Entre 2007 y 2008, en la localidad de Montecristi, se escribió la más reciente Constitución del Ecuador, cuyo eje es el principio ontológico del Buen Vivir.

futuro. Existe en el pasado, en el presente y en el futuro. Más aún, existe en todos los pasados, los presentes y los futuros a los que sea capaz de referir. El arte puede ser parte de algo que podría llamarse la máquina de la memoria, por su deseo de referirse a todos los tiempos posibles, aunque le vaste con existir en el suyo mismo, en su acto de enunciación, como sucede con todos los lenguajes que no se endilgan la condición de ser artísticos.

De hecho, la sociedad del conocimiento y de la creatividad, por sus propias condiciones paradójicas, instala de todos modos la posibilidad de que el arte no es tal si no es plural, no tanto desde la tradicional necesidad de clasificar géneros y modalidades, soportes y técnicas, sino porque la sociedad del conocimiento y de la creatividad antes que ser tal es sociedad intercultural y plurinacional.

Ocho

En el arte lo que aún no es memoria se vuelve memoria. Sin memoria no hay arte posible. Roberto Bolaño establece este vínculo determinante que supone para el arte, para la literatura, por ejemplo, un lugar en un sistema de significaciones y resignificaciones posibles. Uno de los caminos que sigue un sentido para configurarse en tanto memoria de una sociedad —otros dicen patrimonio— es el del arte. Mediante la creación —la re-creación, si volvemos a Borges— un signo se convierte en algo más, así podemos aceptar la posibilidad de que en una sociedad un elemento cualquiera puede tener diferentes significaciones, valores, usos. Lo que para unos ya es memoria, para otros puede ser una oportunidad en el futuro o simplemente puede no ser. El arte en ese proceso sirve de catalizador, revela algo mediante su acción poética. La acción poética tiene, por lo tanto, un efecto económico, que puede ser incluso evaluado y descrito en el sentido de la cantidad de objetos que transitan de un estado a otro. Una novela, efectivamente, puede servir de contenedor de material memorial. Podemos imaginar ese libro en un laboratorio universitario, siendo estudiado por generaciones de científicos. Y lo podemos imaginar también en la mesa de trabajo de otro creador posterior que lo reutilizará según sus necesidades «actuales». Las artes, en ese sentido, señalan, indican, establecen significaciones y valores que pueden a su vez ser traducidos en significaciones y valores otros, de acuerdo con los intereses y las coyunturas de la sociedad. La acción de crear, de *deconstruir*, de presentar y de representar, incluso la acción de olvidar, supone efectos materiales que pueden ser descritos también por las matemáticas, y pueden ser establecidos mediante algoritmos, tal como sucede con cualquier fenómeno de la vida pública. En una sociedad interesada en multiplicar los conocimientos, las acciones artísticas revelan las sustancias de las que está hecho ese interés. El arte, por lo tanto, más que una finalidad revela fenómenos. Si los objetos, materiales o no, son capaces de transformarse, lo son debido a esa propiedad del arte que es la de llevar algo de un lugar a otros lugares.

Por ello, una sociedad sin memoria (sin «patrimonio», dicen los discursos oficiales) es también una sociedad sin arte⁶. Se puede decir que el arte es memoria y que, por lo tanto, podemos imaginar una política pública que ponga el acento en el arte para enfatizar la protección y salvaguarda de la memoria y, en consecuencia, en los saberes de pueblos, comunidades e individuos.

Nueve

Los museos del Ecuador, azuzados por las voces de coleccionistas y guaqueros, no protegieron necesariamente la memoria de los pueblos. Protegieron sobre todo expresiones estéticas, a saber, un cierto sentido del gusto. A imagen y semejanza de los aventureros-arqueólogos —que saquearon y saquean todavía los patrimonios de los pueblos—, esos museos redujeron el sentido histórico, político, religioso de los restos del pasado a lo que ellos consideran «obras de arte», como si las «obras de arte» estuvieran despojadas de todo contacto y existieran como envasadas en urnas de cristal, transparentes, pero no menos fúnebres.

Los que protegieron la memoria de los pueblos son los propios pueblos, que siguieron contando sus historias, pasándolas de unas personas a otras. Ellos mismos, como en una alegoría de Ricardo Piglia, constituyen las más valiosas pruebas del tiempo, más que cualquier museo de nuestras capitales latinoamericanas. Una persona vale el mundo⁷.

Inversamente, cuando muere una persona depositaria de esos saberes, y es la última, entonces ese mundo se acaba para siempre. Podemos imaginar una sociedad que reconoce la significación de tal hecho, una civilización que admita la posibilidad no solo de la transformación civilizatoria como una oportunidad ontológica sino también la posibilidad de un mundo como un hecho inapelable. Esa sociedad consciente de aquello tiene dos opciones al menos: considerar la posibilidad de «almacenar» esos saberes en todos los contenedores posibles (incluido el contenedor «arte» antes descrito); o aceptar la posibilidad de la desaparición de esos saberes como una condición de la vida misma. Existe siempre una tercera opción, tal vez más justa: hacer lo necesario para que esa memoria subsista, sin abundar en ese esfuerzo. En esta tercera opción el olvido se yergue como un momento de significación cierto. ¿Qué lugar, qué papel le corresponde al artista, por ejemplo, frente a la desaparición de los llamados «pueblos no contactados», «pueblos en aislamiento voluntario»?

6 Decir que el «arte es memoria» no implica decir que toda «memoria es arte». Conviene precisar, con Aby Warburg, que todo arte es material mnésico, mientras que la memoria es, aun en detrimento de su formulación poética. Véase Aby Warburg, *L'Atlas Mnémosyne* (Paris: L'Écarquillé-INHA, 2012).

7 Pero no siempre fue así. En América Latina, como dice Jesús Martín Barbero cuando reflexiona en qué aporta la cultura al desarrollo, se impuso la idea de que la «cultura» era todo lo que venía de fuera, y no tenía nada que ver con los actores cotidianos y locales. Véase: Jesús Martín Barbero, *Al sur de la modernidad: comunicación, globalización y multiculturalidad* (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2001).

La vida: espacio público/democracia/derechos/imaginación

"La habilidad de percibir o de pensar de manera diferente es más importante que el conocimiento ganado."

David Bohm

Uno

Hay que creer en que es posible producir sin producir, esa paradoja es fundamental para entender una sociedad basada en el conocimiento y en la creatividad. Ya no existe contradicción entre el trabajo creativo y el trabajo de producción, dice la brasilera Ana Carla Fonseca⁸. Si entendemos que se puede producir sin producir, es posible concebir una sociedad que se reconozca tanto en la acción como en la contemplación. De ahí se puede afirmar que hay al menos dos obras artísticas, la que se hace y la que se ve (se lee, se escucha, se toca...).

Las nociones de materialidad e inmaterialidad no son las únicas que atraviesan esta paradoja. La producción sin producción, según entendemos los bienes y los servicios, expresa también los desafíos de una sociedad intercultural. Planificar una sociedad basada en el conocimiento y en la creatividad supone poner de manifiesto los desafíos de la sociedad plural, en el sentido de las múltiples posibilidades de agrupamiento que existen y que no se limitan al mero diálogo entre culturas, como lo postularon los positivistas del «Quinto Centenario»: no todos consumimos del mismo modo, porque no somos los mismos.

La idea de la «producción sin producción» expresa el límite de la sociedad capitalista y la señal de una marca indeleble: ir siempre hacia delante no implica, para decirlo de manera irónica, ir siempre hacia el *norte*. ¿De qué está hecho ese sur donde el trabajo de producción y el trabajo de creación no son antagónicos, sabiendo que la creación no resulta a fuerzas en la producción de bienes y servicios?

La sociedad del conocimiento y de la creatividad, en el sentido amplio del término, tiene entre sus desafíos establecer mecanismos ya no de consumo sino de sostenibilidad. Uno de los ejes de ese sur precisamente es conferir al sistema de creación capacidades suficientes para consagrarse en cuanto tal. Sostenibilidad *versus* rentabilidad, tal es el reto, y tal es el cambio de época, cuando se sabe que las llamadas «industrias culturales» a partir de su establecimiento en Inglaterra (a través de la *mise en oeuvre* de los *mass media*), definió su existencia en los márgenes de riqueza que genera para sus propietarios, y que es lo que los filósofos de la Escuela de Fráncfort revelaron.

«Las industrias culturales» tal como las «industrias» a secas establecieron el principio de los derechos de propiedad intelectual como un recurso para

⁸ Véase: Ana Carla Fonseca, *Economía creativa como estrategia de desarrollo, una visión de los países en desarrollo* (Sao Paulo : Itaú Cultural, 2008).

legitimar la acumulación de capitales. Esas industrias, así sustentadas, justifican el uso privativo de los conocimientos en honor a lo que llaman el desarrollo de la humanidad. Dicho de otro modo, el desarrollo de la humanidad, basado en el desarrollo de capacidades privadas, sería inapelable, aun cuando todo indica que esa forma de desarrollo conduce inexorablemente al agotamiento del ambiente y a su posible destrucción definitiva. Una sociedad del conocimiento y de la creatividad simplemente es inviable en esa lógica. La sostenibilidad del modelo constituye un factor esencial si se pretende garantizar el equilibrio del sistema. Dicho de otra manera, la sociedad del conocimiento y de la creatividad resulta de la crítica a la sociedad capitalista, a la que subvierte. Ese es su principio revolucionario.

Dos

El diálogo intercultural sucede en la esfera pública. Al Estado, de manera prioritaria, le debe interesar ese espacio pues es ahí donde se ejerce la ciudadanía que constituye la república, que es suma de naciones. Los *contenedores* dedicados a labores relativas al conocimiento y a la creatividad (escuelas, colegios, universidades, museos, archivos, bibliotecas, cinematecas, centros culturales, mediatecas) configuran los escenarios del debate crítico, que es el lugar del llamado «diálogo intercultural». La gratuidad de esos espacios se debe leer como la garantía del derecho a ese diálogo en la diversidad y en la igualdad. El espacio del diálogo para garantizar su vitalidad debe ser concebido como espacio orgánico y para ello es indispensable entender la noción de patrimonio como una noción dinámica. Las generaciones actuales no solo tienen la responsabilidad de proteger y conocer el patrimonio de sus antecesores, también tienen el derecho de concebir sus propios patrimonios, es decir, sus propias representaciones y enigmas. El espacio público es el espacio de esa tensión entre lo representado y lo que está por representar. El juego político que admite esa tensión admite también la necesidad de dotar a la sociedad de conocimientos suficientes para configurar esos debates que han de traducirse en el diseño incesante de la escena donde sucede el diálogo intercultural. En ese espacio, así concebido, sucede prioritariamente la disputa del conocimiento y de la creatividad, allí toma forma ese proceso dialéctico que es tanto una utopía como una necesidad. Si la democracia toma un nombre, lo toma allí.

El espacio público no es un lugar de tránsito, es un lugar de conflicto. Por eso hemos de decir que el diálogo intercultural es diálogo político. La sociedad intercultural es solo posible a partir del debate, no solo desde el punto de vista conceptual. La sociedad del conocimiento se sustenta en la ejecución de políticas públicas que alientan el espíritu crítico, ya sea en las esferas de la educación o de la investigación científica, ya sea en las de la producción o de la recepción artística.

En el orden político, la esfera pública donde se concreta el debate intercultural supone ya no solo la superación de la lucha de clases, sino la consagración de esa lucha histórica en el terreno de la semiología. La sociedad del diálogo intercultural se instala en esa lucha, que es para nosotros la lucha por la justicia, la igualdad en la diversidad, el *sumak kawsay*, o si se quiere, la lucha contra la pobreza, contra todas las formas de racismo, la impunidad, el clientelismo y la discrecionalidad, el centralismo, la violencia, especialmente la violencia contra los más vulnerables, la corrupción. Entre las prioridades de ese debate está la de subvertir el debate político tradicional a través del establecimiento de agendas ciudadanas, simbólicamente «otras». A la agenda de la «seguridad», en ese debate intercultural, se opone la de la inclusión (cohesión) social; a la de la productividad, la de la sostenibilidad; a la del desarrollo, la de la igualdad de oportunidades; a la del trabajo, la de la ampliación de las capacidades de las personas, de los colectivos, de los pueblos en tanto tales; en suma, a la del capitalismo, la de la justicia, la de la esperanza, la de la alegría, la de la duda ontológica.

En ese contexto, ya no el arte sino el diálogo es lo que cuenta. Es decir que, el arte como expresión poética cuenta para problematizar la realidad (incluyendo por supuesto lo «no real») de una manera que los otros lenguajes no pueden hacerlo, en esa especificidad es preciso reivindicarla, y no como el resultado de un acontecimiento ahistórico, asocial. En tanto lenguaje «otro», el arte ha de comprenderse no como un hecho separado de la realidad, sino como un fenómeno de lenguaje que señala como el que más el carácter crítico de la representación, comprensión y desenvolvimiento de la sociedad, especialmente de la sociedad occidental moderna en relación con todas las sociedades de todos los tiempos.

Tres

La noción de valor, herida por la noción de «valioso», resulta enriquecida de algo todavía más significativo, la duración. La educación artística en tanto experiencia social señala esa herida hasta convertirla en algo que podríamos llamar «memorable». La educación que no acude a la experiencia artística se priva de algunos de los elementos decisivos del diseño y de la elaboración del pensamiento y se priva de la posibilidad de trascender más allá de su propia y relativa eficiencia.

El arte en la educación es potente no solo cuando la toma como una finalidad sino cuando le dedica tiempo como instrumento de exploración. Educación para las artes, enseñanza/aprendizaje a través de las artes. En la sociedad contemporánea, el sentido de la «red» (conectividad, complejidad, interactividad) implica el desarrollo de capacidades de comunicación que el arte en el tiempo de las comunicaciones tiene por suyo. El arte no implica solo lo que unos llaman la *obra*, sino el proceso en el que la *obra* existe. No es descabellado creer que la noción de *obra*, herida por la noción de «valioso social», es interesante porque son interesantes los vínculos que supone. Si el prefijo «trans»

cobra algún sentido es ahí, cuando alude a los procesos creativos, a los fenómenos culturales, a las acciones simbólicas. Si la cohesión social se hace en lo «inter», toma sentido en lo «trans». Donde lo «inter» señala relaciones posibles, lo «trans» las problematiza. La sociedad sustentada en el conocimiento y en la creación encuentra su vitalidad en esa dinámica. La sociedad capitalista, multicultural, se agota en la negación de estas alternativas.

La imagen de la *educación* exhibida antes que la *cultura* («Ministerio de Educación y Cultura...») simboliza la sociedad del siglo XIX: educar para gobernar, educar para formalizar, educar para estructurar un orden social, jerárquico y racional.

El siglo XXI no es el siglo de la *educación* así entendida, es el siglo de la *cultura*. Hay que imaginar la educación como un hecho cultural, y no la cultura como un hecho de la educación, para concebir las posibilidades de una sociedad radicalmente democrática. Las formas de consagración de la educación del siglo XIX que heredamos en el XX sirvieron para sistematizar un orden de producción ahora agotado. Lo podemos decir: si la educación no es liberadora tampoco es democrática. Para que sea liberadora debe inscribirse en la dinámica de la creación y de la innovación y, por supuesto, de la comunicación. Educar en el siglo XXI no es establecer modelos de comportamiento, gramáticas sociales convenidas ni cánones esenciales. La educación del siglo XXI no ha de ser un hecho a *priori*, debe ser también un *propósito*: en el siglo XXI tenemos la responsabilidad de imaginarnos otros modos de transferir información, otros modos de aprender; tenemos la responsabilidad de imaginarnos otros sistemas de enseñanza, debemos ser capaces de admitir y de cultivar otras formas de conocimiento y, por lo tanto, otros modelos académicos. La educación intercultural así concebida será seguramente el envés de la educación formal, blancomestiza, que instauró el llamado Estado Nacional.

Cuatro

La experiencia artística, la *poiesis*, es uno de los vectores de esa transformación de la escena educativa en cuanto implica forzosamente una alternabilidad con respecto a las formas establecidas. En tanto creación, la actividad artística tiene entre sus vocaciones la deconstrucción de un hecho dado. El efecto de esa deconstrucción es múltiple: permite una comprensión *otra* del objeto de estudio, pues revela la relación entre el resultado y sus orígenes; supone el apareamiento de otras posibilidades de creación y de estudio; reclama para sí el cuestionamiento del lugar en que se da (por ejemplo, el sistema educativo) y sus propias condiciones. El arte como la ciencia son experiencias que hablan a la vez de su legitimidad y de su inutilidad. Como la ciencia, la verdadera utilidad del arte está ahí, en que habla de algo y de sí mismo a la misma vez. La historiografía contemporánea entendió bien ese fenómeno: la historia como disciplina no ha

de ser tal si a la vez no se cuestiona. La historia de los Anales, la historia de las mentalidades, la historia del materialismo histórico, la historia de los vencidos es el envés de la Historia convertida en principio y finalidad moral.

Por eso, atraer al ámbito de la educación general la educación para las artes y la educación por medio de las artes supone que la educación general es reconocida también como un espacio generador de diálogos diversos, creador e innovador. Lo mismo se puede y quizá incluso se debe decir con respecto a la ciencia, pues, como ella, la labor artística es creadora y supone la posibilidad cierta de que la innovación es posible, aunque no siempre suceda. La educación general, inoculada por estas tensiones, corresponde a la de la sociedad del conocimiento y de la creatividad.

El dogma moderno del arte no corresponde al dogma moderno de la ciencia. El dogma moderno del arte, del arte por el arte, instituye la unicidad de la obra de arte y su principio esencial. La obra de arte así indicada no merece otra cosa que un altar. El arte por el arte opera como una religión, y la obra de arte como arquetipo. En cambio, el dogma moderno de la ciencia supone una consecutividad. Lo aprendido se entiende en la cadena de misterios, que es, en definitiva, el dominio de la ciencia. Por definición, el dogma de la ciencia es el de no ser nunca un punto final. Pero hay, en el arte moderno, el envés de su propio dogma, y es que nada, por definición, vale detenido en el tiempo que transcurre. Este axioma da luz a la sombra que consiste en que todo clásico y todo universal son falibles. La obra única y esencial lo es en su campo y en su momento. Pero no en todos los campos y en todos los momentos. La historia del arte hoy da cuenta de esa progresión de luz y de sombras que es la de la existencia de una obra de arte y de su dogma de fe. El puente que vincula ambas formas de aprehender estas experiencias que son las del arte y de la ciencia está dado por el hecho de que en el fondo ni el saber científico ni el saber artístico pueden, a pesar de los sujetos que los practican, detenerse. Esta dinámica inherente a sus propias características se traduce en lo que antes hemos llamado «duración». La duración en el fondo es la capacidad del sistema de regenerarse, como si se tratara de un organismo capaz de ser y de no ser, todo a la vez. Julio Cortázar se trajo del acuario una metáfora para tratar sobre ese fenómeno vital en la imagen del axolotl, ese ser anfibio, mitad ser, mitad mito, capaz de regenerar sus heridas si necesario. El *axolotl*, dotado de esa cualidad, parecería el ser más potente de todos. Y lo es. Pero su capacidad de regeneración es inversamente proporcional a su fragilidad, y por eso no hay *axolotl* inmortal. Todo esto para decir que el sistema no se nutre solo de sus propias características; le hace falta algo que le es externo para ser lo que se quiere que sea: la decisión política. Por ello la crisis de la educación moderna del Estado Nacional no es una crisis de carácter pedagógico —como la crisis económica del capitalismo no es una crisis de carácter económico—. Es una crisis de carácter político.

Cinco

Es posible y deseable imaginar y promover la creación comunitaria, que ya existe y que aparece como uno de los ejes de ese sistema alternativo. Pensar en común, crear en común, hacer en común, actuar en común. El espacio de la sociedad del conocimiento y la creación desafía las fronteras nacionales amparado en el derecho de la movilidad humana (que ninguno de los muros artificiales creados por el capitalismo moderno ha podido detener) y por el caudal de lo que algunos llaman las «culturas digitales». En estas dos escenas, la de la migración real y contundente y la de los contenidos virtuales, se halla la clave de la relación paradójica entre los saberes ancestrales y el establecimiento de nuevos mundos posibles.

La relación entre el conocimiento local y el conocimiento global es equivalente a las posibilidades de movilidad de las personas, individualmente o en grupos. La creación contemporánea —sujeta a la política pública que estima la investigación científica, el desarrollo de la tecnología y el desarrollo de capacidades del talento humano— no encuentra contradicción en esta relación entre diversos. Así como no hay cultura esencial, no existen capacidades esenciales de los pueblos. Todos los pueblos son potencialmente sujetos de la historia y, por lo tanto, del cambio. La relación entre el espacio de la migración y el de la cultura digital se refiere a esta complejidad y la resuelve. Se puede establecer que la «cultura digital» es un derecho de la «cultura ancestral», y viceversa.

Se puede establecer que el rizoma temporal semeja otra forma de temporalidad, pero que siempre es eso, devenir, transcurso. Se puede también decir que la linealidad del tiempo, como el rizoma, son convenciones, representaciones que apenas alcanzan para establecer distinciones civilizatorias, pero no para resolver las contradicciones a las que la humanidad se halla confrontada.

La creación comunitaria, en común, el saber en comunidad, son términos que aluden a los desafíos y a las oportunidades que la sociedad contemporánea debe darse para atender sus retos. La creación en común y el saber en comunidad son argumentos en favor de la búsqueda de equilibrios sociales. Para lograrlo se precisan instrumentos diseñados *ad-hoc* que tienen toda relación con la definición del espacio común. Por el camino de lo numérico o del agenciamiento de la plaza pública, en los campos y en las ciudades, será posible establecer esas comunidades de investigadores, artistas, pensadores, creadores, sabios, especialistas o no. Las universidades deben ser el terreno desde el cual se observan, se estudian, se analizan, se visibilizan, se promueven esas prácticas democráticas que tienen por efecto, primero, llevar a la sociedad de hoy lejos de la dictadura del derecho corporativo y de la mal llamada propiedad intelectual y el sistema de patentes, garantistas como lo sabemos de la discriminación de oportunidades en el mundo.

La creación en común tiene un efecto multiplicador respecto de la labor creativa y de la conciencia epistémica de cada persona. En común significa entre muchos y supone la existencia de intereses compartidos. La idea de la comunidad (comunidad de investigadores, comunidad de instituciones y de Estados) refiere igualmente al establecimiento de un nuevo sistema de poder atravesado por gestos y gestas políticos que se sitúan por encima de la democracia electoral, pues dotan a la realidad misma de una agenda cuyos límites son el interés de las comunidades que las fomentan. En la acción en común, lo «intelectual», como lo define Gramsci, se refiere más a lo político que a la técnica de la acción política. Lo intelectual, el diálogo de saberes, se sitúa así en la cresta del proceso de transformación social, e implica a la vez otra relación de fuerzas.

Recordando a la activista Lala Deheinzelin, la opción de la economía social del conocimiento y de la creatividad hace viable la vida, simplemente porque esa economía utiliza la sabiduría ancestral, los recursos ambientales y los conocimientos de manera inteligente.

Seis

El establecimiento de la Universidad de las Artes en el Ecuador (junto con una universidad del conocimiento, de la educación y otra especializada en temas amazónicos) configura un ambiente fecundo para problematizar los pilares sobre los que se sostiene el sistema hegemónico. La creación de la Universidad de las Artes es la oportunidad para poner a la cultura en el corazón del quehacer político, y para hacer de la universidad un actor central de la convivencia social.

En el sentido de la economía social del conocimiento, la Universidad de las Artes tiene la responsabilidad de investigar los fenómenos que tal fenómeno entraña, desde el punto de vista de la puesta en vigor de los derechos ciudadanos, considerando que la educación para las artes está directamente asociada con conceptos como soberanía simbólica, libertad de creación y, por supuesto, con los de memoria social y patrimonio cultural, citados en nuestra Constitución. En un escenario de intercambio, aprendizaje y acción de «saberes, conocimientos, técnicas», y también de «arte y cultura», la «Educación para las Artes» es también educación ciudadana. En suma, la existencia de esta Universidad no implica solo el aprendizaje, a menudo tutelar, de unas técnicas y conceptos estéticos, sino un espacio democrático (y por eso dinámico y flexible, crítico y organizado) de creación, considerada como un derecho primordial de las personas, las comunidades y los pueblos.

Definir las artes en espacios específicos es una preocupación que no siempre está relacionada con las artes en sí mismas. De hecho, son más los puntos en los que se cruzan las experiencias artísticas que los puntos en los que se separan —por ejemplo, la literatura es uno de los continentes predilectos de la imagen, tanto como la fotografía es uno de los vehículos más potentes de la na-

rración—. La especificidad técnica de un campo u otro no atañe sino a aspectos más bien precisos de su hacer. A escribir se aprende también viendo (leyendo, espectando, participando) y no solo escribiendo.

Definir un espacio específico para la «Educación para las Artes», sin embargo, no supone solo reconocer su especificidad en tanto ámbito del aprendizaje, del conocimiento y de la experiencia social, implica también el reconocimiento de los vínculos que mantiene como tal con las otras esferas del aprendizaje, del conocimiento y de la experiencia social. Es este reconocimiento un antídoto contra su invisibilización en el ámbito de la política pública.

En el ámbito universitario, la educación para las artes se despliega del mismo modo que se despliegan otras prácticas académicas cuando se entienden como aspectos substanciales del devenir del Estado Nación y de las naciones que lo integran. Las artes como las ciencias y, en general, como las humanidades, son generadores de oportunidades para los desafíos que enfrenta la sociedad. En otras palabras, asumir la educación para las artes en su nivel de complejidad más alto equivale a ofrecer a la sociedad instrumentos potentes para apropiarse de su propio destino —lo que evidentemente nos aleja de la versión estética, decorativa y frugal de cierto quehacer artístico—.

El Arte así entendido es objeto de la Política y, por supuesto, de la Historia. Y es también sujeto de esa Política y de esa Historia, pues su hacer atañe a la idea que nos hacemos del futuro y a la comprensión que tenemos del pasado. Como vector en el tiempo, el Arte, en su relación con la Historia y con la Política, es una bisagra que hace posible el encuentro de diversas aprehensiones temporales. No hay arte contemporáneo que no sea político e histórico. El arte reaccionario, el posmoderno, deshistoriza y descontextualiza la acción artística, convirtiéndola en una especie de «objeto volador no identificado ni identificable».

Epílogo

Leonardo Boff⁹ reclama que todas las expresiones de la actividad humana estén al servicio de la vida, y que reemplacemos la «competitividad» —responsable de una doble injusticia, la social y la ecológica— por la «cooperación». En esta otra lógica en la que todos ayudan a los otros, el desarrollo no se reconoce en el crecimiento, pues no tiene, dice Boff, la lógica de la célula cancerígena, sino la lógica de un feto que está naciendo, que está integrando una nueva vida.

Las artes, así, en plural, forman parte del conjunto de expresiones de la actividad humana y comparten, por lo tanto, las mismas responsabilidades, a partir de sus propias particularidades. A la Universidad de las Artes, como cualquier proyecto que pretenda reforzar las capacidades de la sociedad en

9 Véase: Leonardo Boff, *Libertad y liberación* (Salamanca : Ediciones sígueme, 1985).

este camino por el *sumak kawsay*, hay que exigirle capacidades para pensar diferente, soñar diferente, imaginar más y más profusamente. Esas capacidades configurarán otro entorno ético, cuyos pilares deben ser lo ambiental, lo cultural, lo social. El andamio ideológico que sacralizó a la acción artística despojándola de sus relaciones con los pueblos conduce al mismo lugar donde padecen ahora las naciones centrales, en Europa y Estados Unidos, y que es el lugar de la desesperanza.

Una universidad dedicada a la creación, al pensar diverso, inclinada en la posibilidad de la imaginación, sustentada en el misterio de las subjetividades, convencida del valor del diálogo, tiene la imposible tarea de mantener viva esa posibilidad, porque esta, que es la posibilidad del lenguaje para juntar a dos y tal vez a muchos, es quizás el argumento y el arma más poderosa a la hora de honrar la vida de todos, ciertamente de los seres humanos, de todas las demás especies, y de la naturaleza misma, cuya lectura todavía nos es indescifrable.

Bibliografía

- Barbero, Jesús Martín. *Al sur de la modernidad: comunicación, globalización y multiculturalidad*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2001.
- Bessière, Jean. *Le roman contemporain ou la problématique du monde*. París: Presses Universitaires de France, 2010.
- Boff, Leonardo. *Libertad y liberación*. Salamanca: Ediciones sígueme, 1985.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*, tomo 1. Buenos Aires: Emecé, 2007.
- Cohn, Dorrit. *Le propre de la fiction*. París: Seuil, 2001.
- Fonseca, Ana Carla. *Economía creativa como estrategia de desarrollo, una visión de los países en desarrollo*. Sao Paulo : Itaú Cultural, 2008.
- Warburg, Aby. *L'Atlas Mnémosyne*. París: L'Écarquillé-INHA, 2012.

La Investigación en Artes: Desafíos para pensar y repensar la valoración de los procesos y prácticas artísticas en el campo académico-científico-universitario

Mónica Lacarríeu
Universidad de las Artes

¿Por qué en un Encuentro sobre Artes hay tanta «academia», tanta «charla académica», tanta «teoría»?

-¿Dónde está el arte en este encuentro?¹

El testimonio que retomamos da cuenta de la problemática y los desafíos que plantea reflexionar sobre la investigación en artes. La artista explicita uno de los grandes dilemas que ha atravesado el campo de las artes desde siempre es decir, una falsa dicotomía entre la teoría y la práctica, o dicho en términos de sentido común, entre el «pensar y el hacer» –una disyuntiva que ha estado y está presente particularmente en el ámbito de la investigación. Y aún más, expresa un preconcepto que subyace a los diferentes espacios de las artes (no obstante, en algunos campos este asunto es más potente que en otros, por ejemplo en el de la danza o en el de la música), nos referimos a la visión asociada a la «innecesariedad» de la academia y la teoría, asumida desde una perspectiva en la que el arte es naturalmente práctica sin aparente reflexión –como es obvio, una cuestión altamente discutible. Es probable que esta mirada sea el resultado de una naturalización derivada de los espacios formativos «convencionales», vinculados a lo técnico y a una modalidad educativa que ha primado hasta hace poco relacionada con ámbitos terciarios, profesorados o instituciones específicas dedicadas a algunas de las artes –por ejemplo, en el caso de Argentina, el Teatro Colón ha sido el espacio por excelencia para la formación de danza clásica, el Teatro San Martín, en los últimos años, para la danza contemporánea y la Escuela Nacional de Danzas un profesorado del cual egresaron profesores, aunque también bailarines. El problema, tal vez, se centra en los nuevos procesos que han avanzado

¹ Testimonio de una artista en el II Encuentro Internacional de Investigación Latinoamericana en Artes (ILIA), junio de 2017.

en algunos países de la región en relación con la subsunción de institutos tecnológicos, conservatorios, escuelas terciarias, profesorados en el marco universitario y a la creación de Universidades de las Artes regidas por Leyes de Educación Superior –en Argentina en 2014 y en Ecuador en 2013, por solo aludir a dos ejemplos. Durante el siglo XX, la mayor parte de los espacios formativos en educación universitaria vinculados con las artes estaban estrechamente articulados a Facultades de Filosofía y Letras o b Humanidades, donde se instalaron carreras de Historia del Arte, obviamente formaciones donde los ingresantes procuraban una formación teórica e histórica sobre las artes, y donde el dilema planteado no tenía existencia, si bien han repelido a estudiantes deseosos de convertirse en artistas de/para la práctica. Asimismo, en este período se crearon Facultades de Bellas Artes en un sentido similar a las mencionadas, a las que podría sumarse un sentido elitista y de cultura de la trascendencia, desde la cual quienes se formaron en artes visuales, en danza, en teatro, intentaron obtener roles protagónicos en su campo, participar de circuitos artísticos de reconocimiento, obtener premios, ser reconocidos y legitimados como los mejores artistas según su práctica y producción. Según estas tendencias históricas, el dilema se naturalizó y más bien se omitió la posibilidad de reflexión crítica, o dejándola para una porción de expertos dedicados a la investigación teórica, mientras la mayoría de los artistas se dedicaron a producir arte a través de obras de distinto tenor. Este estado de situación ha llevado a cierta incompreensión y/o desconocimiento de una lógica o sistema académico-universitario, e incluso a percibir el ingreso al espacio universitario como terreno hostil y burocrático antes que creativo.

Los desafíos, problemas y aportes que plantearemos en este texto son el resultado de un año y medio² en el que debimos sentar las bases de unas políticas de investigación y en ese proceso definir el campo (qué es la investigación), los conceptos, las metodologías, cómo evaluar, bajo qué procedimientos, cómo generar procesos de valoración y legitimidad en este campo, etc. Todo ello en una Universidad pionera para la región, con vocación y objetivos vinculados a la investigación, cuestión crucial en la obtención de recursos financieros atados a una mayor productividad de sus docentes-investigadores. Una Universidad que debe dialogar con el Ministerio de Cultura, con museos, galerías de artes, teatros y al mismo tiempo con Ministerios y organismos públicos asociados al «conocimiento científico/ académico/universitario», como la Senescyt, el

2 Como Miembro de Comisión Gestora de la UARTES ingresé en marzo de 2016 y a poco de asumir, en mayo de ese año fui nombrada como Vicerrectora de Investigación y Posgrado. Desde ese espacio y en colaboración con el Dr. Jorge Gómez, trabajamos en conjunto con un Comité Consultivo de Investigación (conformado por docentes representantes de las diferentes Escuelas y el Dpto. Transversal) en la elaboración de las políticas y el reglamento de Investigación y Posgrado, en la definición de las líneas de investigación, en la confección de una base de datos virtual a fin de registrar los proyectos acreditados, entre otras actividades.

CES, entre otros –en este sentido, la UARTES presenta diferencias respecto de otras universidades con entramados, códigos y lógicas aceitados respecto del sistema de educación superior, como en Ecuador pueden ser las Universidades de Yachay o la UNAE. También una universidad que se debate entre palabras, conceptos y términos acerca de una auto-definición que la incluya en un sistema que parece no incluirla (las autopercepciones interpelan desde el docente-artista, el artista-docente, pero, como ¿investigador?). Una institución que ha cobijado las diferentes trayectorias, asunto con efectos sobre estos problemas y desafíos: no solo hablamos de diferentes nacionalidades, sino sobre todo de diferentes historias de vida en lo formativo, con docentes e investigadores que provienen de maestrías y doctorados realizados en EEUU, pero también en Francia, España y algunos otros países europeos, algunos que avanzaron en sus carreras académicas con programas de posgrados en diferentes países de América Latina (Colombia, Brasil, Argentina, Ecuador, entre otros), pero también con artistas que no cuentan con estudios universitarios, quienes están en proceso de validar sus trayectorias a través de un sistema de excepcionalidad basado en la necesidad de construir un tiempo de transición entre aquellos artistas formados en otro tipo de educación y aquellos que en los últimos años han crecido a partir de posgrados diversos vinculados a estos campos. Estas heterogeneidades, por cierto enriquecedoras, han producido y continúan produciendo debates y disputas diversas; entre ellas, probablemente la más evidente en el campo de la investigación ha sido la que involucra contenidos propios del Departamento Transversal –más teórico-académico– y las Escuelas diferenciadas según los campos artísticos –como Cine, Artes Visuales, Artes Escénicas, Artes Sonoras, Literatura. El debate emergente de esta disputa se observó y se fortaleció a lo largo de sendas reuniones que desarrollamos con el Comité Consultivo de Investigación, como observaremos a lo largo de estas páginas.

Se trata de un debate amplio y de relevancia encuadrado en un contexto político que, sin embargo, los docentes y artistas enmarcan en un problema de pertenencia diferente y diferenciada disociada generalmente de lo político y sobre todo de la política académica-universitaria y científica. En este sentido, podríamos retomar la denominada «pregunta antropológica», que desde el lugar de las artes y los artistas suele formularse de la siguiente forma: ¿por qué los académicos hacen lo que hacen? ¿por qué deberíamos adaptarnos a esos modelos de investigación contruidos en las ciencias básicas, o a procedimientos evaluativos que provienen de las mismas si «somos diferentes»? ¿Podría suponerse que esa «des-cotidianización» vinculada al campo científico o académico es producto de una formación diferente (conservatorios, institutos tecnológicos, etc.)?

En este texto nos interesa, no solo describir los recorridos seguidos en el período en que fuimos creando el espacio de investigación de la UARTES,

sino también reflexionar críticamente sobre las dificultades, retos y desafíos que subyacen a la investigación en el campo de las artes. En ese sentido, es que partimos de definir las políticas que hemos consensuado a partir de definiciones y disputas epistémicas que atraviesan los procesos de gestión universitaria, para continuar con la explicitación de las líneas de investigación acordadas entre la mayoría de los docentes-investigadores que participaron de un extenso y profundo proceso participativo. Las páginas que siguen no son conclusivas, ni intentan mostrar elementos de manual acerca del «deber ser» en este campo, sino poner en escena debates, disputas, reflexiones, incertidumbres, contradicciones, ambigüedades, pero también resultados conseguidos a partir de este trabajo.

1- De la investigación «sobre» las artes a investigaciones «en/para/a través de»

*Hacemos creación y producción, algo que es difícil de traducir al lenguaje académico, pero deberíamos o habría que hacerlo*³.

Como hemos mencionado, en los últimos años y en nuestra región, el campo de las artes, particularmente su inclusión en la educación superior, se ha convertido en un problema social y político académico cada vez con mayor presencia en la agenda pública universitaria. Pero es ante todo el debate sobre la investigación-creación-práctica artística, una de las mayores preocupaciones en las universidades de las artes. En noviembre de 2016, en el marco de Interactos organizado por la UARTES, se produjo la inauguración del Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes y el I Encuentro sobre la temática. En ese contexto organizamos un diálogo con tres expertos en temas de artes y cultura a fin de preguntarnos qué es la investigación en artes. Aun con expresiones y aportes significativos, las conversaciones demostraron la indefinición que prima en torno de este campo. Recientemente, en el II Encuentro Internacional de Investigación en Artes desarrollado en la UARTES en junio de 2016, en la primera mesa de balance que juntó a diversos representantes de universidades locales y extranjeras, procesos mixtos en los que la investigación estuvo asociada a propuestas museográficas, espacios de formación, vinculación con la comunidad, o bien se planteó la necesidad de pensar sobre la investigación y la creación, así como se articularon investigaciones artísticas con asuntos antropológicos/etnográficos, problemas y procesos culturales, comunicación, medios y nuevas tecnologías, temas relacionados con la memoria, los archivos, la

3 Esta es una de las tantas afirmaciones producidas en el contexto del Consejo Consultivo de Investigación por parte de la ex Directora de la Escuela de Cine en el año 2016.

inmigración, entre otros, sin desatender eventos de arte y performances. Como observamos entonces, hablar de investigación en artes, más que acotar la temática, nos colocó ante un escenario abierto, controvertido, ambiguo. Como señaló Julio Abad –procedente de la Universidad de Cuenca– la investigación en artes nos coloca ante una situación compleja solo avalada por proyectos de investigación convencionales, aparentemente enmarcados en un solo tipo de investigación (no construido desde las artes) y con exigencias de investigación escritural que, obviamente, no cualquier productor de arte puede desarrollar.

En este sentido, y como se desprende de estos eventos, existe una indefinición y/o imprecisión en relación a qué entender por investigación dentro del campo artístico, que exige un debate urgente que, sin duda, las universidades específicas están dando. No obstante, previamente a entrar en esta discusión sobre las ambigüedades planteadas y seguramente porque las mismas no se encuentran aisladas de otros asuntos que involucran otros campos académicos, resulta imprescindible introducir un asunto también de relevancia para otras disciplinas, que incluso ha sido puesto en juego por los docentes-artistas de la UARTES. En varias oportunidades, la reflexión se produjo en torno al arte como noción capitalista y colonial, incorporando la discusión respecto de la “colonialidad del poder”⁴ (Quijano 2000) y la “colonialidad del saber”⁵. Tal como se observa en los siguientes enunciados:

“Nuestras sociedades ‘modernas’ y neoliberales han interiorizado y reproducido los planes pedagógicos del siglo XIX que separan el ámbito racional del ámbito artístico.”

*“Somos consecuencia de una jerarquización...se trata de **proponer una horizontalización de los saberes racionales-teóricos y artísticos-creativos**”⁶*

Como surge de los testimonios esgrimidos por quienes han formado parte de los debates sobre las políticas de investigación, los artistas reconocen un modelo colonial y colonizante que, incluso en el presente, atraviesa las artes. En ese sentido, la primera cuestión que como docentes e investigadores han puesto en juego es la necesidad de descolonizar ese patrón institucionalizado y legitimado. Como ha señalado Restrepo, «la colonialidad del saber refiere a la dimensión epistémica de la colonialidad del poder [...] constituida por un patrón de clasificación y jerarquización global de los conocimientos, donde unos aparecen como la encarnación del conocimiento auténtico y relevante, mientras que otros conocimientos son expropiados, inferiorizados y silenciados, a tal punto que dejan de ser conocimien-

4 Anibal Quijano, «Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina» en *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Eduardo Lander coomp., (Buenos Aires: CLACSO, 2000).

5 Eduardo Restrepo, «Descendiendo a Europa: aportes de la teoría postcolonial y el giro decolonial al conocimiento situado» en *Revista Latina de Sociología (RELASO)*, Vol. 6 (2016), 60-71.

6 Estas afirmaciones son testimonios vertidos en las diferentes y densas reuniones realizadas en el marco del Comité Consultivo de Investigación de la UARTES durante 2016-17.

tos para aparecer como ignorancias»⁷. Desde esta perspectiva, efectivamente la producción artística se muestra como ilegible dentro del paradigma cientificista en el que la producción de conocimientos es observada como aséptica, objetiva, neutral y superior. Aunque ciertas producciones ligadas al arte, particularmente las bellas artes, han sido parte constitutiva del modelo científico occidental, se hace evidente que cuando las artes procuran superar esa visión evolucionista y de excelencia de la cultura, escapan a la estructura universitaria ligada a la «colonialidad del saber». Es decir que los docentes de la UARTES han tenido por objetivo debatir, en una primera instancia, dentro de su propio campo –trascender las bellas artes, para des-jerarquizar los patrones artísticos constituidos desde dicha «colonialidad del poder» occidentalizado–, para arribar a continuación a otro debate, el de intentar una horizontalización o una decolonialidad respecto de esa producción del conocimiento tal como se ha cimentado desde las ciencias naturales y exactas y trasladado hacia las ciencias sociales, no sin discusión. Pero, ¿hasta dónde es posible superar la «colonialidad del saber»? Dentro de los fundamentos conceptuales que se consensuaron como guías de los proyectos de investigación, se encuentra el que se denominó Descolonialidad, definida como un doble gesto que, por un lado, trata de identificar lo colonial y ver cómo funciona en el mundo, y por otro, motivar una postura y una actitud de transgresión, intervención, insurgencia e incidencia, identificando y promoviendo siempre lugares otros y alternativos. Para la investigación en artes esta doble operación implica no solo desprenderse de epistemologías occidentales colonizadoras y disciplinarias sino también abrir nuevas formas de pensar desde nuevos lugares de enunciación. Asumir este reto implica la toma de conciencia de los procesos de colonialidad en vista de proponer respuestas y soluciones alternativas y propias frente a las corrientes dominantes de las matrices hegemónicas, valorando y visibilizando la diversidad de conocimientos y saberes tradicionales y contemporáneos, así como su capacidad holística e integradora. Se propone así la constitución de una interculturalidad descolonizada que construya un diálogo crítico entre expresiones artísticas diversas a través de trabajos investigativos y metodologías pedagógicas en las artes. Dado el impacto duradero y profundo de la colonialidad, se busca fomentar programas de investigación y programas de formación de tercer y cuarto nivel que interpelen los legados coloniales en los ámbitos del poder, el ser, el saber y el ver.

Si bien la reflexión sobre este tema en el campo de las artes aún es menor o está orientada hacia la producción, reproducción, circulación y consumo del arte, el problema de la «geopolítica del conocimiento»⁸, desde donde se llega a «la situacionalidad del conocimiento», está presente en el espacio univer-

7 Eduardo Restrepo, «Descentrando...», 66.

8 Sousa Santos en Eduardo Restrepo, «Descentrando...»

sitario dedicado al tema. ¿En qué contextos, es decir, en qué lugares sociales, geohistórico e institucionales se produce el conocimiento?, es decir ¿en qué lugares sociales, geohistóricos e institucionales? Son interrogantes propios de una serie de lógicas y reglas que provienen de una dinámica propia del conocimiento vinculada a las instituciones y los intercambios que se producen entre los miembros del campo científico, constitutivos de una "autoridad interna"⁹ y dependientes de la «autoridad propiamente científica». Es evidente que las universidades de artes quedan relativamente a merced de esa autoridad, en relación a la cual los artistas vienen dando pelea. Un segundo interrogante es el relativo a quién produce el conocimiento. Obviamente esto está ligado a las historias, trayectorias y circuitos por los que se mueven los sujetos que producen conocimiento. En este sentido, ¿es posible pensar que el artista produce conocimiento en los circuitos por los que transita? Finalmente, ¿para quién o quienes se produce ese conocimiento?, e inclusive ¿con quién se produce?¹⁰, cuestión esta que va más allá de conocer la realidad sobre la que se trabaja, para transformarla. Es evidente, en relación a este punto, que los artistas, en su mayoría, producen arte o desarrollan prácticas que abordan temáticas vinculadas a la memoria, a la denuncia, a la exposición de la realidad social para intentar decir de la misma aquello que muchas veces se procura omitir. Lo más interesante es que a través del arte se puede "contestar" y hacer visible lo que no se quiere ver mediante el espacio de la representación y con la carga simbólica del campo de la cultura que indudablemente puede contribuir a la transformación social. La muestra «¿Es inútil sublevarse? La Artefactoría: arte y comentario social en el Guayaquil de los '80» montada en el Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo por algunos de los docentes de la UARTES, exhibe el contexto político y social del momento e incluso la mirada sobre la ciudad debatiendo sobre diversos temas que aún hoy nos comprometen con la realidad. La muestra de León Ferrari que hace varios años se montó en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires fue tan disruptiva (con fuertes denuncias y demandas a la iglesia, entre otras) como aquellas obras del mismo artista que se colocaron en 2010 en el Paseo Bicentenario en la Avenida 9 de Julio de la misma ciudad, en las que se hablaba de la memoria y sobre todo de la memoria disputada y «conflictivizada» sobre la última dictadura militar.

Resulta interesante que al mismo tiempo que los docentes-artistas, o artistas-docentes como prefieren llamarse, asumen como problemático el lugar ambiguo y el abandono en que el arte ha sido puesto en relación al resto de las esferas de producción del conocimiento que fueron priorizadas por el estado, hablen de los escasos vínculos académicos entre el sistema del arte y

9 Néstor García Canclini, «¿Construcción o simulacro del objeto de estudio? Trabajo de campo y retórica textual» en *Alteridades*, No. 1 (1991), 62.

10 Sousa Santos en Eduardo Restrepo, «Descartando...»

otros campos del saber, los cuales les permitirían sistematizar mejor los tráficos teórico-metodológicos y los modos de producción que tienen cada vez mayor presencia en las prácticas artísticas contemporáneas

En este sentido, Restrepo plantea que no se trata solo de «la lógica de la acumulación del conocimiento en sí...sino la de asumirse como sujeto ético-político frente a un mundo que duele e incomoda»¹¹ en relación a las subalternizaciones y discriminaciones. No cabe duda que la producción de conocimiento no es un tema menor en el campo de las artes, en tanto y en cuanto para los artistas es la producción de la práctica artística la que debería asumirse como tal, pero, como hemos observado en la introducción a este texto, la falsa disyuntiva y/o la disputa entre pensar y hacer, los coloca con frecuencia, por fuera de normas y patrones institucionales ligados a la producción del conocimiento¹² y, en el mejor de los casos, incluso a su situacionalidad. Podríamos, sin embargo, desplazar esa noción hacia la del “pensamiento propio” como visión que ha estado y está atravesando los debates en forma permanente. ¿Por qué el pensamiento propio? Porque como señala Restrepo «el pensamiento propio lo entendemos como *pensar en nuestros propios términos*. **Es un pensar, esto es, una acción: el pensamiento-como-acción....**En *nuestros propios términos* significa un pensar orientado por problematizaciones, estilos y ritmos de pensamiento que responden a un lugar (aquí), tiempo (ahora) y sujeto (nosotros) a partir de un para qué (proyecto político pertinente)»¹³. En este sentido, la idea del pensamiento propio procura superar la producción de conocimiento derivado de mecanismos y modalidades académico-universitarias, donde el conocimiento solo es el reflejo de los «iluminados» y expertos en ciertos temas, lo que no significa que debamos, entonces, diferenciar entre conocimiento y «saberes otros» en tono relativista, sino anclar en un tipo de pensamiento plural, vinculado a diferentes modos de producción del mismo y asociable a la realidad social y sus procesos de transformación. Retomando la afirmación de Tania Hermida (quien fuera directora de cine entre mediados de 2016 y marzo de 2017) con la que iniciamos este tópico, la creación y producción que parece difícil de traducir al lenguaje y el sistema académico, podría ser asimilada a éste mediante la perspectiva del «pensamiento propio».

Es probable que desde la «situacionalidad y geopolítica del conocimiento» y desde el «pensamiento propio» podamos encuadrar los ejes transversales

11 Eduardo Restrepo, «Descentrandos...», 69.

12 Cabe destacar que este “quedar excluidos” o “parcialmente excluidos” del sistema académico-científico en relación al tipo de producciones que los artistas realizan no es necesariamente un problema del campo artístico per se –aún cuando algunos sujetos del campo, como hemos mencionado, puedan instalarse en esa disyuntiva del “pensar” y el “hacer”-, sino fundamentalmente de un modelo normalizado aceptado por el sistema en general que se procura adaptable a los ámbitos de las artes.

13 Eduardo Restrepo, «Descentramientos...», 69.

que se consensuaron entre los docentes-artistas-investigadores. Entre ellos: 1) la libertad artística y de creación, como «Condición necesaria y motivo de expresión creativa, en detrimento de la censura o autocensura política, religiosa y sociocultural, que garantiza la expresión simbólica más allá de cualquier determinación, incluso del mercado. Reconociendo la subalternización cultural y epistémica que se reproduce constantemente con la circulación de visualidades y contenidos simbólicos de las industrias culturales dominantes, se plantea la investigación en artes...»; 2) Libertad de investigación en tanto complemento de la anterior; 3) Pensamiento crítico que «Fomenta el respeto a la diversidad de opiniones, expresiones y creaciones, brindando las condiciones para la reflexión y el ejercicio de la crítica y autocrítica, que pongan en evidencia las implicaciones, limitaciones, causas y consecuencias éticas, políticas y socio-culturales de la obra artística»; 4) Compromiso social pensado como «el principio del compromiso social (que) se reconoce (como) el potencial transformador de la creación, investigación y pedagogía artísticas, especialmente en relación al entorno social y natural. De esta forma, se busca juntar la teoría y la praxis para así generar espacios y actitudes de búsqueda de intercambios interculturales que sean capaces de producir acciones transformadoras del contexto histórico y social actual»¹⁴. Entre estos ejes es evidente que el pensamiento crítico y el compromiso social avalan contundentemente esas precisiones vinculadas a la visión del «pensamiento propio» que hemos retomado desde la autoría de Restrepo. Sin embargo, y más allá de que la idea misma de “libertad” nos permite revisar el modelo convencional asociado a la producción científicista y a la visión colonizadora del mismo, la cuestión de lo artístico y la creación provoca una necesidad de debate que el mismo Comité puso en escena. ¿Por qué hablar de práctica artística y no de producción? ¿Qué diferencia a la creación de la creatividad y de esa práctica, enarbolada por algunos artistas, o de la producción, embanderada desde otros ámbitos? Efectivamente, incluso antes de arribar a la definición de la investigación y el arte, desde la Escuela de Cine se planteó que la práctica artística no alcanza para definir una producción cinematográfica y en consecuencia la producción artística es crucial para elaborar las políticas. Sin lugar a dudas, la producción fue discutida en relación al campo de la investigación normalizada, pues para una investigación en ciencias sociales, por ejemplo, la producción podría ubicarse en la primera etapa de un proceso investigativo, cuestión que llevó a incluir en el debate los procesos como idea clave para el ámbito de la investigación. Pero visto desde Cine, por ejemplo, la producción artística se colocó como un tipo de investigación. Entonces, ¿la práctica artística podría ser equivalente a la investigación? Según Casas Figue-

14 Párrafos extraídos del Documento de Políticas de Investigación y Posgrado elaborados en el marco del Comité Consultivo de Investigación y del Vicerrectorado de Investigación y Posgrado, posteriormente aprobado en la Comisión Gestora de la Universidad de las Artes.

roa, «Aunque la práctica (o aspectos de la misma) pueden formar parte de la metodología de investigación, la práctica sola no es investigación»¹⁵. La misma autora retoma una apreciación de Hernández¹⁶, quien señala que la práctica podría relacionarse con la investigación en la medida en que se localiza en un contexto de investigación y se somete a revisión crítica.

En ese contexto, se acordó enfatizar en el concepto asociado a la “creación artística”, pues se concluyó que hablar de práctica artística resultaría excluyente, asunto que podría extenderse a la definición de producción artística –si bien, como hemos señalado, este concepto podría ser parte de procesos relacionados con el camino a seguir en la investigación. Estas disquisiciones han sido el resultado de la complejidad que supone pensar en investigación en el campo de las artes y para los artistas.

En este sentido, cabe señalar que los debates dados en relación al asunto de la investigación, incluyeron la construcción de una relativa distancia y hasta de cierta disputa epistémica respecto a la inclusión de «creación» y/o de «creatividad». Probablemente como parte de la misma estructura curricular y/o de los contenidos que confluyen hacia la misma, tanto en la elaboración de las políticas y las definiciones de investigación, como en los procesos de definición de las líneas de la investigación, la creatividad entró en el terreno del discurso de los artistas. En el espacio del Comité fue traída como noción clave por quienes representaban el ámbito en el que las asignaturas son mayormente transversales a la universidad, pero en el debate sobre las líneas, fue dentro de la Escuela de Literatura que la misma volvió al centro de la escena. No obstante, fue en el marco de las discusiones sobre investigación en que la palabra y noción de creatividad se consideró como problemática. En el seno del Informe publicado por UNESCO, «Nuestra Diversidad Creativa», se estableció una diferenciación entre creatividad y cultura e incluso respecto de las artes. En aquella publicación se citaba:

Las artes son la forma más inmediatamente reconocible de creatividad. Todas las artes constituyen ejemplos admirables del concepto de creatividad, pues son el fruto de la imaginación pura. Sin embargo, aunque las artes forman parte de las formas más elevadas de la actividad humana, crecen a partir de los actos más rutinarios de la vida cotidiana [...]. Todos somos potencialmente creativos. La exageración de la racionalidad, el razonamiento tecnocrático, las estructuras organizativas o comunitarias restrictivas, así como una excesiva confianza en los enfoques tradicionales, pueden dismi-

15 María Victoria Casas Figueroa, «Una aproximación al estado del arte en Colombia y otros países sobre la discusión investigación-creación en artes. Avances y propuestas», en *Memorias del evento valoración de los procesos de creación artística y cultural en el marco de la acreditación de programas*, Bogotá, 26 y 27 de junio, 2013.

16 Fernando Hernández Hernández, «Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes» en *Bases para un debate sobre investigación artística*, Fernando Hernández coord., 9-50 (2006).

nuir o destruir su potencial. De ahí la importancia de que el prestigio acordado a las artes no lleve a descuidar las innumerables y modestas empresas imaginativas que insuflan vida al cuerpo social. Todo individuo necesita comunicar sus experiencias, esperanzas y temores, como siempre lo ha hecho, y muchas iniciativas locales ayudan a hacerlo sin tener que preguntarse si lo que se hace es «creativo» o incluso «artístico». [...]. En dichos contextos, el artista o artesano, hombre o mujer, es ciertamente una persona, pero no necesariamente una «personalidad»¹⁷.

Tal como se observa, es a partir de escritos como este que se amplió el sentido otorgado a las artes e incluso a la cultura, imaginándolo como más apropiado para rescatar las prácticas expresivas de toda persona –aún de aquellas que no hubiesen estudiado artes–, así como para las acciones desarrolladas en los espacios públicos, es decir, más allá de los equipamientos culturales específicos del campo tradicional de las artes. En nuestro particular debate había que definir qué entenderíamos por investigación, pues para algunos debía expandirse el concepto, discutiendo incluso el rol de las prácticas desarrolladas por las comunidades, mientras que para otros había que pensar más en la creación y/o producción artística en el sentido más específico de cada campo del arte.

Como ha señalado Borgdorff, el debate sobre la investigación en artes es un asunto de suma urgencia, considerando, como hemos mencionado, el surgimiento de universidades y su incorporación a los sistemas académicos-científicos¹⁸. Pero al mismo tiempo, el autor hace mención a una discusión compleja que involucra diferentes temas y áreas que la atraviesan (como los cambios en las estrategias docentes, los otros campos académicos que intercambian con las artes, entre otros) y que lo convierten en un «tema híbrido». Este autor se hace varias preguntas en relación a esta problemática y probablemente la primera es la de mayor relevancia: «¿existe un fenómeno como la investigación en las artes –según el cual la producción artística es en sí misma una parte fundamental del proceso de investigación, la obra de arte, es en parte, el resultado de la investigación?». Siguiendo a Casas Figueroa, que retoma a Borgdorff, hay otros tres interrogantes para hacerse en relación a qué es lo que hace a la investigación artística diferente en relación con la investigación académica y científica vigente: ¿Cuál es la naturaleza del objeto, del tema en la investigación en las artes? ¿Hacia dónde se dirige la investigación? ¿Qué tipos de conocimientos abarca la práctica artística? ¿Cómo se relacionan estos conocimientos con otros académicos? ¿Qué métodos y técnicas de investigación son apropiados para la investigación en las artes? ¿En qué sentido difieren éstos de los métodos y técnicas

17 UNESCO, *Nuestra Diversidad Creativa. Informe de la Comisión Mundial de Desarrollo* (Madrid: Fundación Santa María, 1997), 52-54.

18 Henk Borgdorff, «El debate sobre la investigación en las artes». Texto basado en lecturas y presentaciones sobre investigación en artes llevadas a cabo en otoño Ghent, Armsterdam, 2005.

de las ciencias naturales, las ciencias sociales y las humanidades?

En cierta forma muchos de estos interrogantes estuvieron presentes en nuestros debates, e indudablemente las decisiones que fueron tomadas en torno de los conceptos apropiados para definir la investigación artística retomaron los múltiples trabajos hechos por autores sobre esta temática¹⁹. En nuestro documento de políticas, los docentes y artistas consensuaron en reconocer la importancia de la investigación en artes considerando su singularidad y sus aportes a la práctica académica en particular y a la investigación en general desde los siguientes frentes:

- La legitimación del lugar y la importancia del artista en la sociedad.
- La valoración de las formas de conocimiento sensible.
- La validación del trabajo artístico como proceso intelectual-creativo.
- La puesta en valor de la particularidad de lo singular en la investigación artística.
- La inclusión y el fomento de otras formas de conocer y validar el conocimiento desde distintas facultades cognitivas.

A partir de estos tópicos de relevancia para el campo de las artes se diferenciaron una tipología integrada desde el mismo espacio de esta universidad. En ese sentido, se retomaron definiciones esgrimidas por los autores mencionados, pero también se recreó una clasificación propia y vinculada a las necesidades de los docentes-investigadores de la universidad. Las primeras conversaciones se formularon entre el sentido más academicista de las investigaciones de este campo y el aspecto profesionalizado –por llamarlo de algún modo– del mismo. Desde esa perspectiva, la academización apareció estrechamente vinculada a la investigación «sobre» artes, como un tipo legitimado y pertinente para los modelos de evaluación existentes y preexistentes a la creación de estas universidades. Uno de los desafíos de la Universidad de las Artes fue y es legitimar la práctica artística, de allí el énfasis puesto en la investigación *en artes* y *a través de* las artes. Esta Universidad no sólo busca saldar la gran deuda del Ecuador para con la educación superior en artes sino hacerlo situándose en su contexto, asumiendo a un tiempo la tarea de valorizar este campo y legitimar la práctica artística, reconociendo y defendiendo la figura del artista-investigador. En este sentido, los diferentes tipos de investigación acordados, aunque incluyeron esa visión más académica, también apuntaron a la diferencia –de la que habla Borgdorff– que se produce entre procesos investigativos vinculados a la investigación «básica» –como suele llamársele en las universidades y consejos de ciencia en los que prima la visión de las ciencias exactas, naturales y en menor grado, las sociales- y los que se desenvuelven en los espacios de danza, teatro, música, cine, artes visuales, que responden mayormente a la aplicación práctica, y son de diferente entidad que las primeras. A continuación

¹⁹ Gómez (2006), Hernández (2006), Pérez (2006), Borgdorff (2005) citados por Casas Figueroa, «Una aproximación...», 15)

pueden observarse esos diferentes tipos:

- La investigación *sobre* las artes implica la reflexión alrededor del hecho artístico como parte de diversos abordajes, puntos de vista y andamiajes teóricos entre los que se incluye la filosofía, la estética, la sociología del arte, la antropología, la psicología del arte, la semiótica, la historia del arte, la musicología, entre otros, a fin de lograr su historización, interpretación o análisis.
- La investigación *en* las artes acude a modos diferentes de investigar, indagar y generar conocimiento, a través de un método propio de búsqueda, trabajo y experimentación, para arribar a resultados inéditos que apuntan a la creación artística.
- La investigación *a través de* las artes recurre a metodologías y procesos artísticos para concretar objetivos transdisciplinarios, articulándose en ellas saberes prácticos y teórico-reflexivos. Las tres vías de acceso al conocimiento tienen legitimidad y se potencian. Esta tipología fue integrada sobre el final de los debates, pensando en uno de los fundamentos de las políticas, nos referimos a la transdisciplinariedad²⁰.
- La investigación *para* las artes, con su carácter aplicado, no tiene el arte como objeto de investigación sino como finalidad. La investigación para las artes apunta a crear nuevas formas de pensamiento (ya sean tecnológicas, económicas, sociales y/o culturales), cuya aplicación influirá directamente en los procesos artísticos, su práctica, producción y difusión. Los procesos actuales dentro de la producción (artes visuales, cinematografía, música, sonido, etc.) contienen elementos que son objeto de estudio a través de métodos especializados de análisis e investigación, con los cuales cada parte de la cadena tecnológica, metodológica, sociológica, cultural y humana puede ser mejorada y expandida para un mejor desempeño del arte como tal.

El acuerdo en relación a esta clasificación supuso un intento por salvar la distancia y/o resistencia a la academización. Pero, ¿se zanja esta problemática con una distinción entre diferentes tipos de investigación que integran otras con-

20 La inter y transdisciplinariedad como vínculo creativo entre y más allá de las disciplinas y espacio de ensayo de metodologías experimentales, de exploración y propuesta de experiencias académicas que superen la particularidad de las disciplinas individuales. Sobre este fundamento conceptual, el Vicerrectorado de Investigación y Posgrado se concibe como eje dinamizador de interrelaciones creativas entre la comunidad universitaria y su entorno inmediato y ampliado, ofreciendo además estos espacios de vinculación e interaprendizaje orgánico a otras instituciones de educación superior. Un espacio académico fundamental en este sentido es el Departamento Transversal de Teorías Críticas y Prácticas Experimentales en Artes, en cuanto matriz donde se pueden gestar iniciativas inter y transdisciplinarias que permitan una vinculación orgánica entre las Escuelas que conforman la Universidad y los ámbitos de la investigación (cf. infra).

cepciones? No necesariamente pues incluso y a pesar de esta construcción persisten las tensiones, aún con cambios en reglamentaciones y la construcción de dispositivos desde los cuales se procura integrar un conocimiento situado más allá del positivismo y objetivismo científico.

En este sentido, podemos avizorar que el problema es multidimensional. Por un lado, retomando a Bourdieu y su teoría de los campos, el artista pertenece a un campo que actúa bajo reglas diferentes y actores en disputa de diferentes procedencias. Por el otro, los artistas provienen en términos generales de una lógica que no es universitaria, ya que suelen haberse formado en institutos, conservatorios, entre otras entidades. Esas instituciones han formado técnicamente con miras a generar productores artísticos pero no necesariamente investigadores. Finalmente, retomando un preconceito que hemos mencionado al comienzo y que proviene de estas formaciones, está la cuestión de instituir una falsa dicotomía como ha sucedido en el II Encuentro del ILIA, incluso jerarquizando la academia frente a la práctica artística, pero al mismo tiempo, en el contexto de la universidad, denostando la situación de publicación indexada²¹.

En base a esta problemática, desde esta universidad hemos diferenciado varios tipos de investigación, pero también consensuado una denominación que permita englobar y al mismo tiempo diferenciarse de las investigaciones artísticas convencionales, esto es, a las focalizadas en el “sobre” las artes. Al mismo tiempo y en acuerdo con Casas Figueroa²², consideramos que para comprender esta lógica hay que “diferenciar en tres procesos: *investigación, creación, investigación-creación*” (sobre este punto volveremos en el tópico siguiente).

2- Definiendo participativamente las líneas de investigación en artes

Concebimos un mundo donde el sonido y el silencio son parte integral de la vida. Nuestro programa forma artistas innovadores, capaces de investigar y crear alternativas para el desarrollo de las artes interdisciplinarias del país. Al no ser una escuela enfocada únicamente en jazz y música académica, los estudiantes adquieren un conocimiento teórico-práctico

21 En el II Encuentro se dio el caso de una docente y artista que propuso un evento artístico de relevancia vinculado al graffiti urbano. Sin embargo, ella esperaba que su participación pudiera darse en la agenda académica, con una exposición “clásica”. Esta tensión se dio de manera generalizada, no solo que ella requirió ser parte de la agenda académica, sino muchos artistas reclamaron que la mayor parte del público estaba en la sala “académica” y no en la artística. Se trató efectivamente de una contradicción interna al campo artístico, pero también de una naturalización de quienes organizamos el evento quienes llevamos a una separación entre dos tipos de exposiciones.

22 Casas Figueroa, «Una aproximación...», 17.

*con base en la investigación e interpretación del legado que las músicas ecuatorianas, latinoamericanas y del mundo pueden aportar*²³.

Las políticas y los tipos de investigaciones de esta universidad se complementan con la definición de ámbitos de investigación definidos como espacios «donde se diseñan, producen y evalúan proyectos de investigación según unas líneas específicas [...] como áreas de la praxis social donde se ejerce la investigación deben ser delimitados no sólo interna sino también externamente, esto es, en colaboración con instituciones académicas nacionales y extranjeras y distintos colectivos de presencia local, a fin de darles sostenibilidad y mantener coherencia a nivel nacional, regional y global. Los ámbitos se articulan de manera fundamental con las líneas de investigación que hemos acordado mediante un proceso participativo conjuntamente con los docentes-artistas.

Resulta de interés para este texto describir sucintamente esa compleja tarea de definición de las líneas. La realización de talleres por Escuelas y los Departamentos Transversal y de Lenguas, constituyeron el primer paso para definir participativamente las líneas según las áreas. En ese primer paso hubo énfasis diferenciados: el Departamento Transversal puso el eje en los cruces entre contenidos vinculados a historia y teoría, arte y política, arte e identidad, arte y comunidad y estudios regionales; la Escuela de Artes Visuales colocó su interés en la práctica artística, el vínculo con la comunidad y la docencia; la Escuela de Literatura puso el acento en la interculturalidad y las artes, mirada como discurso, práctica y política, asimismo en la crisis, la cultura y la creatividad, en los archivos, la memoria y el patrimonio; la Escuela de Cine centró la atención en la descolonialidad, el cine documental y el de ficción; la Escuela de Artes Sonoras complejizó el asunto colocando varios puntos en escena, entre ellos, las composiciones musicales, las músicas tradicionales, la estética en la captura del sonido, la acústica musical en instrumentos ancestrales, la música ritual según la geografía, las pedagogías. A continuación se realizó una reunión plenaria participativa entre los diferentes espacios de la Universidad, donde se discutieron las conclusiones de los talleres. Esta plenaria fue muy interesante en términos de debates que excedieron la definición de las líneas. En este sentido, un conjunto de ejes fueron destacados: el acento colocado en la producción artística, la transdisciplina, el espacio público y la memoria, la política y las artes, las prácticas artísticas y curatoriales, la producción, circuitos y las economías creativas, las pedagogías artísticas y creativas. Los debates y énfasis fortalecieron los fundamentos de las políticas de investigación, entre ellos, la interculturalidad como proyecto social y político, vinculado a la descolonialidad, las memorias, incluyendo las ancestrales y la

23 Palabras de Andrey Astaiza, músico, Director de la Escuela de Artes Sonoras de la UARTES.

implicación de “otros saberes”; la equidad y la redistribución del poder; la problemática central de la investigación artística vinculada a la teoría y la praxis en tanto creación.

Las líneas aprobadas han sido el resultado de un arduo trabajo participativo que, no solo retomó dilemas en torno de asuntos cruciales para las artes y la investigación, sino también –sobre todo al conocer las líneas de otras universidades o facultades de artes– orientó la producción hacia principios estructurales de esta universidad. Las líneas de investigación que finalmente se aprobaron subsumen las propuestas hechas por los diferentes espacios de las artes: 1) Discursos y prácticas artísticas de la interculturalidad, 2) Pedagogías críticas y creativas desde las artes, 3) Relectura de las modernidades y la descolonialidad en las artes, 4) Políticas de la cultura, creatividades y gestión de las artes, 5) Artes, medios digitales y nuevos lenguajes, 6) Prácticas experimentales y transdisciplinares en las artes, 7) Representación, memoria y patrimonio, 8) Creatividad, circuitos y comunidades, 9) Arte, ciudadanía y espacio público.

Las líneas de investigación consensuadas dan cuenta de una fina y densa articulación entre los contenidos de las Escuelas y Departamentos, las diferentes investigaciones e incluso los programas de posgrado que se encuentran en proceso de elaboración y aprobación. Pero también incorporan los principios estructurales que, desde la política y la sociedad nacional, se han asumido como asuntos de agenda pública: la descolonialidad, la interculturalidad, la inclusión social, la transdisciplinariedad, la ciudadanía, atravesando problemáticas cruciales para las artes como la relación con la cultura y la creatividad, los circuitos y la circulación artística, los espacios públicos, las políticas, la gestión y los nuevos lenguajes. Esta perspectiva permite mirar y construir las problemáticas contemporáneas desde las artes, o bien legítima, por el reverso, el papel de las artes como protagonista para comprender dichas problemáticas.

El relato construido por Andrey Astaiza, músico de la UARTES, con que damos inicio a este tópico, sintetiza, casi sin pensarlo, estos principios a partir de los cuales se han definido las líneas de investigación.

3- ¿Cómo valorar/evaluar procesos de investigación en artes? Nuevos desafíos para la Universidad de las Artes

De acuerdo con Martínez «el término *investigación artística* se utiliza tanto para describir el proceso artístico en sí mismo, como para aludir a una auténtica disciplina que incluye además de la creación de una *obra*, una fase de investigación previa que genera cierto conocimiento susceptible de ser transferido más allá de la *experiencia estética*»²⁴. Este entendimiento sobre la investigación en el campo de las artes introduce uno de los asuntos cruciales de la investigación en

²⁴ Casas Figueroa, «Una aproximación...» 17.

artes: nos referimos al proceso en que se construye investigación, por un lado, y al rol de la obra –en general naturalizada como el componente central de cualquier arte– en ese proceso, por el otro. Aún más, esta cuestión incorpora otro problema, el de las modalidades evaluativas que suelen estar desencajadas de las «evidencias» ligadas a las artes.

En relación al primer punto, Borgdorff se pregunta: ¿Qué hace que una práctica artística sea un proceso de investigación? ¿Puede contar como investigación la práctica de arte? O en una recreación de otra de sus preguntas, ¿deberíamos establecer criterios que ayuden a diferenciar la práctica *artística en-sí de la práctica artística-como-investigación*? ¿En que se diferencia la investigación artística de la llamada investigación académica o científica?

En sentido similar, Casas Figueroa²⁵ representa una serie de interrogantes vinculados con los anteriores: ¿el resultado de una actividad artística (exposición, obra musical, de teatro, etc.) puede ser considerado como investigación? ¿Es entonces la práctica artística equivalente a la investigación?

Esta serie de preguntas ha sido uno de los elementos con mayor debate hasta la actualidad. Cómo se elabora un proyecto de investigación en artes Y ¿dónde empieza y donde termina ese proceso investigativo? son dos interrogantes claves. Para algunos artistas, sobre todo aquellos vinculados a las artes visuales, el cine, las artes escénicas, en menor grado en la literatura, la práctica artística debería ser equivalente al proceso de investigación, sin embargo, como hemos dicho solo podría serlo en la medida en que se ubique en alguna de las etapas de un proceso de investigación. En este sentido, resulta evidente que este tipo de procesos son diferenciables de las investigaciones académico-científicas, por ende, ¿cómo se integrarán investigaciones más relacionadas a las ciencias sociales y humanidades, localizadas en general en el Departamento Transversal, aunque también en otros espacios y vinculadas a asuntos teóricos o a investigaciones sobre artes con investigaciones en las que la práctica artística es el componente clave del proceso?

Es evidente que este tipo de apreciaciones y preguntas se vinculan a la definición que en esta universidad tomó cuerpo en la denominada «obra relevante» y que en los últimos tiempos comenzó a diferenciarse de la «producción/práctica artística». Así, hemos transitado de un debate acerca de los tipos de investigación a los resultados y/o productos y/o evidencias que caracterizan el ámbito y campo de las artes. El Artículo 60 del Reglamento Interno de Carrera y Escalafón y Concurso de Méritos y Oposición de la Universidad de las Artes define como obra relevante

Aquellas obras que constituyen hitos en los diferentes ámbitos y campos del arte. Se trata de propuestas que el campo artístico reconoce como prácticas portadoras de nuevos conceptos, metodologías y formas de trabajo que

25 Casas Figueroa, «Una aproximación...», 16.

modifican, por lo general, las funciones culturales que tradicionalmente se le atribuyen. Las "obras relevantes" se asumen como referentes de los procesos artísticos, ya que plantean conceptos pertinentes y enriquecedores²⁶.

El camino de la investigación en artes, en muchos casos diferente del de la investigación en ciencias sociales, por poner un ejemplo, así como el asunto relacionado a los resultados elaborados por los sujetos-artistas que podemos llamar «obra relevante» o «producto artístico», nos introducen en otra cuestión que resulta clave en relación a otros ámbitos de la universidad y la institución en sí misma. Nos referimos a la valoración y/o evaluación, un componente crucial y que nos lleva a preguntarnos, en primera instancia, ¿por qué los artistas y sus investigaciones deberían ser evaluados bajo los formatos, parámetros y paradigmas de un sistema único-occidentalizado y homogéneo? Esta es una pregunta que ronda permanentemente en los contextos evaluativos. No obstante, cuando se trata de evaluar las producciones artísticas se priorizan y legitiman «reglas», circuitos y caminos de los otros campos del saber; mientras los docentes-artistas disputan arribar a una auto-valoración que puede conducir a reconocer un modelo único para el campo de las artes.

¿Cuáles serían los mecanismos de control de la investigación artística? ¿Quién puede legitimar o no la investigación en artes? ¿Es un problema de medición? ¿Cuál es el tipo de valor/valorización y con qué criterios se construyen? Estas son interrogantes que reflejan el problema de las evidencias y de los indicadores para valorar los aportes, la calidad de los mismos, entre otras cuestiones. Hoy por hoy las publicaciones indexadas en bases de datos impuestas por los sistemas norteamericanos, tienen mayor peso que las obras y/o producciones artísticas, incluyendo las prácticas artísticas y obviamente los catálogos de exposiciones, las publicaciones en blogs, entre otros.

Cabe resaltar, entonces, que, en el campo de las artes, el artista se valora desde un lugar que implica tomar en consideración la trayectoria consistente y representativa en el seno del circuito del cual participa.

La Universidad de las Artes es una institución nueva, pero al mismo tiempo pionera. Como otras del mismo campo, se encuentra en proceso de construcción y de debate acerca de ciertos espacios, entre los cuales el de in-

26 El artículo 70 del Reglamento de Carrera y Escalafón del profesor e investigador del sistema de Educación Superior (codificación) reformado en el 2016, en la Sección IV «De las Obras Relevantes», define una obra relevante como *la producción académica que represente un aporte en el desarrollo y sistematización del conocimiento y la cultura, que contribuya a nuevos avances o a la consolidación de los correspondientes campos de conocimiento de carácter disciplinario, inter, multi o transdisciplinario; de igual manera, se considera obra relevante al desarrollo de procesos y productos tecnológicos que generen innovación y/o transferencia de tecnología, debidamente fundamentados teórica y empíricamente; asimismo, se considerará obra relevante a la creación o producción artística que favorezca al desarrollo de la cultura y el arte.* Debe observarse que esta apropiación de la denominación "obra relevante" y su traslape a otras disciplinas, trae algunas complicaciones en relación al campo de las artes, pues ya no sería un término específico y diferenciador del mismo, sino un producto generalizado y generalizable

investigación es clave. En ese sentido, es una universidad construida entre disputas producto de experiencias preexistentes –como la formación en institutos o conservatorios–, disputas entre la teoría y la práctica, pero también entre la academia, la ciencia y las artes, tensiones por los procesos valorativos-evaluativos. Podemos pensar que continúa habiendo una resistencia a la institucionalización de las artes, pero respecto de qué tipo de institucionalidad resiste a la misma. Indudablemente, los prejuicios que se constituyen desde las otras áreas académico-científicas hacia la calidad o valoración de la producción proveniente del campo de las artes, lleva a retomar el arte siempre como elemento complementario, casi decorativo o estéticamente válido incluso para las instituciones universitarias dedicadas a otros conocimientos.

Aún entre disputas, como hemos observado a lo largo de estas páginas, el espacio de investigación en artes ha crecido, se ha definido, ha constituido caminos entre líneas de investigación y producciones/prácticas artísticas. Todos estos recorridos que proponen un objetivo de horizontalización entre saberes más racionales y saberes artísticos-creativos, en tanto y en cuanto la investigación en artes produce conocimiento, aunque desde un lugar diferenciado, relacionado a los procesos artísticos.

Bibliografía

- Borgorff, Henk. «El debate sobre la investigación en las artes». Texto basado en lecturas y presentaciones desarrolladas en Ghent, Amsterdam, Berlín y Gothenburg, 2005.
- Casas Figueroa, María Victoria. «Una aproximación al estado del arte en Colombia y otros países sobre la discusión investigación-creación en artes. Avances y propuestas» en *Memorias del evento valoración de los procesos de creación artística y cultural en el marco de la acreditación de programas*, Bogotá, 26 y 27 de junio de 2013.
- Gómez Muntané, M.; Hernández Hernández, F., y Pérez López, H. J. *Bases para un debate sobre investigación artística*. Barcelona: Ministerio de Educación y Ciencia, 2006.
- Hernández Hernández, Fernando. «Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes» en *Bases para un debate sobre investigación artística*, coordinado por M. Gómez Muntané, F. Hernández Hernández y H. J. Pérez López, 9-50. Barcelona: Ministerio de Educación y Ciencia.
- Martínez, R. *¿De qué hablamos cuando hablamos de investigación artística?* Obtenido de Grid Spinoza (25 de agosto de 2010): <http://www.gridspinoza.net/es/node/82>
- Pérez López, H. J. «Investigación y práctica musical: el horizonte del doctorado de música en Europa». En *Bases para un debate sobre investigación artística* editado por M. Gómez Muntané, F. Hernández Hernández y H. J. Pérez López, pp. 51-72. Barcelona: Ministerio de Educación y Ciencia, 2006.
- Quijano, Aníbal. «Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina» en *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Eduardo Lander (comp). Buenos Aires: CLACSO, 2000.
- Restrepo, Eduardo. «Descentrando a Europa: aportes de la teoría postcolonial y el giro decolonial al conocimiento situado» en: *Revista Latina de Sociología (RELASO)*, Vol. 6 (2016), pp. 60-71.
- UNESCO. *Nuestra Diversidad Creativa. Informe de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo*. Madrid: Fundación Santa María, Ediciones SM, 1997.

Hablando de la dimensión política de las cosas: ¿por qué siempre decimos creatividades? ¹

Bradley Hilgert/ Ana Carrillo

Universidad de las Artes

Y su cerebro estaba como petrificado, y los grandes himnos estaban en el olvido, y el poeta de la montaña coronada de águilas no era sino un pobre diablo que daba vueltas al manubrio: ¡tiririrín!².

Comenzamos esta memoria-ensayo con un pasaje del cuento «El Rey Burgués» de Rubén Darío porque, a pesar de haber sido escrito hace más de un siglo, sigue siendo relevante hoy en día: esta narración hace hincapié en la dimensión epistemológica y política de los saberes, el tema central de este ensayo. Por un lado, Darío está reaccionando a la modernización socioeconómica, reflejo de la forma que el capitalismo adoptó en su época. Una modernización que en América Latina desplazó a la aristocracia hacendataria por una nueva clase burguesa que controlaba los modos de producción. Debido a su poder adquisitivo, a su naturaleza de poseer «un palacio soberbio donde había acumulado riquezas», la burguesía emergente se convierte en la clase social que comienza a determinar cómo se definen los «objetos de arte maravillosos»³. Y así, los artistas, como el poeta y su producción, se reducen a las demandas de esa clase burguesa. El protagonista del texto de Darío es el poeta que se ve en la necesidad de aceptar un trabajo en la casa del rey burgués; su función era la de dar vueltas a un manubrio en el patio del palacio. Muere en este trabajo, dejando morir así efectivamente al espíritu poético-artístico. Darío termina su relato lamentando cómo la modernidad, el comercio y el capitalismo matan a ese aspecto del espíritu humano: «Pero, ¡cuánto calienta el alma una frase, un apretón de manos a tiempo! Hasta la vista»⁴.

1 Queremos aclarar que cuando hablamos de creatividades, no nos estamos refiriendo a las 'ciudades creativas' de la Unesco. Es decir, no lo estamos planteando como una estrategia neoliberal y posmoderna de *marketing*, sino como un concepto más abarcador que incluye y trasciende las prácticas artísticas. Estamos conscientes de que las lenguas y las palabras son violentas y que lo más adecuado sería buscar otro concepto, pero antes de llegar a la mejor opción queríamos abrir el debate.

2 Rubén Darío, *Azul* (Buenos Aires: Espasa Calpe, 2007), 73.

3 Darío, *Azul...*, 74.

4 Darío, *Azul...*, 74.

Cien años más allá de esa época, vemos las dimensiones del problema señalado por Darío y la manera en que se ha ido profundizando. Lo que Darío vivía en la literatura a principios del siglo XX era la llamada «Fragmentación de la república de las letras» en que se enfrentan la razón instrumental y los saberes artísticos, la solución en el ámbito de la educación era alejarse de los artistas —«vagabundos de la fantasía», «peligrosas influencias sociales» y «corruptores de la razón»— para así buscar un modelo que «opone radicalmente la actividad de las letras a la racionalidad»⁵. En nuestro contexto actual, el arte y las prácticas creativas siguen siendo subalternizados y menospreciados, cosa que podemos evidenciar al comparar los presupuestos de los programas universitarios en economía y las ciencias duras con los de las artes y las humanidades. En casi todo el mundo los programas de artes y humanidades están en peligro de desaparecer, peligro que se ha hecho realidad en muchas Instituciones de Educación Superior en el Ecuador. En el ámbito político también vemos esta jerarquización en los ataques a los programas públicos de cultura y arte de Michel Temer en Brasil, de Mauricio Macri en Argentina y de Donald Trump en Estados Unidos, para dar unos ejemplos en nuestro continente. En este contexto, la apuesta de la Universidad de las Artes marca un hito histórico importante que nos permite profundizar la manera en que estamos entendiendo la dimensión política y epistemológica de lo que hemos llamado la investigación *en* las artes, pero que preferiríamos llamar investigación *en creatividades*.

Este ensayo tiene como fin visibilizar las dificultades conceptuales que sorteamos y la evidente fragmentación de posiciones con respecto al campo que tratamos de construir. Este debate también reflexiona sobre las dimensiones políticas de incluir como pilares fundamentales de la educación superior la investigación y la vinculación con la comunidad en articulación con el trabajo de docencia; es un debate que a veces se escapa en el momento de su instrumentalización⁶. Este ensayo tiene un doble gesto: por un lado, queremos dar cuenta de las formas en que nuestra universidad pretende horizontalizar los saberes y a la vez queremos advertir sobre algunas de las dificultades/limitaciones a estos intentos.

Queremos sostener nuestra argumentación y llamar la atención sobre su importancia, tratando de explicar y entender tres consideraciones valiosas en el campo de reflexiones que desarrollamos como responsables de pensar las políticas de investigación de la universidad. La primera tiene que ver con la

5 Hostos en Julio Ramos, «Fragmentación de la república de las letras», en *Desencuentros de la modernidad: literatura y política en el siglo XIX* (México: Fondo de Cultura Económica, 1989), 54.

6 Hay que subrayar que fuimos dos miembros de la comisión y no podemos representar su voz. Tal vez este gesto señala su polifonía y el campo de disputa en el que está inscrita. Incluso vale señalar que, en varios de los puntos de debate, representábamos una posición periférica y por ende este texto no necesariamente representa la diversidad de la comisión ni se alinea siempre con las decisiones institucionales tomadas.

subalternización del campo de las artes y las creatividades frente al saber hegemónico de corte científico. La segunda abogará por la inclusión de prácticas creativas alternativas que hoy por hoy son incluidas solamente cuando es conveniente para el circuito conservador que regenta la conceptualización y circulación de las artes. La tercera tiene que ver con las particularidades de la creación en América Latina y el principio de interculturalidad pertinente a la educación superior ecuatoriana y la manera en que se relacionan con el campo de las definiciones artísticas.

Saberes dominantes/saberes subalternos

No es un secreto que el Estado-Nación tiene instituciones que se dedican a formar ciudadanos moralmente acordes y profesionalmente productivos. Bajo esta mirada, los planes de educación obedecen a lo que el Estado y los grupos dominantes creen que es el modelo de un ciudadano que contribuya a los objetivos nacionales⁷. Pasar por las aulas universitarias contribuye, en varios sentidos, a unos fines sociopolíticos más grandes que la misma asignatura impartida. Como nunca, en el horizonte político actual, en el que el Estado y el mercado se van fundiendo, la educación se va constituyendo en el reflejo del proyecto que la alberga: un campo formativo para profesionales capacitados en operar cierto tipo de programas y estrategias dedicadas a aumentar la productividad con un fin desarrollista, siempre desde un punto de vista deslumbrantemente material.

Debido este afán, uno de los intereses de los Estados que participan en el sistema-mundo moderno/colonial es la construcción de sujetos-ciudadanos racionales y productivos. Al revisar el Examen Nacional para la Educación Superior (ENES), un examen obligatorio para cualquier estudiante que desea entrar en el sistema universitario, queda claro que dicha subjetividad es la deseada para el proyecto del desarrollo nacional y que el ser 'racional' es el privilegiado por la educación superior⁸. Esto no debe sorprendernos dada la centralidad de

7 Una de las transformaciones importantes de los procesos de alfabetización y educación pública se dio, por ejemplo, durante la ilustración europea, cuando el horizonte de las naciones era justamente la riqueza y la lógica del progreso; en cierto sentido la educación latinoamericana no ha abandonado el modelo ilustrado. Véase Richard Herr, *The Eighteenth-Century Revolution in Spain* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1958).

8 Según la página web del Sistema Nacional de Nivelación y Admisión, parte de la Secretaría de Educación Superior, Ciencia, Tecnología e Innovación –hasta el nombre de la Secretaría revela esa jerarquía de saberes–, el ENES «explora los procesos básicos del aprendizaje y habilidades indispensables para garantizar el éxito del postulante dentro del sistema educativo superior». En este marco, hay tres procesos que son explorados: razonamiento verbal, razonamiento numérico y razonamiento abstracto, este último definido como «la capacidad para procesar información a través de herramientas del pensamiento tales como el análisis, síntesis, imaginación espacial, reconocimiento de patrones y razonamiento con símbolos o situaciones no verbales». En resumen, hay un énfasis fuerte en la racionalidad instrumental. Véase: <http://www.snaa.gob.ec/wp-content/>

un cierto tipo de racionalidad en el proyecto civilizatorio de la modernidad. En su texto «Modernidad: un proyecto incompleto», Jürgen Habermas explica que «[Weber] caracterizó la modernidad cultural como la separación de la razón sustantiva expresada en la religión y la metafísica en tres esferas autónomas: ciencia, moralidad y arte, que se diferenciaron porque las visiones del mundo unificadas de la religión y la metafísica se escindieron»⁹. Esta separación resulta en la construcción de tres tipos de racionalidad: cognitivo-instrumental, moral-práctica y estético-expresiva, cada una dominada por especialistas. Lo que es problemático en el proyecto de la modernidad no es la separación de las racionalidades, ya que esto en sí es benigno, sino la jerarquización de los saberes que resultan de estas racionalidades.

Dicha jerarquización no se hace de forma historizada, sino a partir de lo que Mignolo llama la diferencia colonial o lo que Ranajit Guha llama la Rúbrica de la Razón: ese pensamiento occidentalista/occidentalizante que se concreta con la Ilustración y que produce el sistema de binarios civilizado-razón-moderno/salvaje-pasión-atrasado. Lo que vivimos como consecuencia de la modernidad es una «organización racional de la cotidianidad social» en que el arte —por estar abajo en esa jerarquía de racionalidades— es relegado a ese lado ‘negativo’ del binarismo del sistema-mundo moderno/colonial¹⁰. Por ende, el arte, que pertenece a esa clasificación de lo no-racional, tampoco es considerado productor de conocimiento.

Este problema se hace especialmente presente en el ámbito de la educación superior en el momento de hacer los contratos de trabajo de una gran cantidad de docentes de nuestra universidad. El origen está en las formas en que tanto el régimen nacional de escalafón del personal docente como la Ley Orgánica de Educación Superior y las herramientas técnicas que se desprenden de ellos asumen el perfil de un docente universitario ‘tradicional’. Se reproduce el desarrollismo y la preferencia por la racionalidad moderna y hay un énfasis en la investigación científica, especialmente en los artículos indexados como prueba de la producción de un académico —el uso del género masculino es a propósito—. Esto da cuenta de las maneras en las que una universidad como la nuestra —que obedece a principios interculturales, por ejemplo— está imposibilitada de legitimar sus prácticas de generación del conocimiento. En este panorama, el único lugar para la producción artística y la generación de prácticas culturales sólidas resultó ser «la obra relevante». La dificultad de definirla, nombrarla, sistematizarla, legitimarla fue compleja, pues nuestra universidad tiene cinco

themes/institucion/normativa_menu.phppr

9 Jürgen Habermas, «Modernity: An Unfinished Project», en *Habermas and the Unfinished Project of Modernity Critical Essays in The Philosophical Discourse of Modernity*, ed. de Maurizio Passerín D'Entrèves y Seyla Benhabib (Cambridge, MA: MIT Press, 1997), 137.

10 Habermas, «Modernity...», 138.

escuelas entre las cuales hay diferencias abismales. Lo que se produce en cine y sus maneras de circular no tiene mucho que ver con lo que se considera obra relevante para un danzante profesional; parte de lo que producimos en nuestro departamento transversal no alcanza en las prácticas convencionales de arte: trabajos comunitarios, fortalecimiento de gestores culturales, curadurías alternativas, creación de redes de trabajo, entre muchas.

Para nosotros, y sin desvalorizar el conocimiento producido en las revistas indexadas, estos problemas son pruebas de que el sistema de Educación Superior en el Ecuador sigue reproduciendo la jerarquización y subalternización de saberes, cosa contradictoria cuando lo comparamos con el gesto de crear una nueva Universidad de las Artes. Por lo pronto, la posibilidad de publicar nuestro trabajo en el campo de la creación de conocimiento continúa siendo en una revista indexada; lo que nos regresa al dilema de que aquello que se publica es algo que ya tenía un espacio: textos sobre las artes. Es decir, la crítica cultural continúa siendo privilegiada en los medios académicos mas no la producción artística en sí. Y es esta crítica cultural que tiene la posibilidad de ser reconocida —aunque no tanto como las ciencias ‘duras’— como una publicación ‘científica’, cosa necesaria para subir en el escalafón docente. Según esta lógica, el arte es constituido como objeto de estudio, pero no como sujeto que produce conocimiento¹¹.

El cambio de paradigma es urgente: para que la Universidad asuma el deber político con la que fue creada se han hecho varios esfuerzos para cambiar las leyes que rigen el sistema de contratación y que evalúan la producción de los artistas docentes¹². El camino ha sido arduo, pero está siendo transitado por primera vez; muestra de eso es la incomprensión del sistema de educación formal sobre el significado político de las reformas al Reglamento de Escalafón del docente de educación superior. En la última revisión a la reforma, lo que noso-

11 Nos parece importante subrayar que América Latina ocupa un lugar parecido en el sistema-mundo según las epistemologías globales, dominantes y hegemónicas. Esa es la crítica de Nelly Richard con respecto a la internacional academia/la academia metropolitana. Para ella, es un problema de representación en que el centro goza de un «monopolio del *poder-de-representación*». En este sentido, también goza de un monopolio de poder-del-conocimiento. Por eso Richard propone, y nosotros nos apoyamos en su propuesta, un conocimiento situado como una práctica coyuntural que privilegia las microexperiencias y va en contra el universalismo; es «una suma pacífica de saberes complementarios que se integra a una nueva totalidad de conocimiento más abarcadora y funcional a la dinámica de los cambios, y la transdisciplinariedad que supondría, ella, el riesgo de una *antidisciplina* al pretender inaugurar nuevas maneras de conocer que logren perturbar la adecuación satisfecha entre saber, método y objetividad» (355). Véase Nelly Richard, «Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo: saberes académicos, práctica teórica y crítica cultural», en *Revista Iberoamericana*. Vol. LXIII, n.º 180, (julio-septiembre, 1997): 345-361.

12 La Universidad se ha vuelto un interlocutor importante para las entidades que rigen el sistema de educación superior y ha habido unos logros importantes para movernos hacia un sistema que reconozca el aporte del artista. Sin embargo, nos apena mucho decir que poco se ha hecho por el reconocimiento de los gestores culturales o gente que ha guardado y reproducido los saberes reconocidos como ancestrales en nuestra constitución. Esto es el tema del siguiente acápite.

tros planteamos como *Investigación en Artes y Creatividades* —producir obras de Arte, involucrarse en procesos creativos, en redes de creadores, ser parte de comités curatoriales, entre otros— es considerado como gestión académica del docente mas no como investigación. Reiteramos que lo que hemos señalado es sintomático de un pensamiento político bastante conservador y hasta neoliberal sobre el papel de la educación superior y específicamente en el campo de las creatividades.

En la introducción de este texto hemos marcado una primera denuncia que tiene que ver con la fragmentación del campo del conocimiento, en donde los saberes occidentales están emparentados principalmente con la razón. La vía de incorporación del Arte al saber instrumental occidental se da al considerarlo sobre todo un sistema de producción de «objetos de arte maravillosos»; y es por eso que en general no se considera investigación científica la producción de artes, ni a los creadores culturales se les reconoce como expertos en saberes —es decir, en conocimiento¹³. Solo se evalúan los productos que hacen como si las manos se pudieran separar de la cabeza¹⁴. La Universidad de las Artes, a través de sus políticas de investigación, ha tomado un paso importante para revertir esta subalternización del saber artístico al abogar por una nueva figura que se nombró la investigación *en* las artes.

Las políticas que se establecieron aclaran que la preposición *en* abarca también la investigación *en, a través de, para y sobre* las artes. Este gesto hace institucional el reconocimiento de que la práctica artística es en sí un tipo de investigación que produce conocimiento. La obra y el artículo académico sobre la obra ahora ocupan ahora el mismo plano, por lo menos dentro de nuestra universidad. En este sentido, las políticas terminan haciendo una apuesta epistemológica y política que pretende enfrentarse con el modelo dominante del saber de la modernidad, lo que Quijano llamaría la colonialidad del saber. Es decir, entendemos nuestra opción por la investigación *en* las artes como una reivindicación de la práctica artística como productora de conocimiento; una forma de des-subalternizar los saberes que vienen de las artes.

13 Luis Carnitzer, «La enseñanza de arte como fraude», en *Esfera pública*: <http://esferapublica.org/nfblog/la-ensenanza-del-arte-como-fraude/>.

14 Como afirma Lupe, la protagonista del libro *Un día en la vida* del salvadoreño Manlio Argueta: «Se olvidan ellos que sin las manos de nosotros no hay siembra, no hay repela, no hay corta, no hay chapoda. Los machetes no se mueven solos». Véase Manlio Argueta, *Un día en la vida* (Costa Rica: EDUCA, 1985), 56. La filosofía afrocuatoriana y otras líneas de pensamiento decolonial, como la filosofía de la realidad histórica de Ignacio Ellacuría, buscan superar esta dominancia de la racionalidad occidental a partir de Descartes al plantear el ser humano no como un ser racional sino senti-pensante. Véase Arturo Escobar, «Desde abajo, por la izquierda y con la Tierra: La diferencia de Abya Yala/Afro/Latino-América», en *Rescatar la esperanza: más allá del neoliberalismo y progresismo*, ed. de Eduardo Gudynas, 336-369 (Barcelona: Entrepueblos, 2016); e Ignacio Ellacuría, *Filosofía de la realidad histórica* (San Salvador: UCA Editores, 2007).

Los saberes subalternizados también subalternizan y otros trabalenguas

Según la línea conservadora y neoliberal que venimos criticando, la universidad se limita a profesionalizar y formar ciudadanos racionales que pueden aportar en el desarrollo material de la nación. No creemos que esta mirada contribuye a algo fundamental que está en juego: el conocimiento como resultado *orgánico* del pensamiento y la acción de la sociedad, con sus especificidades y en su conjunto. El debate es amplio y tiene que ver con varias cosas, en primer lugar, el horizonte común que nos planteamos; es decir, hacia dónde vamos como sociedad y cómo contribuye la educación a alcanzar nuestras metas comunes y, después, cómo y bajo qué paradigmas se han planteado estos horizontes. En términos geopolíticos, América Latina reproduce su patrón como consumidor de conocimiento, ya sea de conocimientos prácticos como la tecnología, la técnica y los modelos institucionales, o de conocimiento teórico como la filosofía, las definiciones y prácticas sobre la cultura, los sistemas de pensamiento. En segundo lugar, tiene que ver con los modelos dominantes que siguen siendo los mismos. Con esto, queremos decir —y se puede considerar que estas frases están sacadas de un antiguo panfleto socialista— impuestos.

Nos hemos acostumbrado, además, a pensar en esa dinámica como la correcta forma de ser, y reproducimos la idea de que debemos consumir soluciones que funcionan en otras sociedades. Sin embargo, queremos insistir en que, si no creas conocimiento, alguien lo creará por ti¹⁵. Estas palabras, que cobran pleno sentido y reivindican a la sociedad en vinculación con el conocimiento que produce y consume, escandalizan a algunos de los maestros del sistema educativo. En ocasiones se nos han acusado de localistas, dogmáticos o *pachamamistas*¹⁶; hay que volver a pensar sobre estas categorías. Creemos que la academia debe hacer una articulación entre lo local y lo universal —sin idealizar ni el uno ni el otro—, porque uno de sus objetivos es internacionali-

15 Pawel Pokutycki, investigador y profesor de la Royal Academy of Art en La Haya, la Academia de Diseño de Eindhoven, Holanda, y activista de la educación alternativa, visitó nuestra universidad en el mes de abril de este año, expresaba este postulado de una manera absolutamente sencilla en referencia a la necesidad de aprender los nuevos idiomas tecnológicos de nuestra época: «Si no programas, te programarán». Véase Pawel Pokutycki, «Tecnologías interactivas y plataformas de comunicación online y offline» (taller, Guayaquil, Ecuador, 25 de abril, 2017).

16 Adolfo Albán Achinte ubica el significado desmovilizador del término: mientras que se pueden articular las luchas políticas por la reivindicación de un lugar negado históricamente a las expresiones culturales no legitimadas en el circuito artístico convencional, los críticos de estos movimientos solamente pueden leerlo como folklore desmovilizando sus múltiples contenidos políticos. Véase Adolfo Albán, «Estéticas de la re-existencia: ¿lo político del Arte?», en: *Estéticas y opción decolonial*, ed. Walter Mignolo y Pedro Pablo Gómez (Bogotá: Editorial UD, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012), 281-295.

zar la producción artística. Sin embargo, es irresponsable invisibilizar las relaciones de poder centro-periferia en las que la academia está inscrita, con el agravante de que en ocasiones desmoviliza intencionalmente los contenidos políticos de la estética¹⁷. Ahora, como parte de la academia, tenemos la tarea de discutir sobre estas definiciones, momentos históricos, campos de construcción hegemónica; se establece un diálogo complejo en donde se validan los saberes, se opta por decisiones de corte político, se expresan profundas diferencias entre la concepción de la educación superior y se evidencia las tensiones en el campo de representaciones insertas en el mundo de las artes y la cultura.

Si la Universidad de las Artes quiere cobrar su sentido político, rechazar esa conceptualización de la educación superior como una herramienta para el desarrollismo y convertirse en esa institución que se vincula orgánicamente con su sociedad, uno de los primeros conceptos que hay que historizar es el de Arte. La historiadora de arte norteamericana, Amelia Jones, nos ayuda con esta tarea al llamar la atención sobre la naturaleza excluyente del mismo:

Por definición, entonces, la idea de arte ha sido apoyado por una estructura de creencia que está atada inherentemente al capitalismo, imperialismo, colonialismo y las ideologías nacidas y alimentadas por las necesidades de las fuerzas coloniales para degradar y menospreciar las culturas a las cuales les subordinaron, masacraron y esclavizaron. El arte y sus instituciones son estructuralmente racistas (de la supremacía blanca) y sostienen la estratificación de clase¹⁸.

Sobre el contexto del mercado de arte en América Latina, Luis Camnitzer hace una afirmación parecida:

El mercado capitalista nos enseña que si un objeto puede ser vendido como arte, es arte. Esta descripción, culturalmente cínica, oscurece una realidad mucho más profunda. Esta realidad es que el propietario del contexto último de la obra de arte determina su destino y su función. La propiedad del contexto, que es una de las formalizaciones del poder, es un hecho político¹⁹.

17 Aníbal Quijano propone un paradigma epistemológico al que llama «Heterogeneidad histórico estructural», el mismo que viabiliza la comprensión de las realidades específicas en contextos globales. Aníbal Quijano, «Colonialidad del poder y clasificación social», en *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, ed. de Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (Bogotá: Siglo de Hombre Editores, 2007), 93-126.

18 Amelia Jones, «Seeing Differently, Again: (Some thoughts on) Rethinking 'Post-identity'» (ponencia presentada en la conferencia del College Arts Association, mesa sobre «Identity Politics as Counterhegemonic Practice» Washington D.C., 3 al 6 de febrero, 2016). Traducción propia.

19 Luis Camnitzer. «La enseñanza de arte como fraude». En *Esfera pública*. <http://esferapublica.org/nfblog/la-ensenanza-del-arte-como-fraude/>.

Una vez que reconocemos esta característica de las artes, entendemos el fuerte sentido político implícito en la definición de Arte y la necesidad de no naturalizar los contenidos que abarca.

Históricamente, en América Latina, los lugares desde donde se ha definido aquello validado en el sistema de producción, distribución y consumo del arte y la cultura han estado cooptados por unas élites de «conciencia enajenada» como diría Alejandro Moreano²⁰. Es imposible que desde lugares tan conservadores como la academia, la galería, el salón, la bienal, el festival, la revista especializada o los conservatorios se abarquen miradas más incluyentes; lo más fácil y lo que pasa en la realidad es que estos sistemas terminan excluyendo lo que tradicionalmente habían expulsado de su seno: el sentido político de las culturas populares y las culturas de vertiente ancestral. Por eso, cuando hablamos de investigación en artes es necesario traer al debate el hecho de que como forma de expandir el conocimiento el arte no tiene un lugar reconocido, sin descuidar la necesidad de advertir que esa legitimación del producto artístico está en manos de intereses que han puesto históricamente los límites de lo cultural en el contexto de una antigua disputa entre lo popular y lo culto, y las marcas de su continuidad traducidas en una nueva disputa levantada sobre aquella en la que interviene además tanto lo masivo como la cultura como recurso²¹.

El debate comienza precisamente con la historia del país y los continuos procesos modernos y modernizantes. Por su parte, Eduardo Kingman habla de una modernidad ecuatoriana basada en el privilegio que no solamente reproducía la pirámide social colonial, sino también organizaba las clases en su interior y sus relaciones, dirigidas por una dinámica de orgullo aristocrático, fuertemente presente en la esfera pública; cuyo correlato era el discrimen ejercido como violencia simbólica contra las clases populares. Ese discrimen, por su fuerte tradición, sigue reproduciéndose, ya no en las formas macrosociales²², pero sí en las relaciones cotidianas y en las instrumentalizaciones menores, como el documento sobre el cual hoy reflexionamos.

El resultado de esta incoherencia resulta palpable, a pesar de las con-

20 Alejandro Moreano, «Benjamín Carrión: el desarrollo y la crisis del pensamiento democrático nacional», *Revista de la Historia de las Ideas* n.º 9 (1989): 51-72. En este texto, Moreano utiliza esta categoría al enfrentar las maneras en que las élites emblanquecidas del Ecuador de la década de los 40 del siglo pasado se aproximaban a la cultura tanto en el sentido de expresiones artísticas como de identificación de sus representaciones simbólicas.

21 Véase George Yúdice, *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global* (Barcelona: Gedisa, 2002); y Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. (Barcelona: Gustavo Gili, 1993).

22 Las leyes ecuatorianas como la Constitución de Montecristi (2008) están basadas en una dinámica de remediación de procesos históricos perjudiciales para ciertos componentes de nuestro Estado: los grupos étnicos, las diferencias sexogenéricas, la naturaleza, los niños y adolescentes, los adultos mayores.

quistas políticas plasmadas en nuestras leyes; es evidente que el mecanismo discrimen-privilegio no ha dejado de funcionar. La primera cara del discrimen es la ausencia de las minorías en las clases universitarias, tanto en los pupitres como en los escritorios y los puestos administrativos²³. La otra cara está en los planes, programas de estudio, desde los contenidos hasta lo que evaluamos como aprendizaje. En este aspecto, nuestra universidad, como la mayoría de las opciones de educación superior en el Ecuador, no parece ser una universidad diferente de la que se planteó el siglo XIX. Al decir esto, estamos haciendo una autocrítica que nos ayude a situar una real diferencia entre nosotros y la educación del siglo pasado: si nos es imposible incluir la diversidad y diferencia políticamente representada en nuestras leyes, somos los mismos que hace un siglo, pero con más tecnología. Nos estamos refiriendo al eurocentrismo que sigue dominando las prácticas y los contenidos de la educación superior, y de manera descarada la educación superior en artes; y también al conservadurismo de la propuesta pedagógica.

A pesar de que las artes, especialmente desde la noción del campo expandido, tienen la pretensión de ser incluyentes, nos parece que la reproducción de este sesgo es evidente aún en el campo de las artes y la cultura. Una de las razones que nos animó a escribir este documento es que hemos sido testigos de momentos paradigmáticos en que lo más difícil ha sido mover una tradición decimonónica hacia una forma de pensamiento incluyente acorde con derechos sociales ganados. La transversalización de saberes y prácticas emparentadas con lo indígena, afro-ecuatoriano, campesino o popular solo ha sido viable en cuanto son traducibles o apropiables por el saber dominante occidental(izante).

No es nuestra lucha únicamente; también pasa cuando compañeros o compañeras que están trabajando con otro tipo de entendimiento del arte y la política entran en debate: sus prácticas son sistemáticamente subalternizadas. No deja de asombrarnos la mirada prejuiciosa con que se juzgan ciertos productos culturales. Pensamos que el aula y la investigación son lugares para el entendimiento, para la construcción de pensamiento liberador, no para la reproducción de juicios que desmerecen los contenidos de objetos y procesos creativos que no movilizan valores propios de la estética burguesa. Lo que hemos observado es un intento de reivindicar el Arte pero que mantiene el carácter disciplinario del mismo, así también defendiéndolo como un saber que disciplina. Estamos sugiriendo, en este texto, un modelo al revés en que esas prácticas creativas *indisciplinan*, así revelando las violencias que pueden hacer el arte, entendido hegemoníamente²⁴.

23 El término ausencia se lo 'robamos' a Ibsen Hernández, hermano del pueblo afroecuatoriano. Nos parece importante emplearlo en términos de la economía política –no solamente de la cultura– y denota la falta de algo como indicador de sistemas de exclusión activos. Para Hernández, el mejor indicador de la interculturalidad es la preocupación profunda por la ausencia del otro.

24 Véase Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta (coord.), *Teorías sin disciplina*.

El conocimiento que transforma: la investigación también es acción política. Hacia una investigación en artes y creativities

En el proceso de liberación de los pueblos latinoamericanos, la universidad no debe hacerlo todo, pero lo que tiene que hacer es indispensable. Si falla en este hacer, ha fracasado como universidad y ha traicionado su misión histórica²⁵.

Lo que se plantea desde la UArtes, y nuestra intención con nuestras intervenciones en la comisión de investigación, es imaginar un modelo universitario de investigación otro, uno que sitúa el conocimiento histórica y políticamente y que permita materializar la función política y epistemológica de la enseñanza superior, respondiendo a un horizonte asumido como políticamente pertinente. En primer lugar, entonces, estamos hablando de una institución que rechaza el desarrollismo que dibujamos anteriormente. En este sentido, la UArtes busca recuperar el sentido radical de las universidades latinoamericanas en sus momentos más revolucionarios. Ignacio Ellacuría, el filósofo salvadoreño y uno de los mártires de la Universidad Centroamericana (UCA) en El Salvador, soñó en una universidad distinta y ubicó su sueño en la tradición universitaria de América Latina:

El aporte específico de la universidad latinoamericana es el sentido mismo atribuido a la universidad: *el de contribuir universitariamente al cambio social, a la transformación radical de una sociedad que no ha sabido dar a la mayor parte de sus componentes la posibilidad real de llevar una vida humana digna*. Hay, pues, un fin claro: *transformar radicalmente la sociedad*, y hay también una especificación necesaria: *contribuir universitariamente²⁶*.

Lo que planteaba Ellacuría para la UCA —propuesta que contribuyó, sin duda, a la campaña estatal que terminó en su asesinato— era una universidad que parta de una comprensión profunda y compleja de la *realidad histórica* nacional para ponerse al servicio de las mayorías populares²⁷. Lo más importante, y por eso nos posicionamos con Ellacuría, no es el progreso nacional sino la libertad positiva, la liberación utópica que haga desaparecer todo lo que es oprimiente. Si definimos así nuestro horizonte, entonces la orientación que damos a la investigación también tiene que cambiar²⁸.

Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate (México D. F.: Universidad de San Francisco, 1998).

25 Ignacio Ellacuría, «Diez años después, ¿es posible una universidad distinta?», en *Escritos universitarios*, ed. de Erasmo Ayala (San Salvador: UCA Editores, 1999), 88.

26 Ignacio Ellacuría, «La Ley Orgánica de la Universidad de El Salvador», en *Escritos universitarios*, ed. de Erasmo Ayala (San Salvador: UCA Editores, 1999), 35. Énfasis propio.

27 Ignacio Ellacuría, *Filosofía de la realidad histórica* (San Salvador: UCA Editores, 2007).

28 Ellacuría lo explica así: «Por lo que toca a la investigación, esto ocurre cuando el producto logrado es, en sí mismo, de potencialidad para el cambio social y se comunica a la sociedad de tal manera

Por otro lado, la necesidad de entablar este debate de manera interna, como docentes universitarios, y de recordarlo ahora obedece a la necesidad de pensar en un panorama más amplio en términos coyunturales e históricos. Desde nuestro punto de vista, el revuelo que causaron nuestros reclamos sobre la ausencia de coherencia entre el primer borrador de las políticas de investigación y los horizontes sociales comunes, contenidos en las leyes nacionales como la Constitución, el Plan Nacional del Buen Vivir y la Ley Orgánica de Educación Superior no dejan de ser motivos de preocupación. La coherencia a la que nos referimos puede verse contenida en al menos dos elementos importantes: una reflexión sobre los deberes y contribuciones que pretendemos hacer como universidad pública en el campo de la investigación en artes y unos objetivos claros que contribuyan a construir un horizonte social común, orgánicamente vinculado con la comunidad en general. Lo importante es no perder de vista el sentido de la propuesta política que articulan estas leyes y las maneras en que fue materializada la voluntad de los movimientos sociales: el sistema de educación superior es un «bien público» y en su más amplio sentido.

En el contexto de esta reflexión, nos parecía errado —aunque también comprensible— el hecho de que se asociaba nuestra posición, la defensa de los principios de la Ley de Educación Superior, como una simpatía partidista. Resulta importante prestar atención sobre esta confusión: cuando abogamos por el respeto a los principios de la ley de Educación Superior y a la mirada sobre los contenidos del Plan Nacional del Buen Vivir, no estábamos haciendo un guiño partidista. Los varios momentos de elaboración de la constitución de Montecristi —cuyo irrespeto constituye uno de los más profundos debates que se debe tener con el gobierno— son el resultado de luchas sociales extensas que superan las acciones de un partido político. La declaratoria de Ecuador como un país plurinacional y multiétnico desencadena los principios de interculturalidad, contenidos razonablemente en nuestras leyes. La ausencia de esta reflexión puso en tensión las maneras de escribir las políticas. Reclamamos la presencia de los contenidos interculturales en los planes de estudio y en la agenda de investigación y planteamos la generación de unos horizontes que tengan que ver con *el arte y las creatividades* como una de las posibles soluciones para revertir el sentido excluyente y problemático de la palabra Arte. Sin embargo, no nos referimos a las representaciones folklóricas, más bien al sentido movilizador y político contenido en las expresiones culturales y, por lo tanto, esta visión ayudará a comprender las maneras en que el conocimiento, como resultado de la experiencia social, puede ser innovador y un instrumento de reivindicación de las culturas vivas.

La ausencia de una intencionalidad orgánica sobre la interculturalidad

que tenga una incidencia objetiva sobre ella». Véase Ignacio Ellacuría, «Funciones fundamentales de la universidad y su operativización», en *Escritos universitarios*, ed. de Erasmo Ayala (San Salvador: UCA Editores, 1999), 124.

es una de las faltas más preocupantes, ya que esa declaratoria es una diferencia radical a la conformación de un Estado (imaginado) anterior en donde la cultura era una sola. Si ese componente desaparece, desaparece una concepción histórica de las maneras en que los ecuatorianos pensamos que debe ser nuestro sistema simbólico de representaciones. Su ausencia es el triunfo del siglo XIX, un retroceso. Es la victoria de lo que el crítico cultural Ticio Escobar llama «las razones fatales de la hegemonía, que convierten la perspectiva de un sector en manera única de mirar el mundo y de enunciarlo»²⁹. En términos de universidad e investigación, su ausencia marca la dominancia continúa del modelo de academia de ‘torre de marfil’ y elimina cualquier posibilidad de una vinculación real y orgánica con la comunidad. Nosotros proponemos, por ende, un modelo que permita la accesibilidad de los sujetos y de sus representaciones simbólicas e históricas en igualdad de condiciones —una igualdad que da cuenta de las situaciones diferenciadas—, cuestionando la naturaleza excluyente de la conformación del proyecto educativo nacional.

Nuestra propuesta constituyó uno de los puntos focales de roce dentro de la comisión. Como ya explicamos, el desencuentro se concentró sobre cómo pensar la interculturalidad y la cultura popular, en la producción de artistas y gestores culturales que no pertenecen al campo académico ni al circuito artístico de la alta cultura. Si el sistema formal no está preparado para asumir eso que en el mundo occidental de la cultura ya está validado, los grandes productores de las culturas vivas quedan en peores circunstancias. El caso se agrava, en una suerte de cadena interseccional, cuando nos topamos con gestores culturales comunitarios, o con poseedores activos de saberes ancestrales, o con artistas en términos populares: teatreros de la calle, pintores, cineastas de producción bastarda, músicos empíricos, entre otros. El punto de discordia comenzó a hacerse evidente, y nosotros reafirmamos nuestra posición sobre la necesidad de hablar de creativities con la absoluta intención de romper un campo consolidado sin miras a establecer diálogos con una cultura que nombramos como «la otra»³⁰.

El debate que ocurrió para el uso de artes o creativities, a nuestro

29 Ticio Escobar, «Culturas nativas, culturas universales. Arte indígena: el desafío de lo universal», en *Una teoría del arte desde América Latina*, ed. de José Jiménez (España: MEIAC/Turner, 2011), 33.

30 Manuel Kingman, al hacer un rastreo de las maneras en que el arte contemporáneo quiteño se ha relacionado con las prácticas y las culturas populares señala varias etapas de relacionamiento. En ellas ubica claramente momentos en que el Arte ha incluido de manera subalterna las estéticas populares sirviéndose de ellas, ya sea como fuente de inspiración exótica o como puente de comunicación o identidad. Por otro lado, vincula a los activistas de las estéticas relacionales como los productores de otro tipo de vínculo. Nos parece que, desde nuestra experiencia, el debate desde el arte crea naturalmente barreras entre la calle y la galería, por eso apostamos por una mirada que relacione la educación y la creatividad, antes que el elusivo concepto de Arte. Ver: Manuel Kingman, *Arte contemporáneo y cultura popular: el caso de Quito* (Quito: Flacso, 2012); y «Apuntes para una historia del gremio de albañiles de Quito. Ciudad y Cultura Popular». *Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia*, 24 n.º 1, II semestre (2006): 221-236.

entender, es sintomático de otro problema de la clase intelectual hegemónica del país: la dificultad de pensar utópicamente en la transformación de lo político. El pensamiento crítico dominante es, desafortunadamente, nada más que eso: pensamiento crítico. Critica que no cumple con la segunda parte del doble gesto del pensamiento descolonial: anunciar o afirmar. Esta incapacidad es grave para una institución que tiene a la descolonialidad y la interculturalidad como principios, definidos de la siguiente forma:

Interculturalidad: Promueve un modelo de convivencia cultural, de aprendizaje y de desarrollo de los saberes basado en el respeto, la aceptación y la interacción enriquecedora con lo distinto.

Descolonialidad: Implica la toma de conciencia de los procesos de colonialidad del ser, del poder, del saber y del ver y propone respuestas y soluciones alternativas y propias frente a las corrientes dominantes de las matrices hegemónicas, valorando y visibilizando a la diversidad de conocimientos y saberes tradicionales y contemporáneos, así como su capacidad holística e integradora³¹.

Reemplazar artes con creativities cumple con estos principios y nos mueve hacia, como se lee en las políticas de investigación, una investigación en artes que «no solo [se desprende] de epistemologías occidentales colonizadoras y disciplinarias sino también [abre] nuevas formas de pensar desde nuevos lugares de enunciación»³². Esto hace posible una interculturalidad descolonizada, abre camino para el acceso al sistema simbólico y de representaciones y aporta a la construcción de una sociedad más democrática, entendida como la democracia radical³³.

Desde la Constitución de Montecristi en 2008, el Estado ecuatoriano se reconoce formalmente como una sociedad plurinacional e intercultural. Si queremos movernos de la interculturalidad como discurso a la interculturalidad como práctica, como insiste Jorge Gómez³⁴, nos parece fundamental comenzar con una agenda de investigación direccionada hacia las creativities. Esa investigación en creativities es una forma de superar el conservadurismo intelectual porque plantea una transformación —más allá del simple reformismo— de la educación superior como institución *desde la interculturalidad*. Cuando hacemos esto desde una institución pública cumplimos con un aspecto importante de la dimensión política de la educación e investigación y nos movemos un paso más hacia la transformación crítica

31 Véase <http://www.uartes.edu.ec/acercade.html>

32 Véase <http://www.uartes.edu.ec/investigacion/wp-content/uploads/2017/01/POLITICAS-DE-INVESTIGACION-Y-POSGRADO.pdf>

33 Véase Chantal Mouffe, *The Democratic Paradox* (Londres: Verso, 2009).

34 Jorge Gómez, *Repensar la interculturalidad* (Guayaquil: UArtes Ediciones, 2017)

de lo político³⁵. Imaginar una agenda de investigación en creativities es necesario y urgente para establecer una universidad contrahegemónica y beligerante que se enfrenta a la «irracionalidad reinante» de la mononacionalidad y la monoculturalidad³⁶.

En el contexto nacional, creemos que la fórmula creada para la universidad ecuatoriana —la consideración de tres campos de acción: la docencia, la investigación y la vinculación con la comunidad—, entendida más allá de su dimensión formal, ayuda a comprender las maneras de actuar de un proyecto educativo que pertenezca al contexto social y cultural en el cual ha sido incubado, y lo fortalezca. La primera acotación al respecto es que dicho sistema educativo debe corresponder a la sociedad en la cual está inserta. Por ende, la Universidad de las Artes no puede encerrarse en una concepción excluyente y ahistórica de las creativities, como es el concepto Arte en su definición más utilizada³⁷. En este sentido, la investigación, y la agenda institucional que se desarrolla desde allí conlleva una tremenda responsabilidad. Para una institución de educación superior, esta responsabilidad concierne también a los ámbitos de la docencia y la vinculación con la comunidad.

Pensamos que el modelo de articulación planteada: investigación-docencia-vinculación con la Comunidad es pertinente para lograr los objetivos, tal vez utópicos, que remarca este ensayo. En varias ocasiones hemos escuchado discursos que fragmentan el entendimiento completo de este circuito, es decir, parcelaciones de las maneras de ser y de proceder. El primer postulado aboga por una división entre los profesores que se dedican a hacer vinculación con la comunidad con aquellos que hacen «investigación pura». Desde nuestra experiencia y punto de vista³⁸, la vinculación con la comunidad es una manera de la investigación-acción asumida de manera responsable e incluyente. Las dos vertientes: tanto la investigación como la

35 Véase Enrique Dussel, 20 *tesis de política* (México D. F.: Siglo XXI-CREAL, 2006).

36 Ellacuría, «Diez años después...», 63.

37 Ticio Escobar lo pone así:

Condicionado por las razones particulares de su historia, el arte occidental moderno requiere el cumplimiento de determinados requisitos por parte de las obras que lo integran: no solo la autonomía formal, sino también la genialidad individual, la renovación constante, la innovación transgresora y el carácter único y original de cada una de aquellas obras. El problema es que estos requerimientos, específicos de un modelo histórico (el moderno), pasan a funcionar como canon universal de toda producción artística y como argumento para descalificar aquella que no se adecua a sus cláusulas.

Escobar, «Culturas nativas...», 33.

38 Por el momento llevamos a cargo un gratificante, aunque esforzado, proyecto pedagógico que articula —a través de las pedagogías críticas— tanto la vinculación con las comunidades migrantes afro pacíficas en Guayaquil como la investigación sobre las maneras de enseñar y aprender de las artes y creativities. El proyecto es perfectible y ha tenido muchos errores, pero es el que nos ha permitido articular razonablemente todas estas inquietudes.

vinculación fortalecen el punto neural de la universidad, esto es, la docencia. Al citar nuevamente a Ignacio Ellacuría en su propuesta para una universidad distinta en El Salvador, nosotros abogamos por una investigación particular —porque su objetivo es el cambio social— que vincule y oriente tanto la docencia como la vinculación con la comunidad:

Pero estas funciones, aunque relacionadas entre sí, tienen entre sí una perfecta estructura: aunque la docencia es la base material que condiciona a las otras dos, es la proyección social la que debe dirigir la investigación y la docencia, y es la investigación la que debe iluminar lo que deben ser la proyección social y la docencia³⁹.

En términos de contenidos y destrezas, en términos éticos y con horizontes políticos, la separación de estas tres esferas es inviable. Otro postulado peligroso a nuestro entender es apelar a la necesidad de separar la investigación sobre la cultura y sus expresiones, de la investigación específica en artes. Es preciso entender lo que esto significa. Jacques Lacan ha hecho un enorme aporte al aclarar la formas en que el contexto se torna inseparable al momento de cerrar el significado de algunos significantes⁴⁰. Recurriendo a esta idea nos preguntamos: ¿es posible separar al navegante del mar? Después de todas las conquistas sociales latinoamericanas del siglo XX, ¿se puede aislar el estudio del arte del contexto histórico y político que lo produce? Esta frase de pocas palabras, por la que peleábamos asiduamente —Investigación en Artes y Creatividades— es el resultado de una fuerte e histórica lucha política y aunque pueda recordarse como una anécdota su debate parece ser superado; sin embargo, sigue siempre latente.

Bibliografía

- Albán Achinte, Adolfo. «Estéticas de la re-existencia: ¿lo político del Arte?». En *Estéticas y opción decolonial*. Edición de Walter Mignolo y Pedro Pablo Gómez, 281-295. Bogotá: Editorial UD, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.
- Argueta, Manlio. *Un día en la vida*. Costa Rica: EDUCA, 1985.
- Carnitzer, Luis. «La enseñanza de arte como fraude». *Esfera pública*. <http://esferapublica.org/nfblog/la-ensenanza-del-arte-como-fraude/>.
- Darío, Rubén. *Azul*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 2007.
- Dusset, Enrique. *20 tesis de política*. México D. F.: Siglo XXI-CREAL, 2006.
- Ellacuría, Ignacio. «Diez años después, ¿es posible una universidad distinta?». En *Escritos universitarios*.

39 Ellacuría, «Funciones fundamentales...», 112.

40 Véase Jacques Lacan, *Los escritos técnicos de Freud*. 1953-1954 (Buenos Aires: Paidós, 1998).

- Edición. de Erasmo Ayala, 49-92. San Salvador: UCA Editores, 1999.
- Ellacuría, Ignacio. «Funciones fundamentales de la universidad y su operativización». En *Escritos universitarios*. Edición. de Erasmo Ayala, 105-168. San Salvador: UCA Editores, 1999.
- Ellacuría, Ignacio. «La Ley Orgánica de la Universidad de El Salvador». En *Escritos universitarios*. Edición de Erasmo Ayala, 27-48. San Salvador: UCA Editores, 1999.
- Ellacuría, Ignacio. *Filosofía de la realidad histórica*. San Salvador: UCA Editores, 2007.
- Escobar, Arturo. «Desde abajo, por la izquierda y con la Tierra: La diferencia de Abya Yala/Afro/Latino-América». En *Rescatar la esperanza: más allá del neoliberalismo y progresismo*. Edición de Eduardo Gudynas, 336-369. Barcelona: Entrepueblos, 2016.
- Escobar, Ticio. «Culturas nativas, culturas universales. Arte indígena: el desafío de lo universal». En *Una teoría del arte desde América Latina*. Edición de José Jiménez, 31-52. España: MEIAC/Turner, 2011.
- Guha, Ranajit. *History at the Limit of World-history*. New York: Columbia UP, 2002.
- Habermas, Jürgen. «Modernity: An Unfinished Project». En *Habermas and the Unfinished Project of Modernity. Critical Essays on The Philosophical Discourse of Modernity*. Edición de Maurizio Passerin D'Entrèves y Seyla Benhabib, 38-55. Cambridge, MA: MIT Press, 1997.
- Herr, Richard. *The Eighteenth-Century Revolution in Spain*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1958.
- Jones, Amelia. «Seeing Differently, Again: (Some thoughts on) Rethinking 'Post-identity'». Ponencia presentada en la conferencia del College Arts Association, mesa sobre «Identity Politics as Counterhegemonic Practice», Washington D. C., 3 al 6 de febrero, 2016.
- Kingman, Manuel. «Apuntes para una historia del gremio de albañiles de Quito. Ciudad y Cultura Popular». *Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia*, 24 n.º 1, II semestre (2006): 221-236.
- Kingman, Manuel. *Arte contemporáneo y cultura popular: el caso de Quito*. Quito: Flacso, 2012.
- Lacan, Jacques. *Los escritos técnicos de Freud. 1953-1954*. Buenos Aires: Paidós, 1998.
- Mignolo, Walter. *Local Histories/global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton, NJ: Princeton UP, 2000.
- Moreano, Alejandro. «Benjamín Carrión: el desarrollo y la crisis del pensamiento democrático nacional», *Revista de la Historia de las Ideas* n.º 9 (1989): 51-72.
- Quijano, Anibal. «Colonialidad del poder y clasificación social». En *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Edición de Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel, 93-126. Bogotá: Siglo de Hombre Editores, 2007.
- Ramos, Julio. «Fragmentación de la república de las letras». En *Desencuentros de la modernidad: literatura y política en el siglo XIX. 50-81*. México: Fondo de Cultural Económica, 1989.
- Richard, Nelly. «Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo: saberes académicos, práctica teórica y crítica cultural». *Revista Iberoamericana*. Vol. LXIII, n.º 180, julio-septiembre (1997): 345-361.

Otras textualidades: los lenguajes del arte alfarero en Canelos, Ecuador

Jorge Gómez Rendón

Universidad de las Artes / Universidad de Ámsterdam

Introducción

El Ecuador es un estado plurinacional e intercultural por historia y derecho. La interculturalidad como principio constitucional atraviesa los ámbitos de la cultura, la educación, la salud, la justicia y la comunicación, y es el instrumento privilegiado para la materialización de los principios de equidad e igualdad social que apuntalan el régimen del buen vivir. El paso de la interculturalidad como discurso a la interculturalidad como práctica requiere, no obstante, algo más que palabras. Esta afirmación encierra dos sentidos. El primero, aquel al que quizás estamos más acostumbrados por el uso del lenguaje, es que enunciar la interculturalidad no es suficiente; es preciso pasar a la acción y cultivar prácticas interculturales¹. El segundo, menos sospechado, pero con raíces profundas en la etimología del lenguaje, implica que existen, a más de los códigos verbales, sean orales o escritos, otros cuyo soporte no es el fonema o la letra, códigos que no sólo son comunicativamente eficaces sino además políticamente legítimos. Estos códigos no-verbales forman parte de la cultura y se despliegan en todos los ámbitos de la vida social, entretnejidos siempre con los códigos verbales. Es el origen de la multimodalidad del lenguaje, pilar de una educación intercultural innovadora².

En el encuentro de Occidente con la alteridad americana, los grupos hegemónicos entronizaron la lengua (europea) y la letra (alfabética) como las únicas vías legítimas de conocimiento, suprimiendo los códigos verbales y no-verbales de los grupos subalternos, o en el mejor de los casos, relegándolos a esferas menores en las antípodas de lo racional, esferas que Occidente asoció desde el Renacimiento con las artes como campo de expresión distinto de la

1 Cultivar prácticas interculturales mejor que «vivir la interculturalidad», lema este último que sirve para publicitar un multiculturalismo irresponsable que persigue lo exótico y reproduce las condiciones de opresión y desigualdad.

2 Jorge Gómez Rendón, «Aproximaciones semióticas a la interculturalidad», en Jorge Gómez Rendón (editor) *Repensar la Interculturalidad*, p.109-157 (Guayaquil: UArtes Ediciones), 150.

ciencia, único espacio legítimo de producción de conocimiento.

Mientras la supresión de los códigos no-verbales se realizó en los primeros años de la conquista como parte de la extirpación de idolatrías, la supresión de los códigos verbales (las lenguas) se radicalizó a lo largo de un proceso de castellanización que se articuló como política de estado desde las reformas borbónicas del siglo XVIII y sirvió como punto de partida para la conformación lingüística de los nacientes estados nacionales en el siglo XIX. Cuando no fueron extirpados, los códigos no-verbales fueron subalternizados como mecanismos incapaces de construcción de conocimiento: unas veces convertidos en simples lenguajes lúdicos, disfuncionales, con poca o ninguna estructura; otras veces, en saberes anquilosados cuya funcionalidad artesanal no alcanza la expresividad artística.

El presente ensayo narra la historia inconclusa de un proyecto de valoración de códigos relegados por la letra y la palabra oficial, códigos que se expresan en la práctica alfarera de un grupo de mujeres amazónicas. Los lenguajes de esta práctica revelan el carácter eminentemente multimodal de la comunicación y su estructura altamente organizada. Al mismo tiempo, son el mejor punto de partida para reflexionar sobre el imaginario sensorial de sus formas artísticas y su comprensión integral del medio. Una reflexión sobre el proceso de indagación de esas textualidades otras, producidas por otros lenguajes, nos permitirá discutir el papel de la docencia, la vinculación con la comunidad y lo que Hilgert y Carrillo (en este volumen) llaman una investigación direccionada hacia las creatividades, requisito indispensable de un proyecto educativo verdaderamente intercultural.

En la segunda sección de este ensayo abordamos la noción de textualidades y su implicación para la educación intercultural desde las artes y las creatividades. En la tercera sección esbozamos los antecedentes y el contexto en que se desarrolló este proyecto de investigación y vinculación con la comunidad. La cuarta sección la dedicamos a presentar la metodología de trabajo y los primeros resultados. Concluimos en la quinta sección con las perspectivas de un programa de investigación a largo plazo como parte de la puesta en valor de otros lenguajes para la construcción del diálogo intercultural.

De los lenguajes no-verbales a las textualidades (inter)culturales

La lógica consecuencia de visibilizar los lenguajes no-verbales en la comunicación es expandir la noción de texto a la de textura o textualidad. Mientras «texto» sugiere un tejido exclusivamente verbal, 'textura' apunta al tejido de signos verbales y no-verbales. Esto significa, en primer lugar, que toda textura

es, en esencia, multimodal, pues la materialidad de sus significantes es múltiple – fónica, visual, táctil, corporal, etc. En segundo lugar, significa que mientras el canon textual despliega una creatividad cerrada que gobiernan un conjunto de reglas lingüísticas y discursivas, las texturas se desenvuelven en marcos más amplios donde los condicionamientos sobre el ejercicio creativo son menores, en la medida que potencian un cruce prolífico de códigos de diferente materialidad para dar lugar a tejidos multimodales.

Hoy sabemos que el lenguaje se originó como una capacidad multimodal –que hace uso no solo de fonemas sino también de música (prosodia), gestos (quinésica) y espacios (proxémica)– asociada con otras habilidades socio-cognitivas y motoras. Sin embargo, la cultura occidental mostró siempre una tendencia a la monomodalidad en diferentes géneros de la comunicación y el arte, de suerte que incluso las disciplinas teóricas y críticas especializadas que se desarrollaron para hablar de ambas se volvieron monomodales³. Esta monomodalidad se difundió a otras disciplinas relacionadas, como la antropología, la sociología, y más recientemente, los estudios del patrimonio cultural inmaterial⁴. Como es obvio, también las disciplinas relacionadas con la pedagogía adolecen de un enfoque monomodal que, al girar en torno a códigos verbales, no sólo es *glotocéntrico* sino también *grafocéntrico*, con la letra como único pivote para el desarrollo de destrezas⁵.



Diseño: escalera de comadreja, según un mito andwa (Bélgica Dagua)

Dado que la multimodalidad es inherente al lenguaje humano –entendido en su sentido más amplio como la capacidad semiótica de representar, crear y actuar sobre el mundo– las textualidades multimodales están presentes

3 Gunther Kress y van Leeuwen, *Multimodal Discourse: the modes and media of contemporary communication* (Londres: Hoddeer Education, 2001), 1ss.

4 Gunther Kress y van Leeuwen, *Multimodal Discourse: the modes and media of contemporary communication* (Londres: Hoddeer Education, 2001), 1ss.

5 Añádase a la monomodalidad de los enfoques pedagógicos tradicionales, su carácter monolingüe en la lengua oficial. Incluso en el marco de la Educación Intercultural Bilingüe, su orientación sigue siendo castellanizante.

en cualquier cultura y en cualquier grupo humano, aun en aquellos donde predomina una miopía monomodal. En el caso de la cultura occidental, desde al menos la segunda mitad del siglo veinte hemos sido testigos de una creciente valoración de la multimodalidad, en parte gracias a la potencialidad que ofrecen las tecnologías de la información y la comunicación. El arte ha jugado un papel preponderante en el reconocimiento y la potenciación de las textualidades multimodales, apuntando a la creación de eventos y objetos multimodales augurados ya a mediados del siglo diecinueve por la *Gesamtkunstwerk* u obra de arte total.

Es en los grupos indígenas de raigambre no-occidental⁶ donde las textualidades multimodales son especialmente visibles y adquieren un perfil bien definido. La razón de esta visibilidad se halla en su particular historia socio-cultural, donde la separación entre artes y ciencias no llegó a cuajar como lo hizo en Europa desde el siglo XVI, y donde estuvo ausente un logocentrismo apuntalado sobre la voz y la letra⁷. Aunque la aproximación tradicional a las formas de producción de conocimiento en estos grupos desde la antropología o la lingüística ha sido la perspectiva del lenguaje monomodal – sea que se estudie la lengua, la tradición oral, la música, la pintura u otras expresiones artísticas – un enfoque multimodal permite reflexionar sobre sus particulares texturas culturales como también explorar la capacidad de generar texturas interculturales que fomenten el dialogo entre grupos humanos socioculturalmente diferentes. En este sentido, las textualidades multimodales que surgen del reconocimiento de los códigos no-verbales son tanto un ‘modelo de’ la comunicación y la creación humana, como un ‘modelo para’ la comunicación y la creación en contextos interculturales.

Conviene preguntarnos en este punto qué papel cumple la educación en textualidades multimodales dentro de un estado intercultural y plurinacional donde conviven grupos humanos de raigambres distintas. Estamos convencidos de que una educación en textualidades multimodales debe ser la base de la educación intercultural y convertirse en una de las herramientas más importantes para la construcción del estado plurinacional. Educar en textualidades multimodales implica no sólo formar en múltiples lenguajes, sino explorar formas de comunicación y producción de conocimiento que utilicen creativamente dichos lenguajes. Esta formación y esta exploración, al mismo tiempo,

6 Recuro a esta expresión y no a la de «sociedades no-occidentales» porque esta última sugiere un binarismo que hoy virtualmente ha desaparecido por efectos de la globalización. Reconocemos la existencia de grupos indígenas cuyos orígenes no se hallan en una matriz cultural europeo-occidental, que preservan, en diferentes grados y formas, elementos ajenos a dicha matriz, y que al mismo tiempo han incorporado otros elementos de este origen.

7 Véase: Jacques Derrida, *De la gramatología* (Buenos Aires: Siglo XXI, 1971) y Walter Mignolo, *The Darker Side of the Renaissance. Literacy, territoriality and Colonization* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995).

no pueden darse exclusivamente en el espacio acotado del aula, pues ella tiende a privilegiar la monomodalidad, sobre todo grafocéntrica. Es preciso hacerlo en la cotidianidad de la vida social, y en contacto directo con los grupos que son usuarios de otros lenguajes y otras textualidades. Este fue el punto de partida del proyecto cuyos antecedentes y contexto pasamos a describir.

El arte alfarero en Canelos: de la tradición a la creación

Las primeras sociedades agro-alfareras del Amazonas noroccidental datan de aproximadamente cinco mil años, como lo atestigua el material encontrado en el centro ceremonial de Santa Ana-La Florida. En la cuenca del Pastaza, los vestigios cerámicos más antiguos encontrados a la fecha se han asociado con la cultura Pambay y se remontan a 1500 a.C. Otras culturas cerámicas importantes que surgieron a inicios de nuestra era fueron Moravia y Tinajayacu, asociadas, respectivamente, con la cuenca alta y baja del río Pastaza. La cultura Pastaza, propuesta originalmente por Porras y reclasificada luego por de Salieu, es más tardía (ca. 500 d.C.) y se ubica sobre todo en la cuenca baja del río homónimo⁸. Las últimas culturas precolombinas de la zona fueron Putuimi (cuenca alta) y Muitzentza (cuenca baja). Especialmente esta última ha sido asociada con grupos de filiación etnolingüística zaparoana⁹, entre los cuales están los andwas, cuyo arte alfarero fue materia de nuestro proyecto.

La asociación entre la tradición Muitzentza y la cerámica zaparoana se basa en algunas características comunes, como son la técnica de fabricación a través de bandas de arcilla sobrepuestas, conocida como acordelado; el falso engobe, que consiste en humedecer la superficie de la cerámica con piedra pulida remojada en agua; y la decoración de los recipientes utilizados para tomar chicha¹⁰. Incluso tomando en cuenta estas semejanzas, la asociación entre la tradición Muitzentza y la cerámica zaparoana actual es más débil cuando se trata de formas y diseños decorativos. Por una parte, mientras las formas son pocas en el caso de Muitzentza, encontrándose sobre todo ollas, tinajas y cuencos, la variedad de formas de la cerámica zaparoana y canelo-kichwa de la actualidad incluye recipientes de uso cotidiano, sobre todo las llamadas *mukawas* o cuencos, pero además un buen número de objetos musicales y decorativos. Por otra parte, mientras la cerámica Muitzentza presenta siempre diseños geométricos, no del todo simétricos, que juegan con el color para producir figuras antropomorfas,

8 Stéphen Rostain, *Antes: arqueología de la Amazonia ecuatoriana* (Lima: IFEA, 2013), 91ss.

9 Nótese que un número importante de elementos de la tradición cultural de los canelos-kichwas es de origen zaparoano, entre ellos, la cerámica (Whitten y Scott Whitten 2008). Véase: Stéphen Rostain, *Antes: arqueología...*, 161.

Stéphen Rostain, *Antes: arqueología...*, 168, 170.

10 Stéphen Rostain, *Antes: arqueología...*, 168, 170.

la cerámica zaparoana y canelo-kichwa abunda en decoraciones geométricas y no-geométricas, no sólo con diseños antropomórficos sino también zoomórficos y otros que codifican un saber botánico y geográfico más amplio. Esta abundancia de formas y diseños, claro está, no es uniforme, encontrándose sobre todo entre las alfareras más expertas, que, si bien son mujeres de mediana edad en su mayoría, también las hay de generaciones jóvenes.



Diseño: lago de la anguila, hidrografía local, parroquia Montalvo (Belgica Dagua)

Más allá de las semejanzas que demuestran una relación entre la cerámica del pasado y la del presente, también las diferencias han de ser explicadas. Está claro que la alfarería zaparoana actual es portadora de elementos de una tradición milenaria que se sigue transmitiendo de generación en generación, pero también es cierto que dicha transmisión ha ido vinculándose históricamente y de manera creativa con otras tradiciones alfareras. Por ejemplo, es del todo seguro que la tradición policroma del Napo influyó significativamente en la cerámica zaparoana, si tomamos en cuenta que la distribución geográfica de las poblaciones zaparoanas en el último milenio se hallaba no sólo en la cuenca del Bobonaza sino también en la del Napo, donde se encontraba instalada dicha tradición ya para el siglo X de nuestra era¹¹ (Cabodevilla 1998). Más recientemente, es posible incluso que las influencias provinieran del arte occidental, si bien faltan estudios que lo corroboren. Con estos antecedentes, una primera aproximación a la alfarería actual de Pastaza sugiere una reinterpretación simbólica de la tradición por parte de la mujer alfarera, quien ha puesto en diálogo elementos endógenos y exógenos en diferentes planos de la expresión.

El proceso de creación intercultural y multimodal que realiza la mujer alfarera se refleja, por ejemplo, en la manera como la cerámica se vincula con diferentes aspectos de la tradición oral y la música, y con un corpus de conocimientos botánicos y ecológicos propio de las sociedades amazónicas. Esto

11 Miguel Ángel Cabodevilla, *Culturas de ayer y hoy en el río Napo* (Quito: CICAME, 1998).

explica que se encuentre al menos una decena de formas cerámicas que siguen modelos antropomorfos o zoomorfos reproducidos en el corpus mitológico, de suerte que se puede asociar una pieza de cerámica con una pieza de tradición oral¹². Asimismo, es posible encontrar un número creciente de diseños relacionados con montes, ríos, plantas y animales que forman parte del ecosistema local. Del mismo modo, en no pocos casos, las piezas cerámicas evocan cantos que las mujeres interpretan durante el proceso de elaboración, o bien piezas musicales que se ejecutan con instrumentos nativos durante las fiestas locales. La interculturalidad de la alfarería actual de Pastaza no sólo es producto de actos creativos que se suceden a través de generaciones y que han cuajado en una tradición bien definida; refleja la multimodalidad originaria de la práctica alfarera como lenguaje interrelacionado con otras expresiones artísticas, las cuales suelen considerarse desligadas en los estudios arqueológicos y antropológicos de esta parte del complejo cultural amazónico occidental.

Atomización de las prácticas socioculturales desde la perspectiva etnográfico-patrimonial

Mi primer contacto con la tradición alfarera zaparoana de Pastaza y su complejo de expresiones culturales tuvo lugar hace una década, en el marco de los trabajos de revitalización lingüística y cultural que se llevaron a cabo con la nacionalidad andwa del Ecuador (NAPE). Años después tuve la oportunidad de estudiar con mayor detenimiento la práctica alfarera de un grupo de mujeres andwas radicadas en Canelos, como parte de un proyecto de registro del patrimonio cultural inmaterial de Pastaza. Fue al documentar paso a paso la elaboración de diferentes piezas de cerámica, desde la recolección del barro hasta su barnizado, cuando llegué a apreciar la complejidad multimodal de dicha práctica, complejidad que las herramientas etnográficas tradicionales –pero sobre todo la perspectiva atomizadora de los ámbitos del patrimonio¹³– impedían considerar en toda su amplitud. Como ninguna otra, la práctica alfarera pone en evidencia lo artificial y contraproducente de esta atomización para la

12 En la interpretación de la cerámica prehispánica, Karadimas ha demostrado la necesidad de un enfoque etnológico que vincula estrechamente la iconografía de los pueblos amerindios con su mitología. Véase: Dimitri Karadimas, «Las alas del tigre. Acercamiento iconográfico a una mitología común entre los Andes prehispánicos y la Amazonía contemporánea» en Stephen Rostain (editor), *Actas de Orellana. Actas del 3er Encuentro Internacional de Arqueología Amazónica*, p. 203-223 (Quito: Artes Gráficas Señal, 2014), 205.

13 La Convención de la UNESCO sobre el Patrimonio Cultural Inmaterial o Intangible identifica cinco ámbitos: 1) las tradiciones y expresiones orales incluida la lengua como vehículo del patrimonio cultural inmaterial; 2) las artes del espectáculo; 3) los usos sociales, rituales y actos festivos; 4) los conocimientos y usos sobre la naturaleza y el universo; y 5) las técnicas artesanales tradicionales. Todo el proceso de identificación, registro e inventario del patrimonio cultural inmaterial ha de guiarse por dichos ámbitos.

comprensión cabal de los procesos culturales y los objetos que producen.

Con ocasión de este acercamiento pude apreciar además un conjunto de elementos que normalmente pasan desapercibidos para la descripción del proceso material. Elementos como los sueños, por ejemplo, son fundamentales para entender la práctica alfarera en el contexto general de la cosmovisión amazónica¹⁴. Del mismo modo, lo que desde un punto de vista ingenuo llamamos «juego» de colores y diseños decorativos en las piezas de cerámica es una textualidad con sus propios signos y reglas combinatorias, que son las que ponen límite a la creatividad de las alfareras al tiempo que sustentan la expresividad de su proceso creativo, de manera no muy diferente como las reglas del lenguaje operan para el poeta. Más interesante aun fue ver cómo dicha creatividad se tejía siempre a partir de una compenetración con el medio natural y representaba una comprensión profunda de los lenguajes de la naturaleza.

La escasez de herramientas generadas para la comprensión de estos lenguajes, desde la antropología, la arqueología, la etnografía o incluso desde las ciencias del lenguaje y la comunicación, ponía en evidencia los tres centrismos que impiden a nuestro juicio un verdadero diálogo intercultural de saberes: el glotocentrismo, el grafocentrismo, y, como supuesto de los anteriores, el logocentrismo. ¿Era posible ensayar una mirada más honesta y compleja desde las artes, desde los lenguajes de lo sensible, y, sobre todo, desde la economía familiar de las mujeres alfareras? ¿Cómo dar cuenta de la complejidad de la práctica alfarera a partir de un modelo de investigación-acción participativa? Estas fueron las preguntas a partir de las cuales se fraguó el proyecto, cuyos detalles metodológicos y hallazgos provisionales queremos describir enseguida.

Otras textualidades: un proyecto intercultural desde las artes y las creatividades

El proyecto *Otras textualidades: los lenguajes del arte alfarero en Canelos* se gestó como un proyecto de investigación y vinculación con la comunidad dentro de la cátedra de Estudios de la Oralidad de la Escuela de Literatura de la Universidad de las Artes. Su primera etapa transcurrió entre los meses junio y noviembre de 2016. El proyecto buscó triangular de manera coherente los ejes de docencia, investigación y vinculación con la comunidad, sentando bases pedagógicas para una cátedra que por su misma concepción requería salir de los marcos letrados del aula, integrando la investigación en espacios tradicionales y

14 La antropología onírica entre los záparas pone en evidencia su importancia para la comprensión de todas las esferas de la vida social y la cultura material. Al respecto véase: Anne-Gáel, *El sueño de los Záparas, patrimonio onírico de un pueblo de la Alta Amazonía* (Quito: Abya-Yala y FLACSO, 2011).

alternativos, y potenciando las economías creativas locales. Con esta perspectiva, el proyecto fue concebido según un modelo cualitativo de investigación-acción participativa (IAP), definida según los siguientes principios:

- (a) el compromiso colectivo por investigar una temática o problema; (b) el deseo de participar en una reflexión propia y colectiva para alcanzar mayor claridad sobre el tema investigado; (c) una decisión conjunta de llevar a cabo *acciones* individuales y/o colectivas que conduzcan a una solución útil que beneficie a la gente involucrada; y (d) la formación de alianzas entre investigadores y participantes en la planificación, implementación y difusión del proceso de investigación¹⁵.



Foto: co-investigadoras en sesión de narración oral, Canelos, Pastaza (créditos: Jorge Gómez Rendón)

El recurso a la «acción», entendido como un conjunto de actos colectivos entre los *interlocutores* de la investigación – categoría que engloba por igual a quienes en los marcos tradicionales investigan y quienes son investigados – permite superar la dicotomía sujeto-objeto propia de los enfoques etnográficos positivistas y cultiva el carácter eminentemente constructivista del proceso. Esta acción no consiste en un conjunto de actividades colectivas planificadas desde las necesidades de un solo sector de interlocutores, sino desde todos ellos. En tal medida, los interlocutores se constituyen no sólo como sujetos dialogantes sino además como co-investigadores. En este sentido la IAP es el mejor instrumento no sólo para lograr un diálogo de saberes que reduzca en alguna medida las ineludibles brechas sociales, económicas y culturales entre ‘investigadores’ e ‘investigados’, sino también para fomentar un diálogo verdaderamente intercultural, que no sea asimétrico como es costumbre al tratar con pueblos indígenas. Asegurar la igualdad de las condiciones de enunciación en los proyectos de investigación y vinculación con la comunidad es la mejor forma de evitar la objetificación de

15 Alice McIntyre, *Participatory Action Research. Qualitative Research Methods Series 22* (Los Ángeles: Sage Publications, 2008).

los sujetos humanos participantes¹⁶. En consecuencia, la reducción de brechas constituyó un punto nodal del proyecto a través de varias actividades: la primera y más importante, la convivencia de los co-investigadores de la universidad con las co-investigadoras de la comunidad; la segunda, la comunión de expresiones culturales y artísticas de cualquier origen, superando la creencia ingenua en una ‘contaminación’ de culturas supuestamente auténticas e intocadas; la tercera, la dislocación de los espacios de investigación-acción, a fin de que no sólo los investigadores de la universidad convivan en los espacios de la comunidad sino que las investigadoras de la comunidad convivan en los espacios de la universidad; y la cuarta, el esfuerzo conjunto por potenciar la economía creativa de la práctica alfarera y superar así el distanciamiento entre los aspectos económicos y culturales en los procesos de investigación en ciencias humanas.

El equipo de investigadores de la Universidad de las Artes estuvo conformado por el autor del presente artículo, la profesora Amaranta Pico, del Departamento de Prácticas Transversales y Teorías Críticas, y cinco estudiantes de las escuelas de Literatura, Música y Cine, cuyos nombres es justo consignar aquí: Sofía Bernal, Angeline Herrera y Carla Caravedo (Literatura); Gonzalo de la Vega (Cine) y Jean Pierre Miele (Música). Todos los estudiantes cursaban la asignatura de Estudios de la Oralidad, y tres de ellos tenían conocimientos básicos de lengua kichwa. La participación de las estudiantes fue decisiva, pues la práctica alfarera es una actividad tradicionalmente femenina. Fueron ellas, junto con la profesora Pico, quienes convivieron más intensamente con las mujeres alfareras y alcanzaron un conocimiento más cercano de la práctica dentro de la cotidianidad de la familia y la comunidad. El trabajo de los estudiantes fue reconocido como parte de sus prácticas preprofesionales tal como lo exige la Ley de Educación Superior.

El equipo de investigadoras locales estuvo compuesto por varios miembros de la nacionalidad andwa residentes desde hace varios años en la parroquia de Canelos: las maestras alfareras Elodia Dagua, Bélgica Dagua, Johanna Andi, Teolinda Dagua y Delicia Dagua; y los asistentes Remigio Andi, Basilio Andi y Nancy Dagua. Con excepción de Delicia Dagua, todas pertenecían a una misma familia ampliada, lo que facilitó la convivencia durante las semanas de trabajo de campo a principios de octubre de 2016. La participación de las maestras alfareras en el proyecto estuvo motivada, como queda dicho, por acercamientos previos del autor, por lo logrado de su arte, por la relativa accesibilidad del espacio de investigación, y porque su alfarería representa las tradiciones cerámicas andwa, zápara y kichwa de Pastaza.

La parroquia de Canelos en el cantón Pastaza de la provincia amazó-

16 Jorge Gómez Rendón, «De-construir el patrimonio» en Stephen Rostain (editor), *Antes de Orellana. Actas del 3er Encuentro Internacional de Arqueología Amazónica*, p. 423-431 (Quito: Artes Gráficas Señal, 2014).

nica del mismo nombre se encuentra a cuarenta y cinco minutos de la ciudad del Puyo en autobús. El medio es un ecosistema de selva alta que ha sufrido un acelerado proceso de urbanización en los últimos años, pese a lo cual conserva en buena medida la biota propia de floresta tropical. Parte fundamental del ecosistema regional es el río Bobonaza, que corre de noroeste a sureste y atraviesa toda la provincia hasta entregar sus aguas en el Pastaza en el mismo límite internacional con Perú. La presencia de esta masa de agua corriente es fundamental para la práctica alfarera, pues no sólo alberga en sus márgenes y en las de sus tributarios inmediatos los lugares apropiados para la extracción de la *manka allpa* (barro, literalmente 'tierra de ollas') sino que es el eje de orientación y comunicación, así como el referente de toda una simbología asociada con la vida fluvial.

Las actividades de la primera etapa de investigación se desarrollaron en tres fases. La primera de ellas transcurrió en el aula y consistió en varias presentaciones sobre el panorama cultural y lingüístico de la Amazonía ecuatoriana en la cátedra de Estudios de la Oralidad. Se realizó además un curso de extensión paralelo donde se estudiaron a fondo aspectos de la organización social, la cultura y las expresiones artísticas de las culturas andwa y canelo-kichwa de la provincia de Pastaza. Se visionaron algunos documentales relevantes y se estudiaron piezas de la tradición oral kichwa-andwa de Pastaza, incluyendo un conjunto de cantos que pertenecen al amplio repertorio vocal de las mujeres alfareras. Finalmente, se discutieron temas de carácter metodológico en relación con el trabajo etnográfico, los principios de la investigación-acción participativa, el uso de los dispositivos de registro audiovisual y el desarrollo de una agenda conjunta. Para la elaboración de dicha agenda el autor realizó un viaje preparatorio a Canelos, con el fin de definir desde la universidad y la comunidad los objetivos a corto y mediano plazo.

La segunda fase se desarrolló en la parroquia de Canelos y la ciudad del Puyo durante la primera mitad del mes de octubre de 2016, que al coincidir con el período de vacaciones intersemestrales hizo posible una visita de campo relativamente prolongada. El equipo convivió con las maestras alfareras y sus familias durante varias jornadas, en las cuales se realizaron las siguientes actividades: a) observación participante del equipo universitario en la elaboración de cerámicas; b) registro audiovisual de las etapas de producción alfarera; c) levantamiento de información etnográfica relevante; d) preparación de un catálogo de diseños decorativos con su respectiva información etnográfica; e) registro del paisaje sonoro de la parroquia Canelos; y f) registro audiovisual de piezas del repertorio vocal femenino y la tradición oral kichwa, con su respectiva glosa y comentario en castellano. Al concluir la convivencia, el equipo de la universidad y las maestras alfareras planificaron la tercera y última fase de la primera etapa, la cual tendría lugar en la Universidad de las Artes de Guayaquil

en el marco de *Interactos, Encuentros Públicos de Arte*, evento que se celebró entre el 10 y 18 de noviembre de 2016.



Foto: Delicia Dagua tejiendo una mukawa en el taller de Canelos
(créditos: Gonzalo de la Vega)

La presencia de las maestras alfareras en *Interactos* fue, en varios sentidos, el complemento necesario de la convivencia de investigación realizada en Canelos. Junto con la profesora Pico y los estudiantes, diseñaron una instalación que tuvo como objetivo traer a la ciudad la práctica alfarera con todos sus matices simbólicos y sensoriales, incluyendo el paisaje sonoro, la ambientación lumínica y el montaje según estrictos criterios etnográficos. Por igual razón se respetó el carácter multimodal de la práctica alfarera, acompañando la palabra con cantos, música y tradición oral. La segunda actividad realizada en *Interactos* fue un conversatorio con el público universitario, transmitido además en tiempo real para los estudiantes del Instituto Nacional de Lenguas y Culturas Orientales (INALCO) de la Sorbona en París. En esa ocasión se presentaron dos productos, fruto de la colaboración de los co-investigadores. El primero fue un desplegable informativo trilingüe en kichwa, castellano e inglés, que contenía una explicación general sobre la cerámica andwa de Pastaza y una pieza de narración onírica a propósito de la iniciación en el arte cerámico de una de las maestras. El segundo fue el vídeo titulado *Manka Allpa*, que registra de manera concisa el proceso de elaboración de la cerámica. Las tomas se realizaron en la misma locación de Canelos y están narradas por las voces de las maestras alfareras, con subtítulos en castellano. El propósito del desplegable y del vídeo fue difundir el arte alfarero en el mercado cultural de Pastaza y promocionar la economía comunitaria y familiar basada en esta actividad, cuyos ingresos constituyen para no pocas mujeres parte importante de su subsistencia. Con el mismo fin, las mujeres mantuvieron un mostrador

de piezas de cerámica de su autoría en el Mercado Cultural de las Artes, que la Universidad de las Artes celebra periódicamente en sus campus centro y sur. En las semanas siguientes se celebraron varias actividades en Guayaquil a propósito del proyecto, entre las cuales estuvieron una nueva proyección del vídeo *Manka Allpa*, acompañada de un conversatorio, y la presentación del proyecto como parte de las iniciativas de vinculación con la comunidad desde la docencia y la investigación. Las visitas informales a la comunidad de Canelos por parte de algunos de los miembros del equipo continúan a la fecha como evidencia de una relación sostenida que fue posible gracias a la convivencia de los co-investigadores.

Un programa a largo plazo: los lenguajes de la convivencia intercultural

Aunque la totalidad de la información etnográfica producida durante la convivencia de investigación en Canelos y Guayaquil fue utilizada en diferentes formatos y contextos, sus potencialidades para explorar los lenguajes multimodales y su relevancia para la interculturalidad y los procesos creativos son innumerables. La segunda etapa del proyecto, en marcha al momento, tiene como fin continuar dicha exploración a partir del lenguaje visual de la decoración cerámica. El catálogo producido en la primera etapa contiene más de sesenta diseños decorativos, y en lo que va de la segunda, este número supera ya el centenar. ¿Cuál es la relevancia de los motivos decorativos para el programa de investigación?



Diseño: bejuco de ayahuasca, alucinógeno (Johanna Andi)

Considerados por la arqueología o la antropología como convenciones visuales que representan figuras antropomorfas, animales o vegetales que «decoran» las piezas de cerámica, los diseños son vistos a menudo de manera aislada, no sólo en relación con sus referentes, sino en relación unos con otros. Por el con-

trario, la investigación etnográfica preliminar reveló que el modo simbólico de los diseños, asociado con su carácter figurativo, no excluye en ningún momento su vinculación con el entorno, de suerte que es posible encontrar para cada diseño un referente específico en la naturaleza y la sociedad. Más todavía, las primeras indagaciones demostraron que la disposición espacial de un diseño y su relación con otros en el mismo espacio decorativo no es azarosa y está motivada por un código representacional con sus propias reglas de composición y exclusión, de manera semejante a la gramática de los lenguajes humanos. Vistos desde esta perspectiva, los diseños de la cerámica emergen como signos que conforman un lenguaje con una sintaxis visual propia. Estos signos y sus cadenas significantes codifican el conocimiento ecológico y sociocultural del grupo y cumplen la misma función que los libros en la cultura occidental. Tejer la cerámica es, por lo tanto, en el amplio sentido de la expresión, escribir sin palabras, y la práctica alfarera se convierte así en una forma de literacidad alternativa, en la misma línea de las literacidades mesoamericanas y andinas de los lienzos, los códigos, los mapas y los quipus¹⁷. Desde esta perspectiva, el arte indígena, venido a menos como artesanía por la vanidad epistemológica de Occidente, debe ser replanteado como una forma legítima de conocimiento de la naturaleza y la sociedad que no se distingue de otros códigos representacionales. La práctica alfarera de las mujeres amazónicas desbarata la ilusión del arte como campo autónomo separado de otros campos del saber, y muestra que todo saber es, en sí mismo, creatividad. Por ello nos unimos al grupo cada vez mayor de aquellos que se reúsan a ver en el arte una categoría universal de la experiencia humana por medio de la cual se podrían calificar con seguridad ciertos tipos de procesos y objetos sobre la base de propiedades perceptivas o simbólicas que les serían inherentes¹⁸.

¿En qué medida el lenguaje visual de la cerámica permite comprender mejor la relación del ser humano con el medio natural y social? ¿En qué medida este lenguaje de lo sensible, junto con muchos otros por descubrir, son herramientas didácticas más eficaces para desarrollar un buen vivir con los demás seres humanos y la naturaleza? ¿Cómo incorporar los lenguajes no-verbales de lo sensible en los programas de educación de un estado plurinacional e intercultural como el nuestro? A responder estas preguntas se encamina nuestro programa de investigación en los próximos años.

17 Elizabeth Hill Boone y Walter Mignolo, *Writing without words. Alternative literacies in Mesoamerica and the Andes* (Durham: Duke University Press, 1994).

18 Philippe Descola, «L'anthropologue, l'historien de l'art» en Thierry Dufrene y Anne-Christine Taylor (editores), *Cannibalismes disciplinaires. Quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent*, pp. 23-57. (Lassay-les-Châteaux: INHA & Musée du quai Branly, 2010) 25.

Bibliografía

- Bilhaut, Anne-Gaél. *El sueño de los záparas. Patrimonio onírico de un pueblo de la Alta Amazonia*. Quito: Abya Yala & FLACSO, 2011.
- Cabodevilla, Miguel Ángel. *Culturas de ayer y hoy en el río Napo*. Quito: CICAME.
- Derrida, Jacques. 1971. *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1998.
- Descola, Philippe. «L'anthropologue, l'historien de l'art». En: Thierry Dufrêne y Anne-Christine Taylor (editores). *Cannibalismes disciplinaires. Quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent*, pp. 23-57. Lassay-les-Châteaux: INHA & Musée du quai Branly, 2010.
- Gómez Rendón, Jorge. «Aproximaciones semióticas a la interculturalidad». En: Jorge Gómez Rendón (editor) *Repensar la Interculturalidad*, pp. 109-157. Guayaquil: UArtes Ediciones, 2017.
- Gómez Rendón, Jorge. «De-construir el patrimonio». En: Stephen Rostain (editor). *Antes de Orellana. Actas del 3er Encuentro Internacional de Arqueología Amazónica*, pp. 423-431. Quito: Artes Gráficas Señal, 2014.
- Hill Boone, Elizabeth y Walter Mignolo. *Writing without words. Alternative literacies in Mesoamerica and the Andes*. Durham: Duke University Press, 1994.
- Karadimas, Dimitrí. «Las alas del tigre. Acercamiento iconográfico a una mitología común entre los Andes prehispánicos y la Amazonía contemporánea». En: Stephen Rostain (editor). *Antes de Orellana. Actas del 3er Encuentro Internacional de Arqueología Amazónica*, pp. 203-223. Quito: Artes Gráficas Señal, 2014.
- Kress, Gunther y Theo van Leeuwen. *Multimodal Discourse: the modes and media of contemporary communication*. Londres: Hodder Education, 2001.
- McIntyre, Alice. *Participatory Action Research. Qualitative Research Methods Series 22*. Los Ángeles: Sage Publications, 2008.
- Mignolo, Walter. *The Darker Side of the Renaissance. Literacy, territoriality and Colonization*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995.
- Rostain, Stéphen y Geoffroy de Saulieu. *Antes: arqueología de la Amazonia ecuatoriana*. Lima: IFEA, 2013.
- Rostain, Stephen (editor). *Antes de Orellana. Actas del 3er Encuentro Internacional de Arqueología Amazónica*. Quito: Artes Gráficas Señal, 2014.
- Whitten, Norman E. y Dorothea Scott Whitten. *Puyo Runa. Imagery and Power in Modern Amazonia*. Urbana y Chicago: University of Illinois Press, 2008.

Pensar desde el saber-del-cuerpo

Una micropolítica para resistir al inconsciente colonial-capitalista

Suely Rolnik

(traducción en castellano de Damian Kraus)

El capitalismo es mundial e integrado porque actualmente vive en simbiosis con países que históricamente parecían haber escapado de él (los países del bloque soviético, China) y porque tiende a hacer que ninguna actividad humana, ningún sector de producción quede fuera de su control¹.

-Félix Guattari

Nos dirigimos a los inconscientes que protestan. Buscamos aliados. Necesitamos aliados. Tenemos la impresión de que nuestros aliados están ya por ahí, que se nos han adelantado, que hay mucha gente que está harta, que piensan, sienten y trabajan en una dirección análoga a la nuestra: no se trata de una moda, sino de algo más profundo, una especie de época más profunda y en la que se llevan a cabo investigaciones convergentes en dominios muy diferentes².

-Gilles Deleuze y Félix Guattari

¿Qué tendría que ver el pensamiento con el saber-del-cuerpo y en qué esta relación sería un punto neurálgico de la resistencia micropolítica? ¿Por qué utilizar el término «colonial» para calificar esta política del inconsciente y por qué emplear el término «capitalista»? ¿Qué tendría que ver la exigencia de que la resistencia sea también —e ineludiblemente— micropolítica con el capitalismo mundial integrado? ¿Y qué tendría que ver todo esto con la exigencia de burlar al inconsciente colonial-capitalista en nosotros mismos y en nuestros entornos? ¿Sería esta la protesta de los inconscientes? Estas preguntas marcan los contornos del territorio donde se moverá el presente ensayo.

1 Félix Guattari, «Le Capitalisme Mondial Intégré et la Révolution Moléculaire», conferencia proferida en el seminario del grupo CINEL, en 1980. Ed. en castellano: Félix Guattari, *Plan sobre el planeta: Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares* (Madrid: Traficantes de Sueños, 2004).

2 Gilles Deleuze y Félix Guattari, «Sur Capitalisme et Schizophrénie», entrevista a Backés-Clément, *L'Arc* 49, 1972. Ed. en castellano: Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Conversaciones* (Valencia: Pre-textos, 1995).

¿Colonial-capitalista?

La cualificación de colonial, para la política del inconsciente que nos interesa analizar, sobrepasa las regiones del planeta que han sido objeto de la empresa de colonización por Europa Occidental desde el siglo XV, una empresa inseparable de la instalación del capitalismo en la economía y del Estado nacional en la política. Sobrepasa igualmente las poblaciones colonizadas en el interior de la propia Europa.

El termino colonial se aplica aquí a los despliegues de esa empresa a lo largo del tiempo. Más específicamente, se aplica al hecho de que la versión contemporánea de ese régimen, basada en la financiación del capital, que se acompaña de la nueva versión del Estado, fundamentada en el neoliberalismo, ha colonizado el conjunto del planeta, a tal punto que podemos llamar a ese régimen «capitalismo mundial integrado», como lo propone Guattari. Un código universal desde el cual se interpreta y sobrecodifica la multiplicidad variada y variable que compone la existencia humana. Resulta de ahí la idea de «capitalista» que califica igualmente esta política del inconsciente.

Con la noción de inconsciente colonial-capitalista pretendo describir la dimensión invisible e indecible, pero no menos real de ese régimen: su dimensión micropolítica. Me refiero a una cierta política de producción de la subjetividad, del deseo y del pensamiento, activa en las sociedades bajo el capitalismo mundial integrado, es decir, activa en nosotros mismos.

Privilegiaré aquí la política de producción del deseo que alimenta el capitalismo mundial y el principio que orienta las formas de resistencia micropolítica que se inventan para esquivarlo. Para esto, estableceré dos casos límites opuestos en el vasto y complejo espectro de perspectivas a partir de las cuales se da la producción del deseo en este contexto: desde la posición más sumisa al poder del inconsciente colonial-capitalista hasta la más divergente. La intención es distinguir las políticas de producción de la subjetividad y del pensamiento que corresponden a cada una de estas perspectivas y al tipo de formaciones del inconsciente que originan en el campo social. Es evidente que tales posiciones no existen en estado puro: además de haber entre ellas infinitos matices, cada subjetividad se compone de una mezcla de distintas micropolíticas que varían, en mayor o menor grado, en el transcurso de su existencia.

Para problematizar aquello que básicamente diferenciaría a estas dos perspectivas ficticias evocaré a Lygia Clark. Si recurro a esta artista brasileña es porque ella inventó dispositivos especialmente refinados para desplazar el pensamiento de su estatuto colonial. Privilegiaré su propuesta intitulada *Caminando* [*Caminando*].

Caminando con Lygia Clark por la superficie topológica

El origen de *Caminando* fue un estudio que Clark hizo en 1963 para una obra que la artista denominó posteriormente *O antes é o depois [El antes es el después]* y que inauguraba una nueva fase de la serie *Bichos*. Este momento de su investigación se caracterizaba por la exploración de la banda de Möbius, una cinta de una sola faz en la cual el extremo de uno de los lados continúa en el reverso del otro, lo cual torna a ambos indiscernibles y forma una superficie topológica. En su estudio para esta obra, Clark investigaba cortes longitudinales sucesivos en una banda de Möbius hecha de papel. En medio de este proceso, la artista se da cuenta de que es en el propio instante de cortar cuando se plasma la obra. Más precisamente, allí se rebela ante ella que la obra propiamente dicha es esa acción y la experiencia que la misma promueve, y no el objeto que resulta de ella. Dicha experiencia consiste en la apertura de otra manera de ver y de sentir el tiempo y el espacio: un tiempo sin antes ni después, y un espacio sin dentro y fuera, arriba y abajo, frente y revés, izquierda y derecha. Es el descubrimiento de un tiempo inmanente al acto de cortar: el devenir de la cinta que ocurre en cada vuelta del recorte de su superficie. En este experimento, el espacio no precede al corte ni tampoco puede disociárselo del tiempo, pues surge de los devenires de las formas que se van creando en la superficie de la cinta, producto de las acciones de cortarla.

Esta revelación deja a Lygia Clark perpleja y la lleva a transformar esta experiencia en una propuesta artística a la que dará el nombre de *Caminando*. Consiste en ofrecerle al público tiras de papel, tijeras y pegamento, junto con instrucciones de uso muy sencillas, y una sola advertencia: cada vez que uno se reencuentra con un punto que eligió anteriormente para hacer el corte, debe evitarlo para seguir recortando.

Aquellos que se dispusieron a vivir esta obra debían apropiarse de los objetos que la artista ponía a su disposición y montar con ellos su propia cinta de Möbius. De esta manera, irían recortando su superficie longitudinalmente hasta que esta se agotase y no hubiese más espacio donde realizar un nuevo corte. En ese momento, independientemente de haber respetado o no la advertencia de la artista, la cinta vuelve a ser una superficie de dos caras y adquiere nuevamente envés y revés, dentro y fuera, arriba y abajo, izquierda y derecha. Deja de ser una superficie topológica.

Seguramente esa advertencia no fue un mero capricho de la artista; al contrario, de ella dependía la propia posibilidad de la obra. Sucede que el acto de cortar no es neutro: sus efectos varían según el tipo de recorte que cada uno elige efectuar en su ‘caminar’.

Si seguimos la advertencia de la artista y elegimos un nuevo punto para continuar con el corte cada vez que se reencuentra un punto ya perforado, se

producirá una diferencia en la forma de la superficie y en el espacio que se crea a partir de ella con cada vuelta de la acción de cortarla. Su forma irá multiplicándose en una variación continua, que solamente se agota cuando ya no queda ninguna superficie por cortar. La obra se efectúa en la repetición del acto creador de diferencia, y es precisamente en la experiencia de este acto que la misma se plasma. La obra propiamente dicha es el acontecimiento de esta experiencia.

No obstante, si no se siguen las instrucciones de Lygia Clark y se insiste en cada vuelta sobre un mismo punto en donde ya se ha hecho un corte, el resultado de esta elección es una reproducción infinita de su forma inicial. Esta no cesa de multiplicarse idéntica a sí misma cada vez que se repite la acción, hasta que no haya más lugar donde cortar. En ese tipo de corte el acto es estéril: no hay obra, en el sentido artístico del término. Es decir, no se crea diferencia, o sea, no se plasma el acontecimiento de la experiencia en la cual la obra como tal se realizaría.

¿Qué definiría a esta cualidad de experiencia? ¿Qué es lo que le asigna el estatuto de acontecimiento? ¿Por qué la obra en el sentido artístico se realiza como un acontecimiento, o no es arte? La respuesta a estas preguntas depende de que problematicemos la propia idea de experiencia que se plasma en esta obra y su relación con el deseo en sus acciones.

El mundo, cada mundo: una superficie topológico-relacional

Consideremos que la superficie del mundo -o, mejor dicho, de cada mundo- es una cinta de Möbius. Una de sus caras está hecha con las formas de ese mundo, tal como estas se encuentran delineadas en su exterioridad concreta, y la otra, las fuerzas que lo alborotan en su condición de vivo. Indisociables, las formas y las fuerzas constituyen, pues, una superficie de una sola faz. Una superficie topológico-relacional en proceso continuo de composición y recomposición, hecha de todo tipo de cuerpos (humanos y no humanos) en conexiones variadas y variables.

Las señales de las fuerzas y de las formas se registran a través de dos capacidades distintas que tiene nuestro cuerpo. Dichas capacidades funcionan simultáneamente en el tejido relacional que se hace entre los cuerpos que componen un mundo, independientemente de que tengamos o no conciencia de ellas y del grado en que logramos mantenerlas activas. Son dos tipos de experiencia, distintas y simultáneas, que la subjetividad hace del mundo.

La aprehensión de las formas de los cuerpos y sus relaciones se efectúa a través de la percepción (la experiencia sensible) y de la afección (la experiencia de la emoción psicológica, a la que coloquialmente denominamos sentimiento). Dichas experiencias se ordenan según los códigos de las cartografías culturales vigentes en las cuales se delimitan los lugares, su distribución, sus jerarquías

de poder, sus representaciones y su sentido. Esos códigos sirven de guía para que nos ubiquemos en la realidad del mundo, de manera tal de que podamos descifrar sus formas y sus dinámicas: se proyectan sobre las formas las representaciones asociadas con ellas para así adjudicarles sentido. Esta capacidad, a la que propongo calificar de personal-sensorial-sentimental, es responsable de una de las dimensiones de la experiencia que la subjetividad hace del mundo: la dimensión del sujeto, propia de nuestra condición cultural. Es la experiencia de los contornos y las dinámicas de un mundo en su estado actual, al que denominamos realidad; una experiencia que nos es familiar, pues lleva la marca de los hábitos culturales que nos *formatean* y nos conducen en la cotidianidad mediante el reconocimiento. La familiaridad con esta capacidad se refuerza y se amplía debido a que tendemos a ceñirnos a ella en la política de subjetivación dominante en las sociedades occidentales y occidentalizadas. Este es precisamente uno de los aspectos axiales del inconsciente colonial-capitalista.

En tanto, la experiencia de las fuerzas que agitan un mundo se efectúa a través de otra capacidad de nuestro cuerpo: la de ser tocado por dichas fuerzas. Sus efectos generan estados que se presentan por la vía de los perceptos (la experiencia de una nueva manera de ver) y de los afectos (la experiencia de una nueva manera de sentir), los cuales no tienen ni palabra ni imagen. Esa capacidad es responsable de otra dimensión de la experiencia del mundo, la de la subjetividad fuera-del-sujeto, propia de nuestra condición de vivientes. Con ella se produce el saber-del-cuerpo: un saber intensivo, extrapersonal y extrasensorial, distinto del conocimiento sensible, como también de las interpretaciones del sujeto y su psicología. Es la experiencia de un mundo en estado virtual, un germen de mundo que agita la realidad: son atmósferas que desbordan las situaciones vividas y nos arrojan a lo extraño. El extrañamiento que deriva de esa experiencia se intensifica en las sociedades occidentales y occidentalizadas debido a que tendemos a estar disociados de ella en la política de subjetivación que predomina en dichos contextos. Los efectos de las fuerzas del mundo en el cuerpo tienden a estar anestesiados, lo que nos impide el acceso a los mundos virtuales que portan dichos efectos. Este es un segundo aspecto esencial del inconsciente colonial-capitalista.

Así como fuerzas y formas son indisociables y constituyen una sola cara de la superficie topológico-relacional de un mundo, los dos tipos de experiencias que corresponden a cada una de ellas son simultáneos e indiscernibles, y funcionan según lógicas, escalas y velocidades dispares. De este modo, la dinámica de la relación que se establece entre ambos no es la de una oposición, sino la de una paradoja: nunca desemboca en una síntesis (ni siquiera dialéctica) ni tampoco en la dominación o en la anulación de una por la otra (de acuerdo con una jerarquía cualquiera de superioridad o de anterioridad en un supuesto proceso de maduración cognitiva), ni mucho menos en cualquier tipo de armonía.

Más precisamente, dicha relación no desemboca en nada como un desenlace final, estabilidad o permanencia.

En esta ineludible paradoja, los mundos virtuales provistos por la experiencia de las fuerzas entran en fricción con la experiencia de las formas organizadas según la cartografía cultural vigente. Esta fricción arroja la subjetividad en la experiencia del extraño-familiar y le produce un malestar que nunca deja de generarse, ya que la tensión pulsante que le da origen es inherente a la vida y así permanece mientras esta dure, desempeñando una función primordial que describiré a continuación.

La ineludible paradoja de lo extraño-familiar

La ineludible paradoja entre extraño y familiar, esas dos experiencias indisolubles de un mundo, desestabiliza las imágenes que la subjetividad tiene de sí misma y del mundo, y plantea un problema. La subjetividad es tomada por un signo de interrogación que le produce un malestar para el cual deberá encontrar una salida. Tal malestar es un elemento fundamental de la vida en su versión humana: es el corazón pulsante de la subjetividad, y funciona como una alarma que convoca al deseo para actuar de modo tal de recobrar un equilibrio. El deseo es llevado entonces a hacer cortes en la superficie topológica del (de los) mundo(s) que le devuelvan a la subjetividad una dirección y un sentido, para proveerle de un nuevo equilibrio, siempre provisional. La acción de cortar es, por ende, la práctica pensante del deseo que, impulsada por la tensión de lo extraño-familiar, crea las formas de la realidad y sus representaciones. En otras palabras, de los cortes resultan las formaciones del inconsciente en el campo social, con sus territorios existenciales y sus respectivas cartografías. Cada una de nuestras acciones es, por lo tanto, un corte del deseo en la superficie topológico-relacional de un mundo: un proceso que solamente se interrumpe con la muerte. Y es precisamente en el momento en que el deseo es convocado a actuar cuando se distinguen sus políticas, en función del tipo de corte que hará frente al malestar que lo pone en movimiento.

Las políticas del deseo y las perspectivas de sus acciones pensantes

Volvamos, pues, a los dos tipos de cortes que la obra de la artista brasileña nos permitió acompañar, pero en este caso tomando como soporte la superficie topológico-relacional del mundo. Si consideramos que el deseo es aquello que actúa en nosotros, la intención es extraer de esta obra indicaciones acerca de las políticas del deseo y sus cortes en los dos casos límite antes mencionados, así como sus efectos en la producción de la existencia individual y colectiva. Esto nos permitirá

analizar en cada una de esas micropolíticas su poder potencial de desprogramar el inconsciente colonial, o lo contrario, de reproducirlo hasta el infinito.

1) La micropolítica activa y su perspectiva relacional

Examinemos primeramente el tipo de acción del deseo que evita recortar la superficie topológico-relacional del mundo en puntos elegidos con anterioridad. En esta postura, lo que orienta al deseo en sus cortes es el signo de interrogación que se planteó a la subjetividad en función de la experiencia de lo extraño-familiar, provocada por la fricción entre la experiencia de las formas y la de las fuerzas. El deseo procura conectarse con puntos no habituales de la superficie para hacer su corte, con la intención de actualizar los mundos virtuales que se le anuncian al saber-del-cuerpo, hacerlos germinar. La actualización se efectúa mediante la invención de algo —una obra de arte, una idea, un nuevo modo de existencia, una nueva relación con el otro, con el erotismo, con el trabajo, etc.— que sea portador de los nuevos modos de ver y de sentir que se produjeron entre los cuerpos, de manera tal de tornarlos sensibles. Los cortes van así multiplicando la forma de la superficie del mundo, que se diferencia con cada vuelta en un movimiento heterogenético. Son actos de creación, generadores de devenires de los territorios existenciales vigentes y sus respectivas cartografías.

En su experiencia fuera-del-sujeto, la subjetividad se mantiene alerta a los efectos de los nuevos diagramas de fuerzas que se generan en los encuentros entre los cuerpos, como también a las turbulencias que estos provocan en su experiencia del sujeto, que la lanzan a lo extraño-familiar. Y se sostiene en el malestar que ese estado le causa, soportando el tiempo que requiere la germinación de mundos, de manera tal de permitir que culmine este proceso, lo que resulta en la transmutación de sí misma y de su tejido relacional. Esta es una política del deseo que logra burlar el poder del inconsciente colonial.

El motor del deseo, en este caso, es la voluntad de conservación de la vida en su potencia de diferenciación. La brújula que lo orienta es ética, pues su norte reside en las demandas de la vida para mantenerse fecunda cada vez que se ve impedida de fluir en las formas del presente; su aguja orienta las acciones pensantes del deseo hacia la creación de una diferencia: una respuesta que sea capaz de producir un nuevo equilibrio a la pulsación vital. Esta es la política de una vida que se plantea a la altura de lo que le acontece: vida singular, vida noble. Una vida que participa activamente en la creación del mundo, regida por un deseo que funciona como agente activo de su producción.

2) La micropolítica reactiva y su perspectiva antro-po-falo-ego-logocéntrica

Examinemos ahora el tipo de acción que insiste en recortar la superficie topológico-relacional de un mundo en puntos escogidos anteriormente. En esta postura, a diferencia de la anterior, el deseo evita el signo de interrogación que

generó la fricción entre formas y fuerzas en la subjetividad, y que la lanzó al malestar. La subjetividad se disocia del problema que la habita y los mundos virtuales que señala el saber-del-cuerpo son sencillamente ignorados.

El motor del deseo es, en este caso, la voluntad de conservación de los territorios existenciales vigentes y sus respectivas cartografías. La brújula que lo orienta es moral, ya que su norte es una forma de mundo y su sistema de valores tomado como referencia. Su aguja orienta las acciones pensantes del deseo para reproducir los cortes habituales, en busca de restablecer un equilibrio mediante el reconocimiento de las cartografías existentes y su mera reacomodación. Esta se lleva a cabo por medio del consumo de formas vigentes de existir y sus representaciones, lo cual transforma al mundo en un vasto y variado mercado. Poco importa qué se elige consumir para efectuar el corte: imágenes de formas de existir transmitidas por los medios de comunicación o por las más complejas filosofías, recetas de autoayuda o de ideologías de las más progresistas a las más reaccionarias, etc. Lo que define a esta política del deseo es la pura y simple reproducción de lo ya existente, sea lo que sea. La reproducción funciona como tabla de salvación de una subjetividad que no logra ponerse a la altura de lo que le sucede, por estar reducida al sujeto y disociada de los efectos de las composiciones de fuerzas que se generan en los encuentros intensivos entre los cuerpos; una subjetividad que no logra sostenerse en el malestar provocado por el roce entre el germen de mundo que habita el cuerpo y la realidad en sus formas actuales.

Si bien la posibilidad de conservación del *statu quo* es una alucinación —ya que implicaría el estancamiento de sus flujos vitales y conduciría a la muerte—, lo que lleva a que la subjetividad necesite creer en este espejismo es el miedo de que la disolución del mundo establecido tenga como efecto su disgregación. Es entonces cuando se confunde el fin «de un cierto» mundo (individual o colectivo) con el fin «del» mundo como un todo, lo cual incluye a un supuesto sí mismo identitario, vivido como una pieza estancada de ese todo igualmente estancado. El miedo que provoca este peligro imaginario de desfallecimiento de sí mismo invade al sujeto con fantasmas que lo espantan con la amenaza de exclusión. El malestar, interpretado como una señal de inferioridad, se transforma entonces en angustia del sujeto que convoca al deseo a actuar, mimetizándose con lo que ya existe, para devolverle la sensación de pertenencia. El deseo se desvía de su función ética, que consiste en actuar en sintonía con aquello que le demanda la vida. Es allí que reside el veneno micropolítico del régimen cultural moderno occidental y sus efectos tóxicos: se despotencia la fuerza de germinación, esencia de la vida; se estanca la potencia deseante de creación de mundos que nos libere de los puntos de asfixia en las cartografías del presente. Lo que produce esta micropolítica es una vida genérica, disociada de lo que le sucede: vida estéril, miserable. Una existencia en la cual se interrumpe reactivamente el

proceso de creación de mundos, regida por un deseo que funciona como agente activo de su antiproducción.

Es esta precisamente la política del deseo que caracteriza al inconsciente colonial-capitalista. Recapitulemos sucintamente qué es lo que la define: la anestesia de la experiencia de las fuerzas en el abordaje del mundo, la experiencia de lo fuera-del-sujeto; la reducción de la subjetividad al sujeto y su experiencia personal-sensible-psicológica; la anulación del saber-del-cuerpo en la producción del pensamiento; el pensamiento queda entonces encerrado en la prisión de un seco logocentrismo y sus falsos problemas, como consecuencia de su divorcio de los flujos vitales y de los verdaderos problemas que plantea su movimiento; la obstrucción del acceso a lo extraño-familiar en la conducción de las acciones del deseo, que torna a tales acciones presas fáciles de cualquier consigna; la subjetividad se separa del mundo sujeta a un triste antropo-falo-ego-logo-centrismo.

Cada existencia es un conjunto de cortes, repetición de acciones penosas del deseo que se distinguen por sus grados de afirmación de la vida como potencia de diferenciación: de los cortes más reactivos y vitalmente empobrecidos a los más activos y vitalmente potentes. Independientemente de la política que rige las acciones del deseo, todo y cualquier mundo, en algún momento, deja de tener superficie donde cortar: es entonces cuando la vida en ese mundo se agota. Es la muerte de ese mundo. Su superficie vuelve a tener dos lados, la vida regresa a la inercia y el deseo es compelido a activar su potencia de conexión y corte. Son pequeñas muertes que anuncian nuevos nacimientos, que se actualizarán o no.

La activación del saber-del-cuerpo y de los actos de creación del deseo para actualizar en el presente aquello que dicho saber indica constituye una práctica de resistencia micropolítica: esta disuelve aquello que no tiene más sentido, desfetichiza su poder sobre el deseo, rompe su hechizo y libera a la vida para que efectúe nuevas transmutaciones cuando le sea necesario. Tal práctica se impone como una urgencia en las sociedades occidentales y occidentalizadas, pues contribuye a desprogramar el inconsciente colonial que disocia la subjetividad del saber-del-cuerpo. El mantenimiento entumecido del poder de evaluación de los afectos y perceptos contribuye a que el inconsciente colonial se perpetúe inquebrantable, capturando el deseo en su acción de cortar. Confinada en el interior de las fronteras de este tipo de régimen, la subjetividad se somete voluntariamente a su poder y, con su propia energía de acción deseante, participa involuntariamente en su reproducción. La potencia germinadora de la vida que se plasma en las acciones del deseo es instrumentalizada al servicio de la acumulación de poder político y económico, más específicamente capitalista. El drenaje de la vida que anima la existencia de estas sociedades tiene por efecto estancar su proceso continuo de diferenciación, produciendo un veneno que, como una peste, se propaga por sus flujos y los intoxica.

Esta es la operación micropolítica medular de la cultura moderna occidental, en sus diversos despliegues y derivas, que se viene procesando desde su origen como una verdadera patología histórica. En su versión actual esta operación alcanza su máxima perversión y nos lanza en la grave crisis internacional que estamos viviendo. Nos encontramos frente a una exigencia que se presenta a su manera en el cuerpo de cada uno de nosotros: desplazarse de ese modelo —no solamente en el contenido del pensamiento, sino más bien en la propia política de producción del pensamiento—, lo que implica un desplazamiento micropolítico.

El arte tiene mucho que contribuir a dicho desplazamiento, ya que, en estas sociedades, el arte constituye el único campo donde está autorizada la práctica del pensamiento en su función a la vez estética, ética y política. Y como mencioné anteriormente, desde la instalación del nuevo régimen capitalista y del neoliberalismo político que lo acompaña, también en este campo se ha vuelto muy difícil practicar el pensamiento desde esa perspectiva. Esa es la razón por la cual un proyecto de Universidad de las Artes que tenga ese estado de cosas en mente es una iniciativa de un valor inestimable, no solo para Ecuador, sino para toda América Latina. Son rarísimas las escuelas de arte en el continente que constituyen plataformas de problematización de la potencia política del arte y su instrumentalización por parte del capitalismo mundial integrado.

¿Vivimos efectivamente en una era poscolonial?

Frente a estas consideraciones, la idea de que estaríamos en una era poscolonial o decolonial merece ser problematizada. Para que nuestra actualidad pueda caracterizarse como poscolonial o decolonial, no basta con que las colonias se hayan liberado, que hayan adquirido autonomía política y, en algunos países, también desarrollo económico y poder emergente en el escenario del capitalismo internacional, como es el caso de Brasil. La situación es más compleja. Si bien, desde el punto de vista macropolítico, el salir de la sumisión de los Estados y de la economía al poder colonial constituye una conquista innegable y sin lugar a dudas necesaria, e incluso se ha logrado una distribución interna más justa de poder económico y político, esto es insuficiente desde el punto de vista micropolítico. Sucede que nada garantiza que, aun con esos logros, no se siga bajo el mando del inconsciente colonial-capitalista que orienta los cortes del deseo hacia la pura reproducción.

Tampoco basta con cambiar el norte por el sur como punto de referencia, ya que se sigue con el mismo tipo de brújula, una brújula moral. Además, la propia globalización del capitalismo financiero se ha encargado de abolir las referencias geográficas como parámetros de su organización política. El régi-

men se reproduce por todo el planeta y desplaza el epicentro del poder desde los Estados nacionales hacia la economía transfronteriza propia de su financiación. De la misma manera, sus contrapartidas, como los movimientos que han venido ocupando las calles y las plazas de las ciudades, ocurren no solamente de norte a sur, sino también e igualmente de este a oeste, produciendo menores o mayores derivas en el interior de cada región cuando los orienta una brújula ética. Por supuesto, tampoco eso puede generalizarse, ya que cada uno de esos movimientos se compone de distintos tipos de fuerzas que van de las más activas a las más reactivas.

Las formas de vivir orientadas por una brújula ética actúan en el seno de las formaciones del inconsciente colonial en el campo social. Es en ese territorio que dichas acciones ejercen sus cortes y operan sus consecuentes derivas. Si los usos de este tipo de brújula producen diferencias en nuestra actualidad, no será seguramente porque reemplazaron al norte por el sur, o reemplazaron a un norte por otro, o multiplicaron sus nortes. Sucede que su referencia no radica en un punto concreto cualquiera del mapa geopolítico establecido, sino en los puntos de estancamiento o de esterilización de los flujos vitales que los atraviesan a todos. Como mencioné anteriormente, más allá de lo visible y de lo decible, esta brújula apunta a demandas de la vida en su esencia creadora, la que no tiene forma ni contenido y que se trata precisamente de ser inventada. Esto puede suceder en cualquier tipo de contexto, ya sea en las sociedades de Europa Occidental, origen de la cultura moderna y su inconsciente colonial, o en las sociedades occidentalizadas, donde se han producido otros despliegues de esa misma cultura.

La resistencia a lo intolerable es, a la vez, macro y micropolítica

Del retorno del saber-del-cuerpo, reprimido en el ejercicio del pensamiento en las distintas versiones de la cultura moderna occidental, dependen la fuerza y la astucia necesarias para resistir al poder del equipo de fantasmas del inconsciente colonial-capitalista que aún hoy dirige la subjetividad y orienta las jugadas del deseo. El «capitalista» es sin lugar a dudas la grande estrella de este equipo: creer que la vida individual y colectiva se organiza a partir de categorías universales es ignorar la multiplicidad variada y sus variables conexiones que compone la existencia y, sobre todo, las irrupciones creadoras que generan nuevas formaciones del inconsciente en el campo social, nuevas cartografías culturales, nuevos mundos que resultan de la experiencia de esa multiplicidad en proceso. El código universal, sea cual sea, se sobrepone a ella, la sobrecodifica y la homogeniza, bloqueando con ello sus devenires.

Es en este sentido que idealizar el Sur y tomarlo como el nuevo punto de referencia universal en contraposición al Norte se revela como falso problema, al igual que multiplicar las categorías como puntos de referencia universales y tomar como objeto exclusivo del combate la conquista de su legalidad: múltiples culturas, múltiples géneros, múltiples sexualidades, etc. Ambas posiciones mantienen desactivada la brújula ética y se mueven orientadas únicamente por una brújula moral.

La resistencia que se reduce a la perspectiva macropolítica de combate por el poder sigue esclavizando la vida, produciendo nuevas versiones del inconsciente colonial-capitalista. Hoy sabemos que hay que añadir a la resistencia su dimensión micropolítica de combate por la potencia de la vida en su esencia creadora, para que, con su brújula ética, la acción deseante logre descolonizar el inconsciente.

Aunque sea tóxico y senil, el fantasma de un código universal, tanto en sus versiones de derecha como de izquierda, insiste patéticamente en seguirnos asombrando. Bajo su mando se generan acciones tramposas que no pasan de pleonasmos del mundo tal como es, y que mantienen los flujos vitales estancados. Y si este mundo se vuelve venenoso es porque, como escribe William Blake, «aquél que desea, pero no actúa, genera peste»³. A esas palabras del poeta habría que añadir que genera peste igualmente quien desea y actúa, pero lo hace solamente desde una perspectiva moral. Desear y actuar desde una perspectiva ética es fundamental, ya que de estas acciones depende la actualización de los mundos virtuales que promueven devenires en la cartografía del presente, de manera tal que devuelven a la vida su pulsación.

El sostenimiento de la ética del deseo en sus acciones constituye una condición inexorable para salirnos efectivamente de la era colonial, en todos sus despliegues a lo largo de los últimos cinco siglos. Sin ese desplazamiento micropolítico, las tan necesarias conquistas que quizás logremos alcanzar en el ámbito macropolítico estarán, tarde o temprano, condenadas al fracaso y a la frustración. Seguirá persistiendo en ellas el inconsciente colonial-capitalista como orientación del deseo, que somete a la vida a su drenaje e interrumpe el proceso de diferenciación continua de su flujo. Esta conciencia quizá sea uno de los legados más importantes —si no el más importante de todos— que nos haya dejado el triste destino de las revoluciones del siglo XX, a pesar de sus notables conquistas micropolíticas.

P. D.: *Este trabajo está dedicado a todos aquellos que, con sus prácticas creadoras, orientadas por la ética del deseo, intentan burlar, revertir, pervertir, subvertir, desprogramar, desinstalar, desinstaurar, desestablecer, deshacer,*

3 William Blake, «Proverbs of Hell», en *The Marriage of Heaven and Hell*. En castellano: *Proverbios del infierno y algunas rosas enfermas*, 1792. Entre otras compilaciones, puede encontrárselos en: William Blake, *Antología bilingüe*, trad. Enrique Caracciolo Trejo (Madrid: Alianza, 1988).

desconfigurar, desmontar, desarmar, desactivar, vaciar, desfeticizar o simplemente abandonar el inconsciente colonial.

Bibliografía

- Blake, William. «Proverbs of Hell», en *The Marriage of Heaven and Hell*. En castellano: «Proverbios del infierno y algunas rosas enfermas», 1792. Entre otras compilaciones, puede encontrárselos en: *William Blake, Antología bilingüe*, trad. Enrique Caracciolo Trejo. Madrid: Alianza, 1988.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. «Sur Capitalisme et Schizophrénie», entrevista a Backés-Clément, *L'Arc*, n.º 49, 1972. Ed. en castellano: Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Conversaciones*. Valencia: Pre-textos, 1995.
- Guattari, Félix. «Le Capitalisme Mondial Intégré et la Révolution Moléculaire», conferencia proferida en el seminario del grupo CINEL, en 1980. Ed. en castellano: Félix Guattari. *Plan sobre el planeta: Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2004.

Pensamiento y acción: la investigación en artes

José Sánchez

Universidad de Castilla-La Mancha

Lo que aquí se expone es el resultado de una reflexión a partir de la experiencia realizada en los últimos años por el grupo de investigación Artea, que se ha materializado en la oferta de una maestría, dos proyectos de investigación en colaboración con artistas y varias tesis doctorales en las que hemos intentado un trabajo desde la creación.

Yo no soy un artista, sino alguien que siempre ha estado muy próximo a los artistas. Mi formación es en filosofía, pero desde muy temprano me sentí llamado por la escritura, por el teatro, por la pintura, por las artes visuales, por la música, por el cine. He acompañado de manera muy cercana trabajos de artistas en diferentes momentos de su trayectoria. He colaborado en procesos de creación, en la generación de contextos de presentación y debate, he investigado genealogías, escrito manifiestos, y durante más de veinticinco años he impartido clases en una facultad de artes. Sin embargo, yo mismo no soy artista, razón por la cual, lo que voy a decir debe ser tomado con cierta cautela. Soy alguien que camina al lado de los artistas.

Al caminar al lado de los artistas no he vivido por mí mismo los privilegios del éxito, ese momento dulce en que los artistas realizan lo que quieren y son reconocidos por ello. Pero tampoco he vivido los momentos de inquietud y de angustia, ni la lucha cotidiana de miles de artistas que deben buscar su lugar, hacerse visibles en el circuito global, en una carrera estresante.

Para unos y otros, para los artistas exitosos y para los artistas que tratan de habitar el complejo territorio del arte profesional, la investigación artística se muestra como un lugar-refugio: la investigación es aquello que protege de la vanidad, por una parte, y que protege de las presiones institucionales y mercantiles. Para los artistas que trabajan en el circuito profesional, la investigación artística es un espacio de libertad donde la indagación poética no se ve constreñida por formatos, expectativas o imposiciones. Situarse en el ámbito de la investigación permite a los artistas desarrollar su creación en relación con otros ámbitos del conocimiento o del pensamiento, pero también en interacción con problemáticas sociales y políticas.

Cuando hablo de lugar-refugio no estoy pensando en un aislamiento, no estoy pensando en laboratorios aislados de la realidad en los que imaginar formas

sin contenido. Estoy pensando en zonas de protección en las que los artistas puedan experimentar libres de las presiones del mercado capitalista del arte y de las directrices institucionales establecidas según criterios políticos, sociales o culturales ajenos a la potencia de los discursos artísticos en sí mismos. Se trata de zonas de protección habilitadas para producir pensamiento. Porque el arte produce el pensamiento. Y el pensamiento es necesario para que la vida de las sociedades contemporáneas sea también una vida de las personas, y no solo una vida de las empresas, de las instituciones y de quienes están en la cúspide de unas y otras.

El ejercicio del pensamiento es peligroso, y el pensamiento provocado por la investigación artística puede situar a los artistas en nuevas zonas de riesgo. Ya no son esas zonas de riesgo del arte respecto al capital o la institución, sino zonas de riesgo en que los artistas ponen su cuerpo en compañía de otros artistas y no artistas en la indagación sobre nuevos modos de convivencia o sobre modos de resistencia y transformación en situaciones sociales y políticas específicas.

Pienso la investigación artística como un espacio con una temporalidad propia. La consecución de esa temporalidad no tiene por qué implicar la existencia de espacios cerrados ni de aislamientos. Se trata de una disposición diferente de la atención, de la escucha, del hacer. Es una temporalidad propia que, sin embargo, no es incompatible con otras temporalidades propias del hacer cotidiano, de la meditación o del activismo.

Es este modo de comprender la investigación artística el que, a mi juicio, deberíamos impulsar en el contexto académico, no la investigación burocrática, ni mucho menos la investigación bancaria. Llamo investigación burocrática a aquel trabajo meramente instrumental que convierte en un fin en sí mismo la consecución de puntos por medio de congresos, proyectos competitivos, publicaciones en revistas con índice de impacto, y mediante el que solo se pretende subir peldaño a peldaño la escalera de la academia. Investigación bancaria, por su parte, es aquella que da continuidad a la educación bancaria denunciada por Paulo Freire en 1970 en su *Pedagogía del oprimido*. El conocimiento puede ser entendido como principio de progreso, pero también es un principio de liberación. El conocimiento no solo nos aporta representaciones, modelos y técnicas para la transformación y mejora de la realidad física y social, también nos empodera para decidir sobre el sentido de esas transformaciones y lo que entendemos por «progreso». La *Pedagogía del oprimido* apareció en fechas decisivas para América Latina, cuando la región comenzó a sufrir el embate del liberalismo económico, revelado por «técnicos» norteamericanos a quienes no les repugnaba sino más bien les interesaba colaborar con regímenes dictatoriales y embrutecedores. Entonces, como ahora, era preciso defender una concepción liberadora de la educación, una democracia del conocimiento.

Aunque Freire escribió su libro pensando fundamentalmente en la relación pedagógica básica (maestro-alumno), podríamos proyectar sus ideas

al ámbito social e institucional, incluido el universitario. En un esquema de educación bancaria, el sistema, a través de los maestros en cuanto figuras de autoridad, deposita en los estudiantes un conocimiento que se va acumulando en proporciones variables. La inversión de conocimiento dependerá de los beneficios que el sistema espera obtener a mediano o largo plazo: si un estudiante se presenta como una inversión atractiva, puede beneficiarse de mayores depósitos y, eventualmente, llegar a convertirse él mismo en un maestro. De la misma manera, si un grupo de estudiantes, por el tipo de enseñanza que cursan, ofrece garantías de rendimiento, gozará de mayores inversiones. Obviamente, los criterios para decidir el atractivo de la inversión no solo dependen del talento y el esfuerzo del estudiante o del grupo, sino también de su entorno social, su capacidad económica y, sobre todo, su aceptación del sistema. Una vez concebido el conocimiento como mercancía, resulta fácil traducirlo en términos económicos.

La investigación no puede ser un negocio. Ni siquiera en el ámbito de las ciencias experimentales. La investigación debe ser un proceso de conocimiento o un proceso de pensamiento. Sigo a Hannah Arendt al sostener la diferencia entre cognición y pensamiento. Y estoy de acuerdo con ella al argüir que del mismo modo que la investigación científica produce conocimiento, la investigación humanística y especialmente la investigación artística producen pensamiento¹. Esto no quiere decir que no haya pensamiento en la ciencia (no existiría ciencia sin pensamiento) y que no exista conocimiento en el arte, sino que el pensamiento en la ciencia sirve al conocimiento, y el conocimiento en el arte sirve al pensamiento.

Luis Camnitzer reconocía que lo que su experiencia como artista le proporcionaba no era una habilidad para producir objetos, sino «una libertad de conexiones que me permite comprender mejor las cosas»². Los artistas que se inscriben en el nuevo paradigma no se conciben a sí mismos como inventores de

1 «La fuente inmediata de la obra de arte es la capacidad humana para pensar. [...] Las obras de arte son cosas del pensamiento, pero esto no impide que sean cosas [...] Pensamiento y cognición no son lo mismo. El primero, origen de las obras de arte, se manifiesta en toda gran filosofía sin transformación o transfiguración, mientras que la principal manifestación del proceso cognitivo, por el que adquirimos y almacenamos conocimiento, son las ciencias. La cognición siempre persigue un objetivo definido, que puede establecerse por consideraciones prácticas o por "ociosa curiosidad"; pero una vez alcanzado este objetivo, el proceso cognitivo finaliza. El pensamiento, por el contrario, carece de fin u objetivo al margen de sí, y ni siquiera produce resultados; no sólo la filosofía utilitaria del *homo faber*, sino también los hombres de acción y los científicos que buscan resultados, se han cansado de señalar lo "inútil" que es el pensamiento, tan inútil como las obras de arte que inspira». Véase: Hannah Arendt, *La condición humana* (Madrid: Paidós, 2005), 190-192.

2 «Art is a way of organizing and acquiring knowledge, and not just making things. In most art schools, for me are crafts schools, or behavior schools. They learn how to do things or how to behave like an artist.» / Luis Camnitzer, «Luis Camnitzer On 'Art Thinking' and Art history», video de YouTube, 04:27. Publicado el 13 de julio de 2015, <http://www.guggenheim.org/video/luis-camnitzer-on-art-thinking-and-art-history>.

formas y manipuladores de objetos, sino como generadores de saber o agentes en una red de generación de saberes.

El saber se diferencia del conocimiento en que este, supuestamente, no precisa del cuerpo. El saber es un conocimiento corporeizado, muchas veces despreciado por la ciencia, como consecuencia precisamente de su dependencia de la materialidad del cuerpo y de la subjetividad de la experiencia. Pero es ese saber, vinculado al cuerpo y la experiencia, el que se activa en la investigación artística por medio del pensamiento.

Durante siglos la cultura judeocristiana nos ha impuesto el dogma de un pensamiento que era exclusivo de la palabra. Los filósofos, herederos de los teólogos, se atribuyeron en exclusiva el dominio del pensamiento. La existencia derivaba de la consciencia de pensar, y la divinidad se identificaba con la palabra y con el discurso. Hace ya algunas décadas que este dogma comenzó a ser horadado: Friedrich Nietzsche fue uno de los primeros; le siguieron los poetas de principios de siglo XX, y realizaron una especial aportación las coreógrafas y coreógrafos del pasado siglo, si bien su capacidad de enunciación fue limitada y sus discursos apenas trascendieron.

Hace ya casi veinte años iniciamos en Madrid un contexto de presentación y debate de danza contemporánea llamado *Desviaciones*, que incluía un homenaje a quienes cuarenta años antes habían sostenido con rotundidad un pensamiento del cuerpo. «Pensando con el cuerpo» fue el *leitmotiv* de aquel festival, y su ícono una imagen imposible, porque es la imagen de cuerpos en movimiento, los cuerpos entregados a la ejecución de la cadena inventada por Yvonne Rainer, *Trio A*, uno de los momentos más importantes de la historia del pensamiento del siglo XX. *Trio A* no es solo una pieza de danza, que lo es, ni un método de movimiento democrático, que lo es. Es sobre todo una obra de pensamiento, como lo son el *Tractatus*, de Wittgenstein, *La condición humana*, de Hannah Arendt, o *Las palabras y las cosas*, de Michel Foucault, pero también *El gran vidrio* de Marcel Duchamp, *Meshes of the afternoon*, de Maya Deren, *la Pericolous Night* de John Cage o las acciones de Las yeguas del Apocalipsis.

Hacer investigación no es hacer arte siendo conscientes de un método o siendo fieles a una metodología. Esto es más bien renunciar al arte para entregarse a la burocracia. Y esto es tanto más absurdo cuanto, según observó Paul Feyerabend, la investigación científica es esencialmente anarquista, pues no existe algo así como un «método científico», sino más bien un conjunto de procedimientos a los que los científicos recurren siguiendo la regla del ensayo y del error³.

3 «Science is an essentially anarchic enterprise: theoretical anarchism is more humanitarian and more likely to encourage progress than its law-and-order alternatives.» Véase: Paul Feyerabend, *Against Method* (London: Verso, 1993), 9. De lo que se trata es de negar la existencia de un método científico o de una episteme científica universal. Esto no implica el relativismo, el «todo vale». Se trata más bien de una contextualización de los métodos científicos. Por una parte, Feyerabend

Hacer investigación no es hacer por hacer, evitando la producción. Esto es más bien renunciar al arte para entregarse al narcisismo. Y esto es tanto más absurdo cuando hace ya tiempo que sabemos que evitar el objeto artístico, la producción material de obras de arte, no nos libera de la cadena fetichista del mercado, sino más bien convierte a los propios artistas en cuanto nombres y en cuanto personas en objeto de comercio o institucionalización.

Hacer investigación es esforzarse en la generación de pensamiento, en la generación de dispositivos que produzcan pensamiento, o en la generación de experiencias que produzcan conocimiento y pensamiento. Y cuando hablo de pensamiento hablo de un pensamiento comunicable y compartible, pues de lo contrario no sería pensamiento. Un pensamiento que sirve para enriquecer la convivencia, pues de lo contrario sería meramente entretenimiento.

Así entendida, la investigación no es radicalmente distinta de la creación. La investigación artística es creación. Y no puede haber investigación sin creación. O más bien no puede haber investigación sin un compromiso con la creación. La investigación artística no puede ser meramente reflexión sobre la creación. No puede reducirse a una elaboración conceptual a partir de la creación, a la fabricación de teorías sobre la creación. Este es un trabajo que los filósofos han hecho y continúan haciendo. Y algunos lo hacen muy bien.

La investigación artística se inscribe en esa transición del paradigma estético al paradigma poético (o poiético) que numerosos artistas han reivindicado en los últimos años y que algunos pensadores como Boris Groys han identificado⁴. El paradigma estético es aquel definido por la mirada del espectador, del receptor, y ha regido la institución del arte desde la invención del arte contemporáneo a finales del siglo XVIII. La estética como disciplina surgió al mismo tiempo que el arte autónomo. Pero la inscripción del arte en el paradigma estético implicaba el privilegio de la experiencia estética sobre la acción poiética. La actividad artística tiene como destino producir un texto, una partitura o una obra que se realizará como experiencia estética cuando el lector, el oyente o el espectador la reciban. En ese proceso, la lógica poética pasa a segundo plano, se hace subsidiaria de la estética.

Lo que está ocurriendo en las últimas décadas es que la multiplicación de agentes poiéticos en potencia hace insostenible ese paradigma. No basta con que

humaniza la ciencia al observar que en la investigación científica intervienen elementos no racionales que tienen que ver con el contexto social, económico, pero también personal de los científicos. En segundo lugar, que la investigación tiene la forma de una exploración en la que un repertorio de métodos está disponible. En ese sentido no hay una metodología racional, sino que hay una historia de la metodología que provee de un repertorio de métodos para el uso.

4 «En la modernidad -época en la que vivimos todavía- cualquier discurso sobre el arte cae, casi de manera automática, bajo la categoría general de estética [...] Hoy en día hay más gente interesada en producir imágenes que en mirarlas. [...] Esto implica que el arte contemporáneo debe ser analizado, no en términos estéticos, sino en términos de poética. No desde la perspectiva del consumidor de arte, sino desde la del productor». Véase: Boris Groys, *Valverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea* (Buenos Aires: Caja Negra, 2014) 9, 14 y 15.

el artista deje de ser considerado genio; es que efectivamente cualquiera puede ser artista. Y entonces el peso ya no recae en el momento de la recepción, sino en el momento de la producción. La investigación artística interviene en esa cadena haciendo comunicable esa lógica poética. Y al hacerlo, genera un pensamiento que emana del hacer artístico, y que se desarrolla en el propio hacer artístico. Entonces la investigación artística no es en sí algo radicalmente nuevo. Resulta de hacer visible y comunicable aquello que había formado parte de la actividad artística, pero había quedado ensombrecido por la hegemonía de lo estético.

Hacer aparecer la lógica poética en contraste con la hegemonía de lo estético es lo que consiguió Julio Cortázar en su cuento «El perseguidor» (*Las armas secretas*, 1959). Aquí se contraponen la figura del artista (Johnny), en este caso músico, que sabe tocar muy bien el saxo, pero que no sabe hablar sobre su propia práctica (y que además es un desastre en su vida práctica), a la figura del crítico (Bruno), que es capaz de explicar muy bien las principales aportaciones de Johnny al jazz contemporáneo y defender la relevancia de su figura. Podemos imaginar que el libro que escribe Bruno correspondería al modelo de una tesis clásica, una investigación «sobre» un artista. Sirve en parte para promocionar o legitimar al músico o el estilo de música que representa, o bien invita a habitar una experiencia ausente (o intermitente); aporta conocimiento sobre el trabajo de un artista, pero no sobre la razón de su búsqueda, sobre aquello que hace de Johnny un «perseguidor» y le distingue como artista en relación con otros saxofonistas. Bruno no puede comprender esa razón, porque a Johnny en su búsqueda (*search*) se le va la vida, mientras que a Bruno en su investigación (*research*) solo le va la vida social. Desde este punto de vista, el trabajo de Bruno aparece casi como un entretenimiento que acompaña la ausencia de la música y la ausencia del personaje (de aquí que Bruno íntimamente desee la muerte de Johnny, para que su libro esté completo y la realidad —la vida— no lo pueda contradecir). Eso sí, a diferencia de la búsqueda de Johnny, la investigación de Bruno ofrece resultados concretos y cuantificables. Lo interesante de «El perseguidor» está, sin embargo, en la presencia de una tercera figura, que es la del propio Cortázar. A diferencia de Johnny, Cortázar no es «mudo», él puede escribir y es capaz de elaborar una teoría sobre la narración en el interior de la propia narración. Pero el modo en que introduce la teoría es muy diferente al de su personaje Bruno: Cortázar no intenta explicar la música de Johnny, sino que intenta ponerse en su lugar: juega con el tiempo, con los ritmos, con las voces, con las texturas del lenguaje. Sería un ejemplo práctico de investigación «con». Cortázar, en vez de escribir un ensayo sobre Charlie Parker, escribió una narración que traduce algunas de las experiencias musicales que el propio autor tenía al exponerse a su música.

Ahora bien, Cortázar es un maestro de la escritura. Para hacer lo que hace Cortázar se debe ser un virtuoso de la escritura. ¿Qué pasa con quienes no

disponen de esa técnica? ¿Hacer investigación es aprender a escribir? No, pero sí combatir el viejo mito del artista mudo. Devolver las artes al lugar de donde fueron expulsadas cuando en el siglo XVI la introducción del método científico estableció una diferencia entre las artes, carentes de discurso, y las ciencias, dotadas de él. Kant concretó esta diferencia en las figuras del prestidigitador y el equilibrista: el primero es dueño de un saber, hace y al mismo tiempo conoce los mecanismos de su hacer y las razones por las que funcionan esos mecanismos; el segundo, en cambio, practica un arte, pero no es dueño de un saber, sería incapaz de explicar por qué se mantiene en equilibrio. La imagen propuesta por Kant es interesante, porque remite directamente a un saber del cuerpo, y esto es algo que puede ser productivo en nuestra discusión⁵.

Se trata de recuperar la capacidad de enunciación sin por ello abandonar la lógica de la poética. En busca de antecedentes, sería preciso entonces revisar la historia de las artes desde lo que Feyerabend llamó la «teoría del error»⁶. Nos interesarán no tanto las obras, sino los procesos de pensamiento vinculados a esas obras. En algunos casos esos procesos de pensamiento fueron explicitados por los propios artistas por medio de textos, actividad docente o discursos expositivos. Permítanme que proponga algunos ejemplos entre los muchos que podríamos rescatar.

1. Paul Klee.

El objetivo es compartir los logros de la pintura para que puedan ser aplicados en otros ámbitos: el diseño, la arquitectura, etc. Por ello, no se trata de mostrar resultados sino precisamente de analizar procesos. Tanto Kandinsky como Klee intentan ordenar aquello que han producido de forma intuitiva. Su práctica en Bauhaus es precisamente un ejercicio de *research*, de retorno sobre la búsqueda propia.

En la investigación de Klee hay condicionantes ideológicos y estilísticos, un pozo romántico, una voluntad prometeica, una absolutización de la vida, una admisión no-crítica de la dialéctica (cosmos/caos, activo/pasivo, femenino/masculino). Pero estas asunciones no son sometidas a crítica por Klee. Si lo hiciera destruiría la posibilidad de convertir su investigación en un procedimiento artístico, destruiría la creatividad. Klee investiga la forma y los elementos formales en relación con la realidad (invisible), pero no somete a crítica sus propios

5 Michel De Certeau, *L'invention du quotidien. 1. Arts du faire* (Paris: Gallimard, 1990), 114.

6 Feyerabend propone como alternativa al método una teoría del error: una especie de manual práctico de casos que facilitan la investigación basándose en experiencias anteriores. La idea básica entonces es que la metodología es algo que tiene sentido en función de su potencialidad de uso y de la eficacia del uso de los métodos. Y no por una fundamentación racional o una legitimidad universal de los métodos. El anarquismo epistemológico no implica la ausencia de metodología, sino una crítica a la absolutización de ciertos métodos o posiciones dogmáticas desde el interior de un paradigma científico.

presupuestos ni sus propias opciones. Es decir, Klee practica una investigación reflexiva sobre los medios de la pintura y la plástica, pero no una investigación autorreflexiva sobre su propio hacer en cuanto pintor. El resultado de esta autorreflexividad sería: a) la aceptación de la singularidad de cada trayectoria artística y la imposibilidad de su transferencia; b) la parálisis creativa como consecuencia de la aceptación crítica previa a la acción productora. Obviamente, en la investigación de Klee resulta insoslayable su inscripción en un contexto específico: Bauhaus, y la complicidad con un planteamiento ideológico y un horizonte político que guía la construcción y el funcionamiento de Bauhaus.

2. Lygia Clark: *extradisciplina y relación*

La idea de investigación en la obra de Lygia Clark vertebrada una trayectoria desde la escultura concreta hasta los objetos relacionales. Lo que guía a Clark no es una búsqueda formal, sino un pensamiento que, en coherencia con sus descubrimientos y con sus preguntas, la lleva fuera del mundo artístico. Clark comprendió que, si abandonaba la producción de objetos para producir efímeros, ella misma se convertiría en fetiche, su nombre, su persona:

En el mismo momento en que el artista digiere el objeto, es digerido por la sociedad, que ya le ha encontrado un título y una función burocrática: será el futuro ingeniero del placer, una actividad que no tiene efecto alguno en el equilibrio de las estructuras sociales ⁷.

Probablemente Lygia Clark no se habría visto enfrentada hoy en día a ese dilema trágico entre una comunicación honesta y profunda con los demás y una exploración de las posibilidades formales de la creación. Es precisamente en el debate entre autonomía y heteronomía del arte donde se situaría una de las potencias de la investigación artística en cuanto ámbito de trabajo diferenciado. Ofrece una salida al problema ético que se plantea a muchos artistas que se resisten a que su investigación alimente la vanidad de los coleccionistas o los curadores institucionales.

Pero la idea de investigación en la obra de Lygia Clark tiene otra dimensión, y es la dimensión procesual, no ya de su obra sino del pensamiento que su obra manifiesta. Esta procesualidad permite que sea continuada, revisada, reinterpretada, traducida.

Situarse en el ámbito de la investigación implica aceptar la comunicabilidad de los procesos y la traducción de los mismos. Y fue mediante la traducción como la obra de Lygia Clark volvió al museo de la mano de la curadora, pero también pensadora y terapeuta Suely Rolnik. Clark abandonaría por completo la práctica artística entendiendo que no había modo de evitar la capitali-

⁷ Lygia Clark, «L'homme structure vivante d'une architecture biologique et cellulaire», *Robho*, n.º 5-6, París, 1971, en Suely Rolnik y Corinne Diserens eds., *Lygia Clark, da obra ao acontecimento: Somos o molde, a você cabe o sopra* (São Paulo: Pinacoteca del Estado de São Paulo, 2006).

zación o la burocratización en el interior de la institución arte. La reactivación de su práctica en un espacio museístico treinta años más tarde, ¿no constituía una traición a la decisión muy conscientemente tomada de evitar «los efectos perversos del capitalismo cultural»?

La estrategia elegida por Rolnik para reactivar la práctica de Clark sin cosificarla ni representarla fue la de la oralidad.

La idea era producir un registro vivo de los efectos del cuerpo constituido por Lygia en su exilio del arte, tal como aparecieron en su ambiente político cultural en Brasil y en Francia. El objetivo era revivir la memoria de las potencialidades de estas propuestas, por medio de una inmersión en las sensaciones que produjeron como experiencias vividas⁸.

A Rolnik le importaba producir también la memoria del contexto marcado por la dictadura y por estrategias de resistencia a veces contrapuestas, como las de la guerrilla y la contracultura, sin que por ello la práctica en sí quedara reducida a una consecuencia, una ilustración o una anécdota. Para ello era preciso realizar un trabajo de relación para desbloquear la memoria sensible e íntima de los colaboradores (testigos-participantes); ese trabajo de relación era en sí mismo un homenaje a la propia práctica de Clark y un reconocimiento de su herencia: «se trataba de producir una memoria de los cuerpos que habían sido afectados por la experiencia de las propuestas de Lygia Clark, y allí donde se inscribiera, darle la oportunidad de pulsar el presente». El archivo vivo se realizó como una serie de sesenta y seis entrevistas filmadas, que más tarde fueron exhibidas en diversos museos. Rolnik asumía las contradicciones internas del proyecto y justificaba en su texto el retorno al museo de una artista que se había exiliado de él; su principal defensa se basaba en la tentativa de superar la preservación de las «acciones» en forma de «archivo muerto» para devolverles la condición de «memorias vivas» y, por tanto, una efectividad actualizada.

3. *Mapa Teatro, dirigido por Heidi y Rolf Abderhalden*

Quienes conocen Mapa, saben que no es meramente una compañía de teatro. Mapa es una casa en un barrio del centro de Bogotá hasta hace poco muy popular y hasta hace poco también conflictivo. Mapa es un espacio de presentación, pero también un espacio de residencia artística, un espacio de producción de creaciones propias y un espacio de gestión de proyectos culturales, académicos y de investigación. La investigación se da en Mapa en diferentes niveles, pero me parece muy relevante señalar la coincidencia entre el compromiso social (con la ciudad de Bogotá), el compromiso pedagógico a nivel del posgrado (maestría Teatro y Artes Vivas) y el compromiso artístico (en la investigación puramente poética).

8 Suely Rolnik, "The Body's Contagious Memory. Lygia Clark's Return to the Museum" (2006), http://transform.eipcp.net/transversal/0507/rolnik/en/print#_ftn5.

Hay una primera idea, que es la inscripción de Mapa en un lugar, en un contexto, en una historia. Se trata de un trabajo situado, de una investigación situada⁹.

La idea de «conocimientos situados» surge de la denuncia de la supuesta objetividad e imparcialidad de la ciencia, justificada en principios de poder masculinos, frente a lo cual plantea la necesidad de una legitimación de los discursos feministas como discursos encarnados. Los conocimientos situados como afirmación de la parcialidad. Parcialidad no es relativismo, es una búsqueda de la objetividad desde el reconocimiento de la posición, porque uno no puede asumir simultáneamente la posición de todos. El relativismo es propio del no compromiso, del pensamiento itinerante, que se puede situar en cualquier lugar. Frente al relativismo (estar en cualquier lugar) y la objetividad (estar en ningún lugar), Donna Haraway propone los conocimientos situados. Los conocimientos situados en los que se asume la parcialidad y se asume por tanto la necesidad y la posibilidad de conversar con los otros para alcanzar la objetividad¹⁰. De allí se deriva una condición importante para el trabajo artístico, en especial en las artes escénicas.

Conocimientos situados exigen sujetos investigadores in-corporados, investigadoras que no olviden su propio cuerpo, sino que lo hagan explícito e incluso lo pongan en juego. En *How to talk about the body*, Bruno Latour (2004) mostró cómo cualquier conocimiento sobre la realidad es al mismo tiempo una ganancia del cuerpo. El cuerpo debe ser entrenado para ser afectado por la realidad. Al mismo tiempo que el cuerpo se transforma en su capacidad de ser afectado, la realidad también se transforma. Por tanto, el sujeto investigador es alguien que trabaja sobre su propio cuerpo. Esta idea la desarrolló brillantemente la teórica de la danza Susan Leigh Foster en su «Manifiesto para cuerpos muertos y móviles»:

Solíamos fingir que el cuerpo no participaba, que permanecía mudo y quieto mientras la mente pensaba. Imaginábamos incluso que el pensamiento, una vez concebido, se transfería sin esfuerzo a la página mediante un cuerpo cuya función natural como instrumento facilitaba la pluma. [...] Un cuerpo, tanto si está sentado escribiendo como si está de pie pensando o de paseo y hablando o corriendo y gritando a la vez, es una escritura corporal¹¹.

9 «The statement that individuals live in a world means, in the concrete, that they live in a series of situations. And when it is said that they live in these situations, the meaning of the world «in» is different from its meaning when it is said that pennies are «in» a pocket or paint is «in» a can. It means, once more, that interaction is going on between an individual and objects and other persons». Véase: John Dewey, *Experience and education*, 43.

10 Donna J. Haraway, «Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial» (1988), en *Gencia, cyborgs y mujeres. La invención de la naturaleza*, (Madrid: Cátedra, 1995).

11 Susan L. Foster, «Coreografiar la historia» (1995), en *Naverán, Isabel de y Écija*, Amparo eds.,

La búsqueda de la objetividad solo puede darse en el encuentro, en la comunicación de procesos y en la conversación sobre ellos. Richard Rorty había descrito la tarea filosófica a lo largo de la historia como el empeño por mantener activa una conversación¹². Los investigadores son conversadores en el ámbito de su propia disciplina, pero también fuera de su propia disciplina. La conversación, frente a otros discursos, tiene esta ventaja: que puede saltar de un lugar a otro, y que la voz de los expertos se puede ver interpelada o reforzada por la voz de los no expertos. Y en una conversación, la especialización es siempre momentánea, depende del tema y de su evolución.

El investigador raramente es un trabajador solitario. Busca continuamente medios para vincularse localmente y vincularse con otros artistas en su proceso de investigación.

En el trabajo de Mapa es fundamental la idea de «Laboratorio de la imaginación social», que apareció hace más de veinte años cuando Heidi y Rolf pusieron en escena una pieza de Heiner Müller, *El Horacio*, con internos de la prisión de máxima seguridad de Bogotá, la Picota. Esta idea se desarrolló más tarde en sus proyectos de intervención en el espacio público (C'undua).

Es la situación lo que permite la colaboración con agentes que no habitan el mundo del arte. Esos agentes pueden ser no-agentes antes de la colaboración con Mapa, como los habitantes del Cartucho o los presos de la Picota. Pueden ser agentes sociales, políticos. También pueden ser investigadores de otros campos, como urbanistas, políticos, sociólogos, filósofos, artistas visuales.

En este punto aparece una nueva idea, muy importante, la idea de cooperación, que tomo de Richard Sennett¹³. No hay que suprimir las diferencias, porque si se suprimen las diferencias no hay cooperación posible. La cooperación surge precisamente del reconocimiento de las diferencias. Lo que encontramos entonces es un grupo de agentes disciplinares que trabajan juntos, sin igualarse. Cooperan sin mimetizarse. En la cooperación surgirá el contagio, pero no la anulación de la diferencia. Las colaboraciones no se pueden forzar, pero las opciones de contagio sí se pueden multiplicar.

Un antropólogo debería seguir siendo antropólogo, aunque se contagie de las problemáticas y de los procedimientos de los artistas. Y un artista debe seguir siendo artista y no convertirse en sociólogo, aunque se contagie de las problemáticas y de los procedimientos de los sociólogos. En algún momento, las discrepancias entre coreógrafos y filósofos deben ser tan visibles como las discrepancias entre historiadores y artistas visuales. En algún momento, los artistas se tienen que retirar a hablar con los artistas, y los filósofos con los filósofos.

Lecturas sobre danza y coreografía (Madrid: Artea, 2013), 15.

12 Richard Rorty, *Philosophy in the mirror of nature* (Princeton: Princeton University Press, 1979), 377.

13 Richard Sennett, *Together: The Rituals, Pleasures, and Politics of Cooperation* (New Haven & London: Yale University Press, 2012).

Pero lo más interesante surgirá siempre cuando los unos se expongan a los otros en la consciencia de sus diferencias y en la seguridad de sus potencialidades.

Me parece muy importante subrayar que la investigación artística no puede conducir a una disolución de la práctica artística en otras prácticas, ni a la suplantación del artista en figuras que ya no son creadoras. La creación (la poiesis/la poesía) se mantiene en el centro de la actividad del artista, se conciba o no a sí mismo como investigador.

En los últimos años se han multiplicado los grupos multidisciplinares y los encuentros multidisciplinares. Jesús Carrillo advertía

Me interesa lo que aportan los artistas dentro de estos grupos extra-disciplinares, pero especialmente quién convoca (¿el antropólogo? ¿el artista?) y si esas aportaciones revierten luego al campo del arte, o a dónde van¹⁴.

Situarse en disposición de investigación no puede suponer que los artistas pongan sus habilidades y capacidades al servicio de investigaciones que les son ajenas. La cooperación exige la multilateralidad. Por ello la investigación artística será verdaderamente investigación cuando aquello que abra o genere el campo de trabajo sea una pregunta artística y no solamente una pregunta antropológica, sociológica, política.

Creo que esto es visible en el trabajo de Mapa, y especialmente en su última producción, *Los incontados*. Es una inquietud artística lo que moviliza a una serie de personas, provenientes de distintos campos, para que cooperen en una indagación común sobre la violencia en Colombia en los últimos cincuenta años. Es el artista quien convoca en este caso, un colectivo artístico que no renuncia a la creación ni renuncia a la potencia de la poética para complejizar y, por tanto, enriquecer el ámbito público de discusión sobre la memoria y la convivencia.

El pensamiento, en este caso como en todos los casos en que la investigación artística se realiza y se manifiesta, es indisociable del hacer. Pensar y hacer son lo mismo. Este pensar vinculado al hacer subvierte el modo en que el pensamiento ha sido absorbido por la producción en el sistema capitalista. En *Gramática de la Multitud*, Paolo Virno sostenía que «el trabajo posfordista, el trabajo que produce plusvalía, el trabajo subordinado, emplea dotes y requisitos humanos que, según la tradición secular, correspondían más bien a la acción política»¹⁵. La capacidad para manejar grupos, intereses y afectos ha dejado de ser algo diferente al trabajo mismo para convertirse en un factor de plusvalía. Lo mismo ocurre con el pensamiento, y lo mismo con la experiencia. Pensamiento,

14 Intervención en un debate organizado por el departamento de historia del arte de la Universidad Complutense de Madrid en la Facultad de Bellas Artes, en 2015.

15 Paolo Virno, *Gramática de la multitud. Por un análisis de las formas de vida contemporánea* (2001) (Madrid: Traficantes de sueños, 2003), 49.

subjetividad y experiencia son factores de producción de plusvalía.

Los artistas tienen la opción de aceptar su inclusión en esta nueva red de producción posfordista y sacar todo el beneficio de ello. O bien, tienen (tenemos) la opción de situarnos en disposición de investigación, y desde un hacer situado, invertir la jerarquía de las preguntas como un paso previo a liquidar cualquier jerarquía.

Por ello el arte no puede asumir ninguna imposición mercantil, social o política. La investigación artística debe contar con su campo de investigación básica. De acuerdo con Rolnik, «las prácticas artísticas de interferencia más contundente son aquéllas que afirman la potencia política propia del arte». Los artistas podrán cooperar, Pero nunca someterse de manera permanente a investigaciones ajenas a su campo de investigación básica. Y ese campo de investigación básica cumple por sí mismo una función social, que es la de mostrar la posibilidad de una vinculación de trabajo y pensamiento no dominada por el interés o la búsqueda de la plusvalía. A ese factor de movilización lo podemos llamar cooperación, amor, poesía, poiesis, o simplemente, creación.

Bibliografía

- Arendt, Hannah. *La condición humana*. Madrid: Paidós, 2005.
- Camnitzer, Luis. «Luis Camnitzer On 'Art Thinking' and Art history », video de YouTube, 04:27. Publicado el 13 de julio de 2015, <http://www.guggenheim.org/video/luis-camnitzer-on-art-thinking-and-art-history>.
- Dewey, John. *Experience and education*. Nueva York: Touchstone, 1997.
- Feyerabend, Paul. *Against Method*. Londres: Verso, 1993.
- Foster, Susan L. «Coreografiar la historia» (1995). *Lecturas sobre danza y coreografía*. En Isabel de Naverán y Amparo Écija, eds. Madrid: ARTEA, 2013.
- Groys, Boris. *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.
- Haraway, Donna J. «Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial» (1988). *En Ciencia, cyborgs y mujeres. La invención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Rolnik, Suely. *Suely Rolnik, "The Body's Contagious Memory. Lygia Clark's Return to the Museum" (2006)*, http://transform.eipcp.net/transversal/0507/rolnik/en/print#_ftn5.
- Rorty, Richard. *Philosophy in the mirror of nature*. Princeton: Princeton University Press, 1979.
- Sennett, Richard. *Together: The Rituals, Pleasures, and Politics of Cooperation*. New Haven & London: Yale University Press, 2012.
- Virno, Paolo. *Gramática de la multitud. Por un análisis de las formas de vida contemporánea*. Madrid: Traficantes de sueños, 2003.

El cuerpo como laboratorio

Ernesto Ortiz Mosquera

Universidad de Cuenca

La danza se ofrece como una superficie de proyección. Diseña caminos de sentido fuera de toda rutina de pensamiento. Y, al mismo tiempo, fuerza a la reflexión. En la danza, el sentido no reside en la transparencia narrativa de los movimientos del cuerpo, se despliega siempre como un horizonte, no cesa de escapar a todo intento por capturarlo¹.

-David Le Breton

Las artes escénicas actuales, la danza, el teatro, el performance y todas sus variantes, tienen como característica más fuerte el tránsito vivo de sus temporalidades y presencias, en una relación intensa y activa con el espectador. Sus materiales, sus formas -desde las cuales se pretende dejar una huella, un rastro, tal vez una historia- apuntan a construir sentidos, unidades vivas desde las que se ofrece la mirada que del mundo tiene el creador escénico. Así pues, el teatro y la danza de hoy siempre implicarán y buscarán una perspectiva móvil, cambiante y para nada definitiva de ese mundo, de ese particular momento histórico al que corresponden.

Las artes escénicas contemporáneas no pretenden generar teorías concluyentes ni encontrar verdades definitivas, alejadas en tal sentido de la perspectiva clásica y moderna. Las artes escénicas contemporáneas se acercan, más bien, desde una mirada temporal y coyuntural a la forma de expresar las ideas, los intereses y las prácticas de los creadores, para dar cuenta de procesos y resultados que atañan a la especificidad de la práctica, a la particular contextualización del hecho artístico y la selección de sus elementos.

La danza y el teatro contemporáneos han movilizado su papel histórico, como entidades correspondientes con paradigmas que intentaron explicar el mundo, para conformar hoy universos que refieren a las múltiples subjetividades, que se asumen constantemente cambiantes, y que terminan de constituirse con las diversas lecturas e interpretaciones que el público puede hacer de ellas.

En consecuencia, y en palabras de Nicolas Bourriaud: «el arte actual muestra que sólo hay forma en el encuentro, en la relación dinámica que mantiene una propuesta artística con otras formaciones, es nuestra mirada la que las crea»².

1 David Le Breton, *Cuerpo sensible* (Santiago: Materiales pesados, 2010), 106.

2 Nicolas Bourriaud, *Estética relacional* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008), 22.

En esa relación dinámica, en ese encuentro donde se replantean las miradas, las perspectivas y, consecuentemente, las prácticas, radica la riqueza de la experiencia escénica y artística de hoy.

Las corporalidades en la danza y el teatro contemporáneos, así como sus dramaturgias y sus narrativas, apuntan a generar un sentido que, en los márgenes del plano de la representación, construyen un tejido de acciones y juegos que sustentan, exploran y expanden las posibilidades del transcurso espacial y temporal del cuerpo, para permitir al público lecturas y sentidos que se construyan a sí mismos, y que sean tan disímiles y fluctuantes como las identidades de cada espectador. Y, sobre todo, para sostener su producción, práctica y pensamiento en el hecho vivo de la escena, aquel que, gracias a sus estructuras móviles, permite un flujo de energías y una dinámica activa constante. Esta dinámica es, fundamentalmente, un acto propioceptivo y con profundo sentido de construcción de identidad, que refleja el imperante actual de descolonizar el saber y el arte.

Si concordamos en que para descolonizar el saber, se vuelve imprescindible negar la pretensión moderna de la abstracción universal; y construir de esa forma experiencias sensibles y cognitivas que den cuenta de una particular coyuntura, especificidad y proceso, para generar un conocimiento que no pretenda explicar el mundo entero, ni crear verdades totales, entonces entendemos que la particular visión y acción del artista es aquella en la que las estructuras del poder -en el conocimiento y en la cotidianidad- se ven cuestionadas para replantear un nuevo lugar y dinámica del conocimiento.

En la danza, el cambio, la mutación constante de la forma y los procedimientos, así como los valores y discursos han luchado históricamente contra la fijación de estructuras disciplinarias, jerárquicas y unificadoras del cuerpo, tanto en su morfología como en su pensamiento, desde la invención del ballet en la corte de Luis XIV, el 'rey Sol'.

Así, el cuerpo del bailarín actual está atravesado por huellas diversas, múltiples y profundas que le permiten una construcción babélica de su lenguaje, de su voz. La formación y la práctica escénicas actuales se alimentan de pensamiento y acción que no niegan ni excluyen, sino que por el contrario, abrazan tanto la diversidad y la gran cantidad de información que se ofrece, como la filiación y la heredad.

En este tránsito activo, el cuerpo no es más ese instrumento mecánico y subsumido a la voz del director; por el contrario, el cuerpo se asume como un ente activo en la conformación de los materiales, diseños y estructuras dramáticas que son creados, desde ese diálogo intenso entre pensamiento y acción, entre director e intérprete, para dar cuenta de una percepción distinta y renovada sobre el cuerpo y sus características.

En esta nueva perspectiva, la identidad se va construyendo sobre los hallazgos y las pérdidas, sobre las dudas y las certezas que aparecen y, sobre todo,

sobre la percepción intensa de la relación estrecha entre el hacer y el pensar. Es, además, una identidad que asume su precariedad, sus posibles detrimentos físicos, abrazando las caducidades propias de la carne, para devolverle al cuerpo -y a sus presentaciones y representaciones- una humanidad que evidencia cómo los discursos políticos la atraviesan y la construyen, para volver la mirada sobre ella misma. Como apunta David Le Breton:

El cuerpo, si es una máquina «maravillosa», no merece este título por completo. Se gasta, su precariedad lo expone a daños irreversibles y, sobre todo, no tiene la permanencia de la máquina, la muerte es el precio que hay que pagarle a la perfección, lo simbólico el que se le paga a la sensorialidad. El placer y el dolor son atributos de la carne, implican el riesgo asumido de la muerte y el simbolismo social³.

Por otra parte, la danza contemporánea -entiéndase también cualquier otra manifestación escénica experimental- asume que ningún cuerpo es un cuerpo *per se*, sino que se configura en la medida que es el fruto de significaciones sociales y culturales que se negocian sin cesar. El cuerpo es entonces una construcción discursiva.

Las artes escénicas, las visuales, las *performáticas* hacen hoy referencia constante a este tipo de asunciones y operaciones del pensamiento y, por tanto, de la definición del cuerpo, y permiten así el origen de un espacio de resistencia ante los discursos hegemónicos que vuelven al cuerpo un lugar predefinido, dominado y conocido. Es precisamente en el campo de las artes escénicas donde los lugares comunes, las verdades absolutas e inamovibles acerca del cuerpo, sus imaginarios, sus usos culturales y sus representaciones pueden ser interrogados y *deconstruidos*.

En la danza contemporánea, en las expresiones creativas que juegan con los límites y las convenciones de lo artístico, el cuerpo es entendido como:

la imagen del ser humano como metáfora para expresar una idea de lo humano: una idea que ya no encuentra ningún consenso después de la caída del cristianismo como cultura conductora, y a pesar de incontables nuevas definiciones por parte de las humanidades en la forma como la conocemos hasta hoy⁴.

Esto nos lleva a preguntar ¿cuál es el lugar que procura una voz para un cuerpo que busca resistir una fijación? ¿En qué tramas de representación puede ubicarse para hablar, desde qué fugas logra articular un discurso? ¿Es acaso posible entonces entender la *performatividad* del cuerpo como su mejor herramienta para significar un camino que subvierta las potencias biopolíticas que crean y definen los cuerpos? ¿Es también posible la subversión de la absoluta

3 Le Breton, *Cuerpo sensible*, 245.

4 Hans Belting, *Antropología de la imagen* (Buenos Aires: Katz Editores, 2007), 109.

realidad medial que valida todo cuerpo y toda representación del mismo? De alguna manera, Belting lo explica:

La práctica actual de los artistas de emplear el propio cuerpo como medio del arte permite deducir que se trata de las imágenes del cuerpo perdidas, ante las cuales reaccionan *in corpore* por medio de esta sustitución. El artista produce imágenes en su propio cuerpo y con su propio cuerpo con el fin de afirmarse por medio de esta «presencia real» frente a la crisis de las imágenes analógicas y miméticas. Al mismo tiempo, mediante su propia corporeidad (y la experiencia del cuerpo) se rebela en contra del monopolio de la realidad medial, que con tanta fuerza usurpa el mundo de los cuerpos⁵.

Al constituirse principalmente de cuerpos que trazan su trayecto en un tiempo y espacio presentes, la danza aborda la rebelión contra las fijaciones que se puedan hacer del mismo y sus representaciones, con un arma bastante poderosa: la frugalidad del momento. Así, ningún discurso es definitivo, ninguna experiencia es universal y ningún valor se establece imperecederamente.

La danza contemporánea permite un lugar de enunciación en el que solo se da cuenta de la experiencia propia y de las condiciones en las que esta ha sido generada. Puede prestar, claro. Puede compartir, evidentemente. Pero jamás busca determinar una técnica, una idea, un discurso como únicos e inamovibles, si alguno acaso, el del respeto por la humanidad, y todo lo que ello implica respecto del cuerpo.

Latinoamérica hoy

En la experiencia latinoamericana, las artes escénicas en general fueron constituidas y fortalecidas durante los sesenta y setenta por un paradigma sociológico según el cual la postura política permitía asentar la práctica artística en una gran verdad utópica: la justicia social.

La creación colectiva propia de los procesos escénicos de esa época se asentaba más sobre un sentido social de igualdad y rescate de la identidad colectiva que sobre una búsqueda estética específica o un lenguaje artístico personal y subjetivo, para dar piso al teatro político. Por encima de la perspectiva subjetiva, estas prácticas escénicas buscaban explicar el mundo y sus desbalances, y en ese intento la labor artística se convirtió, sobre todo, en didáctica y generadora de conciencia.

Pero al agotarse el referente de justicia social, con la caída del socialismo del Este y el consecuente derrumbamiento de las utopías que lo alimentaban, aparecen en la escena latinoamericana nuevos intentos de aprehender la realidad, como bien apunta Magaly Muguercia:

5 Hans Belting, «Antropología...»,113.

La reflexión estética que en esta excepcional coyuntura intente caracterizar las alternativas que parecen estarse configurando en el universo del arte latinoamericano, se verá inevitablemente comprometida a adentrarse en el tema de la sustitución de paradigmas que está teniendo lugar en el reconocimiento de la mutación de modelos teóricos y culturales que, de manera ora racional, ora inconsciente, anticipa y acompaña toda época de revolución del pensamiento⁶.

Así, pues, la búsqueda de sentido en el nuevo escenario mundial, nos hace volver la mirada hacia los procesos subjetivos de creación, que de alguna manera buscan generar una «identidad», pero no entendida como un «ser latinoamericano» exótico y por descubrirse, sino como un lugar de permanente modificación y movilidad que, precisamente, se contrapone a cualquier verdad absoluta que antes podría haber sostenido las prácticas culturales y artísticas. Pues estas verdades, por más justas socialmente y bien intencionadas, no correspondían precisamente a las realidades latinoamericanas de hibridación, movilidad y reconstitución constante de la identidad.

De tal tenor, el trabajo artístico alimentado por la relación con el público, no pretende más conformar posturas históricas ni universales, sino, por el contrario, trabajar con las particularidades y riquezas propias de cada experiencia. De cada proceso creativo, es justamente la impronta que genera una lectura del espectador, lo que mantiene vivo el hecho creativo: «las obras ya no tienen como meta formar realidades imaginarias o utópicas, sino constituir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente»⁷.

Las funciones y propósitos del arte se abocan entonces a cambios intensos, medulares; la vida misma del artista se reorienta y se plantean nuevos retos. En este nuevo contexto, las asunciones que se tienen de lo artístico también son susceptibles de replanteamiento. Las categorías obra, autor, público son también reconfiguradas, y la episteme sobre la que se construyeron es interpelada constantemente. La nueva tríada comunicacional entre autor, obra y público aparece frecuentemente alterada, para dar paso a otras dinámicas en el proceso de producción artística.

No solo las artes se hibridan, maridándose las prácticas visuales, escénicas, musicales, para producir nuevos y peculiares momentos de diálogo, superposición de estructuras, prácticas interdisciplinarias y entes *transdisciplinares*, sino que «las obras exponen los modos de intercambio social, lo interactivo a través de la experiencia estética propuesta a la mirada, y el proceso de comunicación, en su dimensión concreta de herramienta que permite unir individuos y grupos humanos»⁸.

6 Magaly Muguercia, «Antropología y Posmodernidad», edición en PDF, *Academia.edu*, 2.

7 Bourriaud, *Estética relacional*, 12.

8 Bourriaud, «*Estética...*», 51.

En este terreno fértil y activo se erige una nueva responsabilidad: es necesario pensar las relaciones que son generadas. También es fundamental reflexionar cómo los procesos creativos y artísticos apelan a la estética relacional y construyen sus productos con y desde el diálogo con los públicos. Se vuelve vital entender la mirada con la que este renovado espectador es interpelado, activado o subjetivado, para permitir -o no- su participación efectiva, contundente y real. ¿En qué medida la huella del espectador es redefinida y verdaderamente incluida en el arte?

Si, como dice Bourriaud, la estética relacional es «un conjunto de prácticas artísticas que toman como punto de partida teórico y práctico el conjunto de relaciones humanas y su contexto social, más que un espacio autónomo y privativo»⁹, es fundamental entender en qué medida y de qué maneras esas prácticas refieren tales pretendidas relaciones. La simple presencia «activa» del espectador no es garantía de una práctica relacional. Ya lo explica claramente Claire Bishop:

He sugerido en otro lugar que la presencia del espectador bien podría ser una manera de identificar el arte de instalación como medio, pero Bourriaud cuestiona esa afirmación cuando postula que los criterios que debemos usar para evaluar las obras de arte abiertas y participativas no sólo son estéticos, sino también políticos e incluso éticos: es necesario juzgar las «relaciones» que produce el arte relacional¹⁰.

Así pues, no siempre habrá en toda práctica artística que implique el involucramiento del público, una mirada sobre este que garantice su participación o legado. Como se dijo antes, esta «relacionalidad» nos obliga a pensar en profundidad las relaciones generadas.

Por lo tanto, tampoco habrá con certeza, siempre e indudablemente, una fórmula de creación que garantice el éxito o el fracaso de una obra. Incluso estas categorías son replanteadas en una perspectiva desde la cual también el proceso es más relevante que el resultado: el conocimiento es creado a partir del laboratorio, de la dinámica acierto/error, de la experiencia vivenciada en la comunidad creativa y cómo esta es afectada y transformada por aquella(s).

Estas visiones y perspectivas, centradas en la particularidad de la experiencia, al negar su universalidad y no negar ninguna otra postura filosófica artística o creativa, generan conocimiento que da cuenta y sobrevive en los espacios intersticiales del poder. Actúan así en las fisuras del gran discurso moderno, incapaz de subsumir la gran diversidad de realidades y dinámicas del mundo.

Este conocimiento, de laboratorio, vivencial, particular y perfectible, replantea sus dinámicas de creación constantemente, para permitir estructuras

9 Bourriaud, «Estética...»,142.

10 Claire Bishop, «Antagonismo y estética relacional», trad. Maximiliano Papandrea y Silvana Cucchi, *Esferapública.org*, acceso el 20 de agosto de 2010, doi: <http://esferapublica.org/nfblog/se-puede-hablar-de-un-arte-relacional/>

de pensamiento y asunción del cuerpo y el arte que, apartadas de ambiciones totalizantes, ofrezcan la posibilidad de resistir a las voces hegemónicas que han fijado el saber y su construcción de maneras predefinidas y «legales».

Es precisamente ese aire bastardo que las artes escénicas actuales han asumido, al no pertenecer filialmente a ninguna disciplina con exclusividad, lo que revierte los procesos de creación y las formas de representación del cuerpo que han operado históricamente desde el poder. Ese aire bastardo es el que además les permite moverse con libertad y fluidez entre los médanos que ellas mismas procuran crear, para macerar lo que probablemente sea conocimiento nuevo, saber por ser descubierto, y lo que con mayor acierto representa una voz y un accionar profundamente contestatarios y humanos.

Para aterrizar en la práctica: acerca de «Alina.06,
de tres a cuatro actos malvados producen siempre un silencio»

Como creador estoy siempre interesado en ubicar la práctica artística en lugares y formas no usuales, en la medida de lo posible, para encontrar aquellas grietas por las que filtrar las ideas, tamizar las formas, provocar diálogos e intentar generar máquinas estéticas que se expliquen a sí mismas.

Durante el último semestre, en la carrera de Danza y Teatro de la Universidad de Cuenca, generamos varios tipos de laboratorio coreográfico y musical para, en primera instancia, movilizar la manera en la que nos acercamos al proceso creativo; para tratar de cambiar la práctica misma en la sala de trabajo o frente al instrumento: varios mapas y hojas de ruta nos sirvieron de pretexto y guía para componer sobre el espacio mismo, como si habitáramos un camino y en él descubriéramos los consabidos desvíos y los hallazgos de principiante.

En ese tránsito, evidentemente, algunos materiales se fueron asentando, configurándose de una manera propia y en un orden determinado. Aun cuando continuamos construyendo rutas y momentos coreográficos, sonoridades y musicalizaciones, seguimos multiplicando las variaciones de los temas. Solo nos unificaba la composición *Für Alina*, de Arvö Part, como mero pretexto de partida. A partir de ella y de las hojas de ruta que todos, músicos y bailarines, diseñamos, usamos y desechamos, empezó a aparecer la forma «Alina. 06», empezó a solidificarse, a crear brazos y piernas. Esas extremidades de lo que empezaba a configurarse -y lo que yo como ojo externo comenzaba a figurarme sobre la materialidad que íbamos construyendo entre todos- fueron reconstituyéndose con la llegada de más personas y, por lo tanto, de más energías y fuerzas que sopesar, de más relaciones que descubrir y organizar.

Aunque iniciamos apenas dos bailarines y un músico, terminamos transitando las hojas de ruta y la práctica diaria seis bailarines y dos artistas sonoros. Esto significó un cambio sustancial de la idea inicial, en la que rondaba un aire

de austeridad y sobriedad, tanto en los movimientos como en la simplicidad de los tránsitos y los paisajes sonoros. Como es de entender, la urdimbre dramática se volvió más compleja, menos calmada y aún menos previsible en cuanto a su identidad. En pocas palabras, cada vez sabía yo menos hacia dónde estábamos apuntando.

No había, sin embargo, duda sobre nuestra espacialidad. Es decir, el eje constructor de todo era la sala de ensayo. La geometría que nos contenía, también nos organizaba. No solo nos convocaba y nos componía como grupo de trabajo (como es normal), sino que constituía el único y gran referente sobre el que se iban configurando los materiales sonoros y corporales. Para citar una vez más a Le Breton:

La danza es un matrimonio (a veces alborotado) entre un lugar y un cuerpo. Ya se trate de la escena, de una ciudad, de un campo, de un bosque, el bailarín integra el espacio en su cuerpo y lo subordina, como una materia, un espejo en el cual se despliega. Inventa el espacio en que se produce, lo hace visible, y simultáneamente es determinado por éste. La danza es un culto dedicado al genio del lugar¹¹.

En este espacio confluían las fuerzas múltiples y singulares que aparecieron y que, en gran medida, nos permitían no sólo encontrar los elementos con los que transitábamos tiempo y espacio, sino que impedían -en ese diálogo entre la tarea y el hallazgo aleatorio- fijar alguna identidad definitiva sobre lo que estábamos haciendo.

Evidentemente, hubo ciertos niveles de angustia y desazón en todos. Estábamos conscientes del riesgo que implicaba el no resolver el norte definitivo hacia donde avanzábamos. Porque lo peor (o lo mejor) era que avanzábamos en la generación de materiales, en la relación de energías y trayectos, en la conexión con experiencias previas, y sobre todo, en la creación de una *subpartitura* personal de cada artista.

Esta subpartitura, entendida como el recorrido físico, sensible y psíquico que cada uno va construyendo alrededor de la gran partitura que es la pieza misma, estaba relacionada íntimamente con los tres ejes de la creación: el cuerpo, el espacio y la sonoridad. En ese soporte apareció eventualmente una organización de materiales (sonoros, espaciales y corporales) que nos dieron forma y sentido, hasta que nos mudamos de lugar.

Hacia el último mes, la capilla de la Escuela Central de Cuenca (donde iba a tener lugar la presentación del resultado escénico) nos abofeteó con su imponente arquitectura y su carga energética extraña y potente. Una vez allí, todas las ramificaciones de nuestra forma-danza para «Alina.06» (el resultado de toda la experiencia previa) perdieron todo sentido, y las estructuras firmes y definidas en la sala de danza, dejaron de sostenernos y contenernos.

11 Le Breton, *Cuerpo sensible*, 98.

El primer ensayo fue decepcionante. Sufrimos hasta las lágrimas que nos tragamos frente a todos. Pero entendimos que el espacio nos estaba hablando y nos obligaba a replantear la estrategia y el uso de los materiales levantados. Este replanteamiento no podía surgir de un intento por reproducir las hojas de ruta, ni sonoras ni corporales, en el gran espacio nuevo. Tampoco podía surgir de una adaptación de estas -ni de las relaciones que habían aparecido entre espacio, cuerpo y sonoridad- al nuevo lugar, a su particular forma y a su contundente carga visual y energética. Debía venir de otra parte, pero luego del primer día, no entendíamos aún de dónde.

Parecía entonces haber solo una respuesta, generar un nuevo modo de crear una relación con el espacio. Como apunta Erika Fischer-Lichte: «es el modo en el que se emplea en cada caso lo que constituye el espacio performativo y genera una espacialidad específica»¹².

El cambio consistió en permitir que el diálogo y la escucha entre los intérpretes se intensificara al máximo, y utilizar una suerte de composición en tiempo real, como única forma de dejar aparecer otra forma-danza, que, por lo demás, significaba también otra forma-música y otra forma-espacio.

Los materiales corporales debieron ser asentados no solo en los recorridos que en un principio parecían constituir el sostén de los bailarines, sino que sus relaciones con su propio cuerpo y con los de los demás debían mudar tanto y de tan variadas maneras, que toda partitura previa, todo sentido previo y toda relación previa debían ser reemplazados por un estado de alerta constante para dejar que aparecieran nuevos sentidos en la escucha:

Asumir la tarea de proponer formas para accionar al cuerpo como motor de nuevas relaciones, implica construir modos de sensibilidad y de relación con el otro, que se hagan cargo de la fragilidad de cualquier cuerpo no acabado (es decir, de cualquier cuerpo). El cuerpo vulnerable, partícipe de un espacio habitado, llenándose y llenando de significados, que siente al ser impactado, que percibe y utiliza los sentidos, haciendo que lo vivencial sea corporal y al mismo tiempo generador de relaciones desde el exceso y la gratuidad que lo define, abra su posibilidad como acontecimiento al engendrar formas que vislumbran el borde de algo más... posibilidad que en la danza contemporánea se hace manifiesta¹³.

Así, todos los elementos que fueron inventados y organizados mutaron para permitirnos una experiencia creativa que dialogaba continuamente y sustancialmente con el lugar intervenido. Habitamos la topografía y el espacio de la capilla con el único objetivo de crear una secuencia de acciones y momentos

12 Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, trad. Gonzáles/Martínez (Madrid: Abadía Editores, 2011), 223.

13 Zulai Macías, *El poder silencioso de la experiencia corporal en la danza contemporánea* (Bilbao: Artezbai, 2009), 106.

que transitaran por todo el lugar, siempre en relación de contrapeso y contrapunto -así también como en resonancia y eco- con todos los materiales y escenas que aparecían.

En esta perspectiva, la danza, o lo que surgiera como material principal del trabajo, permitiría una composición instantánea y mutaría con la acción *in situ*, en relación con la música creada para y en el lugar de intervención.

Esto generaría dos modelos de improvisación/creación: el primero, un modelo de escucha visual, enfocado en la influencia que recibe el sonido por parte de la calidad del movimiento, textura sensitiva y previsión de recorridos; el segundo, de proyección sonora, entendido como el envío de intencionalidad sonora para influir y traducirse en el movimiento.

Para conseguirlo, debíamos no presuponer nuestras corporalidades, no darlas por sentadas, sino mantenerlas libres y despiertas, para propiciar una percepción sensorial y consciente de los posibles nuevos diálogos. Esto significaba perder algo de control, deshacerse de las certezas encontradas y construir una relación distinta entre la corporalidad que significa y la que habita, la que simplemente está presente. Es precisamente eso lo que las experiencias escénicas nuevas pretenden. Para citar una vez más a Fischer-Lichte:

no presuponen el cuerpo como material absolutamente moldeable y controlable, sino que, de manera consecuente, parten de la tensión entre ser-cuerpo y tener-cuerpo, entre cuerpo fenoménico y cuerpo semiótico. Tales formas de emplear el cuerpo hallan su fundamento y su justificación en el físico estar-en-el-mundo del actor/performador¹⁴.

Aun cuando en un principio pretendimos generar narrativas o *textualidades* previas y simplemente habitar el espacio, el tiempo y el lugar para encontrar texturas corporales, ideas de movimiento y tránsitos espaciales -permitiendo así el apareamiento de estructuras momentáneas, frugales e intensas- estábamos conscientes de que la huella física y energética de un lugar tan contundente causaría desvíos en la propuesta.

La capilla posee una forma espacial, una forma topográfica, una forma temporal, una forma climática. El ejercicio creativo apareció a partir y en relación con esas formas del lugar. Se nutrió del diálogo que resultó imperativo para crear danza en un espacio que no fue concebido en primera instancia para tal actividad. Este espacio debió ser intervenido para construir un continente de la materialidad de nuestros elementos: a partir de una lectura del espacio físico, de sus cualidades arquitectónicas y decorativas, construimos una escenografía que conjugó el mapa original (las hojas de ruta) que nos ayudó al inicio, y varios elementos que parecían haberle pertenecido a una edificación tan antigua como la Capilla.

14 Fischer-Lichte, «Estética...», 169.

En una segunda instancia, la forma-danza, es decir la corporalidad y físcialidad de la obra, aun cuando pudo venir cargada de capacidades morfogenéticas, tuvo que cambiar y metamorfosearse para poder existir en ese espacio en particular.

Las narrativas que aparecían (las relaciones, los solos, los dúos, los textos, los recorridos, los silencios) apuntaban a construir una pequeña máquina abstracta. Y esta máquina no resultaba única y exclusivamente de la danza y sus formas, sino que era la conjugación aleatoria y viva de cuerpo, sonido y espacio.

En este tránsito, creado y desviado en repetidas ocasiones, apareció una estructura semiótica a ser descifrada por el observador. La idea-danza, la sustancia de la propuesta, fue modelada por la forma, por las formas que iban apareciendo en el diálogo con la topografía del lugar, y evidentemente por la impronta de la música y la azarosa relación entre materiales coreográficos, intérpretes y escenografía. En ese tránsito, algo completamente nuevo fue posible:

En sí misma, una máquina abstracta no es más física o corporal que semiótica, es diagramática (ignora tanto más la distinción entre lo natural y lo artificial). Actúa por materia, y no por sustancia; por función, y no por forma. [...] La máquina abstracta es la pura Función-Materia —el diagrama, independientemente de las formas y de las sustancias, de las expresiones y de los contenidos que va a distribuir—¹⁵.

Entonces, el diagrama original —la idea previa de intervenir el espacio y simplemente bailar a partir de ese diálogo— terminó por convertirse en una muy específica narrativa de cuadros y momentos que, en superposición y con distintos ángulos de observación, provocaron en el espectador una sensación de historia, de narrativa.

Desviar tanto el camino, encontrar toda una nueva propuesta, fue posible gracias a que la danza no pudo existir sin la arquitectura y la topografía de este lugar. Los modelos de improvisación/creación imaginados y diseñados en un inicio —en diálogo con la sonoridad únicamente— fueron virtualmente reemplazados por modelos que referían la huella del cuerpo en el espacio arquitectónico: la música pasó a ser una forma que alimentaba la morfogénesis de lo creado en y para la capilla de la Escuela Central.

De tal manera, «Alina.06» significó un producto escénico de consumo activo. Dispuestos el espacio, la corporalidad y la sonoridad como un dispositivo que se iba construyendo sobre la marcha y el flujo de las marcas de unos y otras, el espectador debió habitar ese tiempo y espacio como si asistiera a un cuadro vivo en el que su sola presencia en determinado lugar alteraba el curso de los acontecimientos. Al notarlo, de acuerdo con su audacia, sentido del juego

¹⁵ Manuel De Landa, "Deleuze, los diagramas y la génesis de la forma", versión en PDF, en *Fractal Revista Trimestral*, acceso el 17 de enero de 2015, doi: <http://mxfractal.org/69/manueldelanda69.htm>

o experiencia previa, cada uno pudo reaccionar en concordancia y realizar su propia lectura: rostros estupefactos, sonrientes e inquisitivos acompañaron el tránsito de los 55 minutos de duración; cuerpos que deambulaban curioseando los elementos escenográficos; los mapas y hojas de ruta que demarcaban el piso se interponían y desviaban el tránsito de los bailarines, les sugerían nuevos rumbos y relaciones físico-espaciales.

El público construyó también partes de la estructura de la obra, su accionar permitió dar sentido a nuestro accionar; en palabras de Rudi Laermans:

La inteligibilidad de una coreografía en general remite al descubrimiento, y a la experimentación, de una o más racionalidades que hacen referencia a consideraciones generales tanto como a relaciones selectivas de medios/ fines. En una danza en general las conexiones entre los materiales ensamblados y los movimientos inmateriales no solo son puestos a prueba con vistas a la creación de un particular plano artístico de consistencia, sino que también se escenifican «para» los espectadores, con el fin de poner a prueba la capacidad de sus cuerpos y cerebros de ser afectados de un modo extraordinario. La coreografía en general es también, de hecho, el arte de capturar y modular, de gobernar la atención sensorial del público (lo cual podría ser considerado como un modo preciso de performatividad)¹⁶.

Al no ofrecer al espectador una narrativa a la que está acostumbrado, desde la que los significados estén inferidos en su relación directa con el significante, «Alina.06» tal vez permitió generar en el público estados de consciencia que le invitara a estar mucho más alerta de sus percepciones y de las asociaciones racionales y sensoriales que podían derivarse de ellas. Como ha escrito Erika Fischer: «la percepción consciente genera siempre significado y es por ello que las "impresiones sensibles" se pueden describir de manera más adecuada como aquel tipo de significado que se convierte en impresiones sensibles conscientes para mí»¹⁷.

Por otra parte, la raíz del discurso escénico que singulariza sus componentes y sus relaciones está quizás en la capacidad de asumir la diagramática de la realidad intervenida (los espacios no convencionales), sin imposiciones previas e intenso diálogo con esa realidad. ¿Cuál sería el propósito de movilizar los escenarios de la danza, sino para encontrar otras formas-danza, otras formas-movimiento, otras formas del discurso mismo?

En tal virtud fueron entendidos este otro lugar de la danza, esta singularidad, en el proceso mismo de creación. Fue durante el tiempo en que nos instalamos en la capilla que comprendimos cuán distinto podía resultar este tránsito espacial, corporal, sonoro; es decir, en el tiempo en que sucedía la acción,

16 Rudi Laermans, «Danza en general», en *Lecturas sobre danza y coreografía* (Madrid: Artea, 2013), 219.

17 Fischer, «Estética...», 284.

antes de que ésta se convirtiera en algo distinto o en algo definitivo. A partir de ese algo distinto, no eterno, pudimos entender la gran capacidad polisémica de nuestros discursos, de nuestro accionar escénico, como también la necesidad de asumirnos movibles y fluctuantes por excelencia:

Pretender que nuestras cartografías sean puras, eternas, universales o simplemente verdaderas en sí mismas es repetir exactamente lo que hace enfermar y callar la diferencia, calcificar lo existente, impotentizar la vida, trabar la procesualidad del ser, frenar la historia¹⁸.

Para terminar, me gustaría explicar que «Alina.06» también permitió entender los procesos de enseñanza-aprendizaje desde una perspectiva más amplia, menos vertical y más contemporánea. Así como en el cuerpo, la experiencia sensible y cognoscible se articula desarticuladamente, es decir, sin lograr ni pretender articular un orden ni un concierto, este aparece en el cuerpo de cada bailarín en la medida que organiza su recorrido y la siguiente jugada a ejecutar, y en la obra en la medida que quien la ve, quien asiste a ella, la organiza según sus predilecciones de lectura y consumo. Bailar, aprender a moverse también sucede así: la información va apareciendo en el cuerpo, pero no en orden sucesivo o de importancia. Mucho menos vertical (de la cabeza a los pies), aparece multiplicada en los distintos rincones del esqueleto, de la masa muscular, del sistema nervioso, y de la actividad racional que es posible a partir de ello.

Por todo esto es imperativo, entonces, pensar en los procesos artísticos como lugares de disidencia, como espacios para la generación de conocimiento y como prácticas menos ceñidas a la trascendencia, enfocadas en los hallazgos dentro de esos procesos. Esta, creo yo, es la única manera en la que dejamos de reproducir el conocimiento y empezamos a producirlo.

Bibliografía

- Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores, 2007.
- Bishop, Claire. *Antagonismo y estética relacional*. Trad.: Maximiliano Papandrea y Silvana Cucchi. Esferapública.org. 08.20.2010. Web: <http://esferapublica.org/nfblog/se-puede-hablar-de-un-arte-relacional/>
- Bourriaud, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008, 2ª edición.
- De Landa, Manuel. «Deleuze, los diagramas y la génesis de la forma». *Fractal Revista Trimestral*. Web: 17 de enero 2015 <http://mxfractal.org/69/manueldelanda69.htm>
- Fischer-Licthe, Erika. *Estética de lo performativo*. Trad: González/Martínez. Madrid: Abada Editores, 2011.

18 Suelly Rolnik, «El malestar en la diferencia», en *Revista Cinosargo, mordiendo el arte* (20 de octubre de 2015), doi: <http://www.cinosargo.cl/content/view/344423/El-malestar-en-la-diferencia-Suelly-Rolnik.html>

- Laerman, Rudi. «Danza en general». *Lecturas sobre danza y coreografía*. Madrid: Artea, 2013
- Le Breton, David. *Cuerpo Sensible*. Santiago: Materiales Pesados, 2010.
- Macías Osorno, Zulai. *El poder silencioso de la experiencia corporal en la danza contemporánea*. Bilbao: Artezblai, 2009.
- Muguercía, Magaly. *Antropología y Posmodernidad*. Academia.edu. http://www.academia.edu/5549771/Antropologia_y_posmodernidad
- Ortiz, Ernesto. Cuenca: *Objetos singulares*. Cuenca: Universidad de Cuenca, 2014.
- Rolnik, Suelly. «El malestar en la diferencia». *Revista Cinosargo, mordiendo el arte*. Web: 20 de octubre 2015. <http://www.cinosargo.cl/content/view/344423/El-malestar-en-la-diferencia-Suelly-Rolnik.html>

Arte e investigación en la época del capitalismo cognitivo

Daniel Villegas

Universidad Europea de Madrid

No han sido pocos los que, en los últimos años, han avisado sobre la crisis que afecta al sistema epistemológico occidental. En este contexto podemos situar la emergencia de posturas como la decolonial que considera, en palabras de Ramón Grosfoguel, que los tiempos de la dominación de la episteme moderna eurocentrada están tocando a su fin. Desde esta perspectiva se propone una opción basada en la desobediencia epistemológica que permita establecer otras formas de conocimiento y modos de vida alternativos a los impuestos por la lógica colonial. En palabras de Walter D. Mignolo:

El giro decolonial es la apertura y la libertad del pensamiento y de formas de vida-otras (economías-otras, teorías políticas-otras); la limpieza de la colonialidad del ser y del saber; el desprendimiento de la retórica de la modernidad y de su imaginario imperial articulado en la retórica de la democracia. El pensamiento decolonial tiene como razón de ser la decolonialidad del poder (es decir, de la matriz colonial de poder)¹.

De forma análoga, no ha pasado inadvertido un fenómeno paralelo en el terreno del arte, que se ha fundamentado en el cuestionamiento de esta categoría y sus instituciones. Resulta evidente que ambas cuestiones no solo están interrelacionadas, sino que la segunda es dependiente de la primera. Esto es así si consideramos que la propia noción arte, tal como se ha entendido históricamente, se define precisamente en el momento constituyente del pensamiento moderno como una categoría inserta en ese marco. En el interior de dicha noción podemos trazar una genealogía de prácticas y discursos artísticos que han pretendido, desde la emergencia de la vanguardia histórica, la disolución de los aspectos constitutivos de la misma, especialmente en lo relativo a su dimensión de institución, como son los localizados en el territorio de la dilución del arte en la praxis vital, el antiarte o el no-arte.

1 Walter Mignolo, «El pensamiento decolonial: Desprendimiento y apertura. Un manifiesto», en: Castro-Gómez y Grosfoguel, R., *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007), 29-30.

Desde luego que, en cierto sentido, pueden considerarse estas reacciones como revueltas en el interior del sistema epistemológico dominante que, hasta cierto punto, dependen estructuralmente del este y por ese motivo su único fin posible fuera su absorción. Sea como fuere, al igual que en lo relativo al territorio de la epistemología en general, nos encontramos en un escenario donde las herramientas del disenso y la desobediencia, que permitan formas otras de arte [si es que este término todavía fuese pertinente], se encuentran débilmente desarrolladas. No parece que sustituir la noción arte por la de estéticas [concepto de raíz igualmente eurocéntrico], como proponen desde la opción decolonial, sea una transformación demasiado sustancial si no se desmontan los modos de producción, distribución y recepción de las prácticas artísticas.

Ambas situaciones críticas [las que afectan al estado del conocimiento y del arte], fundamentadas en un conjunto complejo de factores, se venían forjando mucho tiempo atrás de consuno con el desfundamiento del discurso implantado por el proyecto moderno que, recordemos de paso, fue paulatinamente colonizando violentamente casi la totalidad del mundo, en lo que comúnmente denominamos proceso de globalización. En este sentido y aparentemente, es lícito encontrar motivos, en este decaimiento del modelo eurocéntrico de conocimiento, de entusiasmo y esperanza en términos emancipadores [emancipación epistemológica/ liberación artística]. Sin embargo, la situación resulta sin duda mucho más alambicada.

Se podría aventurar que la crisis mencionada se fundamenta, y de hecho lo hace en parte, en la emergencia de fuerzas otras que compensan, al menos en parte, al imperio global de Occidente. Pero, asimismo, habría que considerar que este fenómeno obedece principalmente a un intenso proceso de transformación interno, en las sociedades que componen tal grupo, que se viene produciendo desde, como poco, la década de los setenta del siglo pasado. Tal movimiento, y esto hace que el optimismo pueda quedar un tanto diluido, está orientado hacia la sustitución de unos instrumentos de saber ya relativamente inoperantes, en un sentido de dominación [saber-poder], por otros más eficientes en un contexto en el que no se lucha tanto por la hegemonía como por el incremento del control². En estas coordenadas, se considera, que puede entenderse el surgimiento del *capitalismo cognitivo*³ que opera

2 Se refiere a la distinción que Gilles Deleuze hiciera entre las sociedades disciplinarias, de estirpe foucaultiana, propias de la modernidad clásica y cuyo objetivo era el acceso a la hegemonía y las sociedades de control, donde se podría hablar, hasta cierto punto de un poder posthegemónico. Véase: Gilles Deleuze, «Post-scriptum sobre las sociedades de control» en: Gilles Deleuze, *Conversaciones. 1972-1990* (Pre-Textos, Valencia, 1995).

3 La definición de esta modalidad capitalista afecta de manera central a la cultura y en general a la producción de conocimiento al desplazar la mercancía tangible por la de carácter inmaterial del centro de la producción de valor. En este sentido puede entenderse como capitalismo cognitivo del siguiente modo: Por este concepto se designa el desarrollo de una economía basada en la difusión del saber y en la que la producción de conocimiento pasa a ser la principal apuesta de la valorización del capital. En esta transición, la parte del capital inmaterial e intelectual, definida por la proporción de trabajadores del conocimiento —*knowledge workers*— y de las actividades de alta intensidad de saberes —

como factor central de la situación crítica en la que se ubica actualmente el sistema epistemológico moderno occidental.

Así, en estos momentos, parece que el problema no radica tanto en los viejos discursos, y no por esto desacertados, basados en poner en crisis o reformular, desde sus cimientos, una epistemología que ha demostrado, antes que nada, ser un instrumento de dominación jerárquica y colonial como de enfrentarse a la sustitución del paradigma moderno de conocimiento por otro que encuentra su principal y última legitimación en el mercado, cuyo origen, quizá, esté radicado en el mismo corazón [cínico-instrumental] del proyecto de la modernidad.

Sea como fuere, el análisis del mecanismo de mercantilización-privatización-explotación del conocimiento, y de sus instituciones como la universidad, produce una profunda preocupación en lo relativo al modo en que condiciona, de manera clara, la investigación, en términos generales, y la de carácter artístico, de manera particularmente intensa. Esto, debido a que al área de la que se ocupa esta última, el arte, se le puede atribuir una genealogía relativamente diferenciada en relación, precisamente, con su vinculación a las fuerzas económicas, especialmente si atendemos al espectacular crecimiento del mercado global del arte y a la nítida incorporación de las instituciones en la industria turístico-cultural. Cuando se habla concretamente de la investigación artística, de su incardinación en el escenario de crisis descrito, se puede observar, al menos desde el ámbito universitario —y aquí conviene recordar que éste no es ni el agente investigador privilegiado ni, mucho menos, el único—, la existencia de elementos exógenos, que en realidad no lo son si nos remitimos al carácter sistémico de la institución universitaria cuya autonomía es ciertamente cuestionable, y endógenos que remiten a la problemática relación entre la epistemología y la práctica artística que explica la ya tradicional situación de inadecuación de la investigación en artes a los principios del modelo cientifista que ha presidido la pertenencia al contexto universitario.

A continuación se describirán los aspectos que sustentan el mencionado escenario de crisis en cada categoría que informan esta problemática. Esto es, la de carácter exógeno, a si se quiere general, y las de carácter endógena o específica.

1. Factores exógenos

Un ejemplo paradigmático de la privatización y explotación del conocimiento, por lo menos en Occidente, es el llamado Proceso de Bolonia. Desde una interpretación concreta, aunque resulta difícil a la luz de los hechos realizar otra más benigna, dicho mecanismo se ha orientado a la demolición del sistema público de enseñanza e investigación para ponerlo al servicio de los intereses

servicios informáticos, I+D, enseñanza, formación, sanidad, multimedia, software— se afirma, en lo sucesivo, como la variable clave del crecimiento y de la competitividad de las naciones.

Ver: Carlo Vercellone, «Las políticas de desarrollo en tiempos del capitalismo cognitivo», en Antonella Corsani, et al. *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva* (Madrid: Traficantes de Sueños, 2004), 66.

privados [mundo financiero-empresarial] en una confusión intencionada entre sociedad y mercado. Semejante mistificación se ha producido gracias, en parte, a la adopción generalizada de un sustituto, propio de la cultura anglosajona, de la primera noción como es la de «sociedad civil» [fácilmente intercambiable, en los tiempos que corren por la de «empresariado»].

Se habla de «abrir la universidad a la sociedad», pero tal declaración esconde una idea concreta de sociedad —en los términos en los que Antonio Negri lee al Karl Marx de los *Grundrisse*— subsumida en su totalidad a los ciclos del capital, de modo que resulta producida por los mismos. En palabras de Negri: «La subsunción real del trabajo no puede dejar de ser (en el mismo momento) subsunción real de la sociedad [...] La subsunción de la sociedad ha derivado en la producción de esa misma sociedad. El desplazamiento es total»⁴.

Si bien es cierto que el concepto marxiano de subsunción, en nuestros días, quizás no explique totalmente la situación de complejidad en la que estamos inmersos, no lo es menos que la estirpe de razón universal que nos gobierna, al menos en Occidente, es la comercial.

En este contexto, y en referencia al *ethos* empresarial de la reforma de Boloña Pascal Gielen, hace alusión a un estudio crítico realizado por los pedagogos belgas Jan Masschelein y Maarten Simons, quienes en su libro *Global Immunity* describen:

como los programas educativos se reinventan a sí mismos en empresas competitivas, y como los estudiantes son tratados, cada vez más, como emprendedores independientes. Las relaciones sociales entre profesor y estudiante son dadas como relaciones de intercambio y prestación de servicio que pueden ser escritas en un contrato⁵.

Obviamente el proceso de mercantilización del conocimiento no es exclusivo del ámbito europeo. Por supuesto, de manera aparentemente más naturalizada, el mecanismo se origina y desarrolla preferencialmente en el sistema educativo e investigador estadounidense. Noam Chomsky realizó una serie de observaciones en torno a esta cuestión, en 2014, dirigiéndose, vía Skype, a una reunión de afiliados y simpatizantes del sindicato universitario asociado a la Unión de Trabajadores del Acero [*Adjunct Faculty Association of the United Steelworkers*] celebrada en Pittsburgh⁶. En esta alertaba del avance de este nuevo paradigma y analizaba las nuevas coordenadas basadas, entre otros asuntos, en la gestión de las universidades como empresas con la consiguiente precarización del profesorado para garantizar, así,

4 Antonio Negri, *Marx más allá de Marx* (Madrid: Akal, , 2001), 161.

5 Pascal Gielen, «Artistic Praxis and the Neoliberalization of the Educational Space», en: Pascal Gielen (ed.) y Paul Bruyne (ed.), *Teaching Art in the Neoliberal Realm: Realism versus Cynicism* (Amsterdam: Valiz, 2012), 26-27.

6 Cfr. Noam Chomsky, «Sobre el trabajo académico, el asalto neoliberal a las universidades y como debería ser la educación superior», sinpermiso [en línea], 2 de marzo 2014, [citado el 27.09.2015], Disponible en: <http://www.sinpermiso.info/textos/sobre-el-trabajo-acadmico-el-asalto-neoliberal-a-las-universidades-y-cmo-debera-ser-la-educacin>

su docilidad y obediencia siempre con la amenaza que supone para un trabajador la flexibilización como sinónimo de inseguridad. Esto, según Chomsky, asegura una dominación del pensamiento. En el mismo sentido, detecta un aumento de los departamentos de control y la imposibilidad de un horizonte de carrera académica que lleva aparejada una inexistencia de investigación.

Aunque quizá la perspectiva de Chomsky haya que tomarla, en parte, como advertencia de las consecuencias del actual sistema que se está implantando, lo cierto es que ya se pueden detectar sus efectos en la actualidad. En este sentido, y si se aplica una perspectiva de clase, como en estos asuntos ha hecho Owen Jones⁷ encontramos que paulatinamente se ha ido imponiendo una realidad en el territorio académico, y en especial en lo relativo a la investigación, de inequidad en la que el sistema expulsa a aquellos que no cuentan con las posibilidades económicas para sostener las tasas, que en los últimos años en el mundo occidental han crecido exponencialmente, por sí mismos. Pese a que podemos estar relativamente seguros de la continuidad de la actividad académica e investigadora —financiada, en gran parte, por la esponsorización familiar que se produce en los estratos sociales económicamente pudientes para que sus hijos desarrollen una carrera en este campo—, las condiciones expuestas garantizarán, de manera más o menos clara, una reproducción ideológica del sistema. En este sentido, aquellos estudiantes que, sin tener medios económicos, se propongan seguir ese camino se someterán a un claro sistema de control, a decir de Chomsky, a través de la deuda. Precisamente la deuda es uno de los mecanismos que Deleuze citaba como vertebradores de las sociedades del control, en contraste con los medios de las disciplinarias:

El control se ejerce a corto plazo y mediante una rotación rápida, aunque también de forma continua e ilimitada, mientras que la disciplina tenía una larga duración, infinita y discontinua. El hombre ya no está encerrado sino endeudado⁸.

7 Cfr. Owen Jones, Chavs: *La demonización de la clase obrera* (Madrid: Capitan Swing, 2012).

8 Gilles Deleuze, «*Conversaciones. 1972-1990...*», 284. En relación con el endeudamiento de los estudiantes universitarios, es oportuno señalar que esta circunstancia está produciendo, como fenómeno periférico aunque de una importancia central, una burbuja que sitúa la educación y la investigación en el espacio de la especulación económica. Antaño los estudiantes adquirían una enorme deuda, en especial en los Estados Unidos, con la promesa de acceder a un mundo laboral que compensaba la inversión económica. Sin embargo, en los últimos años dichas expectativas están siendo defraudadas con mayor frecuencia de lo acostumbrado. Utilizando la «razón económica» se podría afirmar que una vez que la universidad se ha convertido en un servicio [producto] más, en el contexto del capitalismo cognitivo, y en relación con las dinámicas de mercado se ha producido un «excedente» de graduados e investigadores universitarios. Dicha circunstancia resulta llamativa si se tiene en cuenta que esta consecuencia ha sido denunciada por los defensores del neoliberalismo cuando se han referido a los sistemas políticos de economía planificada. En relación con el fenómeno descrito en los últimos años se han planteado diversos litigios en el contexto estadounidense por parte de los graduados contra las universidades que les crearon expectativas laborales defraudadas basadas en datos falsos. Véase: Vicenta Cobo, «Graduados en Derecho demandan a sus universidades por no encontrar trabajo», *El país* [en línea] (11 de abril 2013). Disponible en https://elpais.com/internacional/2013/04/11/actualidad/1365692337_988176.html.

¿Qué es, entonces, lo que propone el capitalismo cognitivo para la «refundación» de la universidad? En tanto que este sistema privilegia el conocimiento, sus principios fundamentales sirven para informar la mencionada transformación. Se podrían resumir en la consideración del conocimiento como bien privado, el fomento de la aplicabilidad comercial del mismo en forma de utilidades [valor de cambio] o el fomento de la competitividad en detrimento de la colaboración. Hay que señalar que en el antiguo modelo se producía, asimismo, una cierta preeminencia del valor de cambio pero, en ese caso, de carácter burocrático.

En un sentido análogo Georg Franck ha propuesto la noción de capitalismo mental⁹ vinculada a la labor investigadora. En este contexto, resulta imprescindible para el buen desarrollo del trabajo de investigación la acumulación de capital en forma de atención [economía de la atención]. Antes que conseguir un beneficio monetario inmediato [financiación], y desde luego una relevancia en términos de conocimiento, resulta finalmente más interesante captar la atención, lógicamente a través de los medios, del público o, si se quiere, la audiencia. En definitiva, la economía de la atención se fundamenta en la obtención de la prominencia, como variante del capital mejor adaptada a su condición contemporánea que, por otro lado, no puede ser construida sólo con dinero. De hecho, previo a una rentabilización dineraria de cualquier investigación es imprescindible atraer la atención sobre la misma. Franck indica, de modo clarificador, tal cuestión en relación con la investigación científica:

a fin de hacer de tu descubrimiento un éxito real, tienes que provocar la curiosidad en otras personas sobre lo que has descubierto. Tienes que encontrar a otros que estén interesados en usar o replicar tus descubrimientos. En resumen, tienes que vender tu producto. Si quieres vender tu producto tienes que estar bien aconsejado para atender a aquello que los otros encuentran útil [...] Permítaseme definir el emprendedor científico como el investigador que maximiza el reconocimiento de sus colegas científicos. La

9 En 1998, Georg Franck definió el *capitalismo mental* así:

Permítaseme esbozar este tipo –mental– de capitalismo en forma de cuatro proposiciones:

1. A lo que estamos asistiendo es a un nuevo tipo de privatización del espacio público: la privatización del espacio de la experiencia.
2. La privatización de este «espacio de la experiencia» está conectado con —y promovido por— la emergencia de los nuevos mercados. Nuevos en el sentido en el que no es el dinero el que se intercambia por información, sino la atención.
3. La atención en sí no significa pago. Ésta sólo se convierte monetariamente cuando es medida en unidades homogéneas y hechas circular vía actos de intercambio anónimos.
4. El sistema monetario de la atención dependen de servicios financieros especializados. Esta función bancaria y de bolsa de valores se realiza por los medios de comunicación de masas.

Georg Franck, «Mental Capitalism», en Michael Shamiyed y DOM Research Laboratory (Ed.), *What People Want. Populism in Architecture and Desing* (Basel, Boston & Berlin: Birkhäuser, 2005), 100.

búsqueda del reconocimiento incluye esto como prioridad [...] El deseo de maximizar el reconocimiento incluye la sed de prominencia y fama¹⁰.

Todos estos factores nos llevan a una capitalización del conocimiento y a la universidad a un lugar de entrenamiento industrial [industria cultural], como indica Juan Luis Moraza, y/o adiestramiento sociopolítico, elemento compartido por el régimen anterior, que finalmente favorecen, casi en exclusiva, los intereses del desarrollo empresarial:

Así, las «sociedades del conocimiento» no se definen por la centralidad del saber, sino por la capitalización del conocimiento, sustituido por unidades de información y unidades de valor. En este contexto, el interés público queda sustituido por los índices de audiencia condicionados, la función pública por el gasto público, y el servicio social por la empresa pública.

El conocimiento, la investigación, la universidad, y el arte serán redefinidas respecto a su lugar en el entramado de la asistencia pública. La Universidad no será ya considerada como un espacio de moratoria cultural donde gestar conocimiento, el lugar en el que la sociedad a través de sus sabios, reflexiona, genera alternativas, sugiere posibilidades, sino una industria de entrenamiento industrial o de adiestramiento sociopolítico. La indagación tenderá así a convertirse en un sistema de desarrollo empresarial¹¹.

Han sido muchos, como Moraza, los que han avisado de los riesgos de este nuevo estatuto del conocimiento, en general, y de la universidad en sus vertientes docentes e investigadoras, en particular. De algún modo, desde estas posiciones se ha reclamado un trato excepcional en lo relativo a la universidad y la cultura, fuera de la lógica de la explotación económica. En cierto modo, el tratamiento asimétrico que se propone para estos campos, en contraste con las otras actividades humanas, los ubica en un territorio de privilegio. Cabe preguntarse si esta respuesta al fenómeno totalitario de privatización consistente en la preservación de un espacio de excepcionalidad para el conocimiento y la cultura, no deja de ser una formulación de una utilidad muy limitada en términos de su aplicación a la constitución de modos de vida más satisfactorios para el común, más allá de una especie de consuelo fantasioso para una minoría. Refiriéndose a la producción cultural y artística, aunque bien podría aplicarse a la investigación, en su subsunción en la lógica del capital, Maurizio Lazzarato ha indicado que esta situación puede abordarse desde otra perspectiva que implique un análisis de menor gravedad en relación con sus consecuencias:

10 Georg Franck «The scientific economy of attention: A novel approach to the collective rationality of science», *Scientometrics* (vol. 55, n.º 1, 2002), 5-8.

11 Juan Luis Moraza Pérez, «Aporías de la investigación (tras, sobre, so, sin, según, por, para, hasta, hacia, desde, de contra, con, cabe, bajo, ante, en) arte. Notas sobre el Saber», en Juan Fernando De la Iglesia y González de Peredo, Martín Rodríguez Caeiro y Sara Fuentes Cid (eds.), *Notas para para una investigación artística. Actas Jornadas La carrera investigadora en Bellas Artes: Estrategias y Modelos (2007-2015)* (Vigo: Servicio de publicaciones de la Universidad de Vigo, 2008), 40.

Esta conclusión que podría ser leída como catastrófica, en la medida en que muestra una subordinación real de la producción cultural y artística a los imperativos económicos, resulta una oportunidad histórica, que tan sólo exige por nuestra parte la capacidad de aferrarla. Tal vez por primera vez en la historia de la humanidad, trabajo artístico, trabajo intelectual y trabajo económico por un lado, consumo de mercancías, apropiación de conocimientos y de valores-belleza, por otro, exigen ser regulados por una misma ética¹².

Por otro lado, y a pesar de las reticencias que han sido expresadas anteriormente en relación con el confinamiento de la cultura, el arte y la investigación en un lugar de privilegio, resulta complejo compartir algún tipo de entusiasmo en la homologación de sus actividades a las del comercio en general. En cierto modo, se trata de una transformación que deja clara la vinculación que, de manera más o menos difusa, se ha producido históricamente en el mundo occidental, de las mismas a la lógica del capital. Pero quizás ese reconocimiento no sea suficiente si la expectativa se sitúa en la presunción del potencial de transformación social que reside en este tipo de prácticas. En este caso, lo que propone Lazzarato, aunque clarificador, no dejaría de representar el cambio de una situación no deseable por otra que no parece resolver gran cosa.

La cuestión es qué posición adoptar ante el imparable fenómeno de privatización del conocimiento y el arte. Ciertamente es una situación compleja que implicaría un cambio profundo de paradigma general frente a las acciones parciales antes descritas, que implican a estos espacios. Esto no significa que ingenuamente se aguarde a un acontecimiento que por sí solo no va a producirse. Habrá, por tanto, que actuar desde un conocimiento de la situación, sin por ello reclamar necesariamente un lugar de excepcionalidad, que a menudo solo conduce al control de espacios aparentemente no regulados, ni diluirse en la lógica mercantil dominante, que impone una ética que no tiene necesariamente por qué compartirse. Frente al privilegio y a la subordinación existe un espacio para una práctica alternativa, aunque esta sea relativa y con la seguridad de una negociación permanente con ambas posiciones.

2. Factores endógenos

La investigación artística en el contexto universitario resulta compleja y problemática por distintas razones. En primer lugar, por los efectos que sobre esta tiene el espíritu mercantil dominante. Luis Camnitzer planteó, en esta línea, una dura crítica hacia la enseñanza en el territorio de arte producida por las universidades, de ámbito estadounidense. Básicamente, la idea es que ante una indeterminación de contenidos concretos que transmitir —consecuencia de la implosión de los límites disciplinarios tradicionales del arte y

12 Maurizio Lazzarato, «Tradición cultural europea y nuevas formas de producción y transmisión del saber» en: Antonella Corsani, [et al.], «Capitalismo cognitivo...», 144.

del desfundamiento del modelo artesanal del mismo— el conocimiento que se impone, en el espacio de la formación universitaria de los artistas, era el que prepara para el ejercicio profesional en términos competenciales. Asimismo, sostiene, cuestión esta, si cabe, de mayor relevancia, que la función básica de las escuelas y facultades de Arte es la de filtrar un talento artístico, para el mercado, al que poco o nada puede enseñársele, meciéndose así la institución en una clara pedagogía «haragana»:

De hecho, la ideología de esta clasificación va mucho más allá y es bastante cínica con respecto a los resultados. La presunción verdadera que subyace a todo esto es que el arte no se puede enseñar. De acuerdo a esta idea, el proceso educacional no es más que un cedazo o filtro que sirve para identificar a los genios, los cuales con suerte emergen gracias a sus facultades personales. La facilitación de esta emergencia de genios era una de las intenciones de la Bauhaus cuando se diseñó el famoso curso de fundación básica. El curso fue luego adoptado por infinidad de instituciones que se consideraron progresistas y modernas. Y no era que los ejercicios fueran malos, era la ideología la que fallaba. La moraleja de todo esto es que los 200.000 dólares en los estudios en Estados Unidos se invierten en el derecho de ser filtrado para dejar lugar a los genios. Las mejores universidades entonces son las que atraen y filtran más genios. Como esos genios en realidad no necesitan de las universidades, éstas venden la fama de sus diplomas y una pedagogía haragana¹³.

¿Cómo, bajo esa concepción, puede existir una investigación artística en las universidades? Esta situación se agrava con el hecho de que los profesores no son seleccionados por sus aptitudes investigadoras o docentes, sino por su posición en el *ranking* de ventas en el mercado del arte. Existe, por tanto, y en este contexto [EE. UU.] una renuncia a establecer criterios de carácter pedagógicos o investigadores, si esto es posible, en un ejercicio de auténtica indolencia epistemológica. En otras localizaciones geográficas existen situaciones diversas pero, en todo caso, el modelo estadounidense de enseñanza e investigación artísticas, en lo relativo a su orientación al mercado, se ha ido imponiendo de modo global, con un nivel de implantación en la actualidad de carácter desigual.

Más allá de estas cuestiones, que han sido analizadas en el punto anterior, existe una serie de problemáticas concretas que provienen de la incorporación del arte a la universidad en lo relativo a su objeto específico de investigación. Ha

13 Luis, Camnitzer, «La enseñanza del arte como fraude», en *esferapública* (21 de marzo 2012), Disponible en: <http://esferapublica.org/nfblog/la-ensenanza-del-arte-como-fraude/> El texto que aparece en esta web recoge los argumentos que conforman la conferencia que Luis Camnitzer pronunció, bajo el mismo título, en el marco de su exposición en el Museo de Arte de la Universidad Nacional de Bogotá, en marzo de 2012.

sido recurrente la sensación de inadecuación de lo artístico al paradigma de investigación científica que, aparentemente, ha presidido la actividad universitaria.

Fundamentalmente existe el problema de que el arte, a diferencia de la ciencia, no necesariamente se basa en un sistema de reproducción y de que, además, no tiene una pretensión de verdad. Partiendo de estas premisas se producen ciertos desencuentros epistemológicos entre los que figuran lo siguientes: a diferencia de la ciencia, el arte reconoce, necesariamente, cierta forma de subjetividad [entendida como lugar del observador]. Del mismo modo no es, necesariamente, un proceso acumulativo [comportamiento fragmentario, el pasado no necesariamente fundamenta el presente] y, como tal para su supuesta legitimación, desde hace ya mucho tiempo, puede trabajar desde el desconocimiento de los pretendidos principios de la disciplina [es posible la práctica artística sin tener un conocimiento exhaustivo de la historia del arte e incluso de un corpus bien establecido de técnicas]. Habría, asimismo, que añadir que hoy por hoy, lo artístico se asienta sobre un vacío disciplinar, fruto de su propio desarrollo, lo que dificulta enormemente el establecimiento de criterios de legitimación del conocimiento.

La inadecuación del arte al sistema epistemológico general ha producido frecuentemente, cuando aquél ha querido incorporarse a éste en el marco universitario, las siguientes consecuencias: inferiorización, subalternidad y falsedad e impostura. Pese a los intentos de homologación con otros campos de investigación [como es el caso del JAR, *Journal for Artistic Research*¹⁴], la determinación de la calidad de las investigaciones de carácter artístico siempre han planteado muchas dudas en los medios universitarios. En cualquier caso, no parece en principio lo más deseable, desde el arte, la convergencia con las metodologías de investigación propias del sistema científico. En este sentido, Moraza indica que no hay que intentar converger con los presupuestos epistemológicos de la ciencia, especialmente en un momento en el que las

¹⁴ *Journal for Artistic Research*, publicada por la Society for Artistic Research (SAR), se define como:

Una revista internacional, de acceso abierto y de revisión por pares para la identificación, publicación y difusión de la investigación artística y sus metodologías, desde todas las disciplinas artísticas. Con el objetivo de mostrar la práctica de una manera que respete los modos artísticos de representación, JAR abandona el formato tradicional de artículo de revista y ofrece a sus colaboradores un dinámico lienzo *online* donde el texto puede ser tejido junto a la imagen, el audio o el vídeo. Estos documentos de investigación denominados 'exposiciones' proporcionan una experiencia de lectura única a la vez que cumple con las expectativas de la difusión académica. La revista esta reforzada por el *Research Catalogue* (RC) una base de datos de búsqueda de investigación artística. Cualquiera puede redactor una exposición y añadirla al RC usando el editor *online* y exposiciones apropiadas pueden ser mandadas al comité editorial para su revisión por pares y su publicación en JAR.

Disponible en: <http://www.jar-online.net/>. Para ampliar el conocimiento sobre esta plataforma puede consultarse: Helena, Grande, «Exposición de la investigación artística. Una aproximación al Journal for Artistic Research y el Research Catalogue», en Selina Blasco (ed.), *Investigación artística y universidad: Materiales para un debate* (Madrid: Ediciones Asimétricas, 2013), 87-103.

ciencias, especialmente las que se tratan con la complejidad, están procurando aprender del arte¹⁵.

De cualquier manera, el asunto central que produce una fricción entre el concepto universitario de investigación y lo artístico se puede resumir en la siguiente pregunta: ¿Es posible que el arte construya y comunique conocimiento en un sentido clásico? Es cierto que responder a esta pregunta resulta demasiado compleja para abordar en estos momentos, lo que no obsta para apuntar algunas reflexiones al respecto. Gilles Deleuze y Félix Guattari diferenciaban el *Concepto* [propio del conocimiento filosófico] del *Percepto* [asociado a lo artístico] y que constituía un conjunto de percepciones, sensaciones y afectos propios del carácter eminentemente experiencial del arte, aunque se sitúe más allá de quienes lo experimentan. El arte, en este sentido, según Deleuze y Guattari «es un bloque de sensaciones, es decir un compuesto de *perceptos* y de afectos»¹⁶. No interesa aquí reafirmar la postura de Deleuze y Guattari en relación con la perdurabilidad y trascendencia de las, según sus propias palabras, obras de arte. Más bien se trata de incidir en el hecho de la especificidad en la que lo artístico se ubica en lo relativo a la construcción del conocimiento.

Siguiendo estos argumentos podríamos concluir que la investigación artística no tiene como objeto central comunicar conocimiento, al menos en su acepción legitimada científicamente¹⁷. ¿Podríamos, por tanto, en estas condiciones seguir

15 Desde una opción que reclama una colaboración entre arte y ciencia, sin que esto suponga una disolución del primero en la lógica de la segunda, Moraza afirma:

Las nuevas circunstancias y la nueva sensibilidad coincide con una ocasión única dentro de la historia de las ciencias: Si las ciencias ganaron su poder de predicción y de producción eficaz por una reducción operativa del número de variables, conforme la ciencia ha necesitado una sensibilidad más contextual, la complejidad de las interacciones ha conducido a unas ciencias más complejas, más sistémicas [...] a unas ciencias que no sólo toman al arte como un admirado correlato, o como una ilustración elocuente, sino como un modelo de saber. Desde este contexto de la ciencia contemporánea, el arte no debe ser tomado en vano. Las ciencias de la complejidad adoptan a menudo imágenes y ejemplos artísticos para ilustrar sus nuevos modelos estratégicos, y cada vez más la biología cognitiva, y la neurología toman al arte como un ejemplo privilegiado para comprender la imaginación científica y la cognición humana en general. En esta ocasión histórica, el contexto del arte viene paradójicamente una situación poco propicia para la convergencia y la colaboración: demasiado inmerso en la singularidad del mundo artístico, sólo el contexto universitario vinculado con el arte está en disposición de ensayar esa complicidad y de aprovechar esta ocasión única. De nada servirán, en este punto, las exigencias pseudocientíficas de una supuesta adecuación del arte a la universidad [...] justo cuando la vanguardia de la investigación científica está intentando aprender del arte.

En: Juan Luis Moraza Pérez, «Aporías de la investigación...», 49.

16 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es filosofía?* (Barcelona: Anagrama, 1993), 164.

17 En este punto existen posiciones de defensa del arte como una forma de conocimiento, que puede ser reconocido desde la epistemología científista imperante en las instituciones universitarias, acudiendo al modelo de conocimiento basado en la experiencia. Así, Henk Slager afirma:

La práctica actual de las artes visuales demuestra, no obstante, que ha llegado el tiempo de abandonar el pensamiento monolítico enmarcado en modelos binarios de verdad (el método hermenéutico) e ilusión (el método creativo visual) y declararlos obsoletos. Por otra parte, la práctica artística muestra que el arte y el método podrían conectarse en varios modos constructivos, desde que un cambio ha emergido de las prácticas artísticas orientadas en

hablando de investigación? Sí, si lo hacemos teniendo en cuenta que el arte se halla en un espacio, hasta cierto punto, intersticial cuya especificidad se halla solo en una renuncia a la autonomía en un sentido epistemológico de disciplina cerrada sobre sí misma. Desde ese lugar, siguiendo a Moraza, habría que distinguir entre una investigación, la científica [que produce conocimiento] y la artística [que se orienta a la obtención de un tipo específico de saber y que él denomina *saber* [saber/sabor]. Dicho concepto habla a la vez de un saber, compromiso cognitivo, y de un saborear, propio del régimen sensible. En sus propias palabras:

la palabra «saber» (*sapere*) es previa a la diferencia filosófica entre el conocimiento inteligible (sobre el que se desarrollará la noción de ciencia), y la experiencia sensible (alrededor de la que se desarrollará el arte). Desde el latín, *saber* significa simultáneamente conocimiento y sabor. Así que podremos identificar al *homo sapiens* no sólo como el capaz de conocer, de saber, sino el capaz de saborear, de deleitarse. En este sentido, el arte ha sido el modo de conocimiento que menos ha evitado esa complejidad, que asume que no hay observación sin observador. Si la ciencia obtiene su poder de la escisión y la separación de variables, el arte contiene la capacidad de articulación y de síntesis, integrando subjetividad, cultura y naturaleza... Sacrifica así la aplicabilidad y el deseo de poder, por el deseo de forma. El arte es la genuina realización del *saber*¹⁸.

Una vez expuestos los factores de la crisis a la que se enfrenta la investigación en artes en la actualidad, se delinearán brevemente, y para concluir, algunos aspectos propositivos generales para tratarse con este contexto de incertidumbre. En relación con la problemática exógena antes mencionada —en la que el nuevo paradigma neoliberal de la universidad trata de orientar toda su actividad hacia la productividad empresarial—, habría que señalar que en los próximos años será ineludible una convivencia conflictiva con las condiciones que se imponen desde ese lugar. Sin embargo, no es menos cierto que el modo en el que se puede insertar la investigación en artes en ese mecanismo, que implica un control estricto y medible de los resultados, no puede ser de otra manera que discordante. Dicha confrontación ha sido señalada por Slager cuando afirma:

la ligazón de la teoría y la práctica en una práctica artística de excelencia depende de profundidad, informalidad y desmesura. La actual (re)organización del espacio educativo con la obsesión con la medida, por otro lado, tiende más hacia un arte formalista y calculable¹⁹.

productos finales a las prácticas artísticas definidas por un carácter experimental, de entornos de estilo laboratorio y novedosas formas de conocimiento y experiencia. En otras palabras, las prácticas artísticas se han convertido en dinámicos puntos de partida para experimentos interdisciplinares rigidos por perspectivas reflexivas.

En: Henk Slager, «Differential Iconography», en *The Routledge Companion to Research in the Arts* (Nueva York: Routledge, 2011), 335.

18 Juan Luis Moraza Pérez, «Aporías de la investigación...», 57.

19 Henk Slager, «Differential Iconography...», 30-31.

En los tiempos que se avecinan los docentes e investigadores en artes tendrán que, bajo estos parámetros impuestos, resistir a la ola privatizadora del conocimiento con tácticas que, a la vez, negocien con esta situación y no caigan en la tentación de reclamar para sí un lugar de privilegio excepcional, que no parece una respuesta adecuada para la función social que se presuponen dichas actividades. En cualquier caso, conviene recordar que las instituciones formales de educación superior no pueden ser consideradas, en ningún caso, como los únicos agentes que se ocupan de estas labores, de hecho, ni siquiera los más efectivos, cuando se habla de una situación de resistencia. Sea como fuere, ya se esté en el ámbito académico o en un espacio no institucional, teniendo en cuenta la especificidad de los saberes de lo artístico, habría que adoptar, en la medida de lo posible, una cierta forma de autonomía frente a las presiones mercantilistas tanto como a las tentaciones de reclamar una excepcionalidad privilegiada, que colocaría sus procesos, resultados y actores en un espacio de privilegio elitista.

Respecto de los factores endógenos, y en relación con la epistemología general, cabría indicar que la investigación artística se encuentra en un espacio intermedio donde queda excluida de una condición disciplinaria autónoma, situación a la que, por otro lado, están ya sometidos muchos campos de investigación. Se podría proponer, entonces, un tipo de investigación hasta cierto punto descentrada y sin pretensiones de neutralidad que, al menos estratégicamente y de forma temporal, podría contribuir a la desarticulación de las amenazas autoritarias [distribución policial de las atribuciones]²⁰ del antiguo sistema epistemológico que, en la actualidad, se solapan con las del fenómeno incipiente de mercantilización.

Estas propuestas probablemente resultarán un tanto abstractas pero dado el carácter eminentemente experiencial de los saberes que la práctica y la investigación artísticas, los modos en los que se pueden generar unas acciones más concretas serán dominio de la experiencia y no fruto de modelos cuantificables. Cosa distinta será si la propia institución universitaria y la noción arte en sí misma, entre otros tipos de determinaciones, permitirán realizar el giro necesario para construir un saber útil para la vida.

20 Aquí se utiliza la noción de *policía* acuñada por Jacques Rancière y que se define como:

Y la pendiente natural de los gobiernos, como de quienes legitiman su poder, es pensar la comunidad política sobre este modelo: gran familia gobernada por sus ancianos, patrimonio de la divinidad confiada a aquellos que la divinidad ha elegido, gran empresa dirigida por los expertos en el manejo de las riquezas y el cálculo de los flujos, reunión de alumnos medianamente ignorantes o indóciles instruidos por los más sabios. A esta lógica de adaptación que se quiere hacer pasar por la política, propuse reservarle el nombre de policía. Y es claramente ella quien tiende hoy día a repartirse el mundo: entre los gobiernos de la riqueza ilustrada y los gobiernos fundados en la filiación o en la religión.

En: Jacques Rancière, *Política, policía, democracia* (Santiago de Chile: LOM ediciones, 2006), 11.

Bibliografía

- Camnitzer, Luis. «La enseñanza del arte como fraude». En *Esferapública* (21 de marzo 2012). Disponible en: <http://esferapublica.org/nfblog/la-ensenanza-del-arte-como-fraude/>.
- Chomsky, Noam. «Sobre el trabajo académico, el asalto neoliberal a las universidades y como debería ser la educación superior». En *Sinpermiso* (2 de marzo 2014). Disponible en: <http://www.sinpermiso.info/textos/sobre-el-trabajo-academico-el-asalto-neoliberal-a-las-universidades-y-cmo-debera-ser-la-educacin>.
- Deleuze, Gilles. «Post-scriptum sobre las sociedades de control». En *Conversaciones. 1972-1990*. Valencia: Pre-Textos, 1995.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *¿Qué es filosofía?* Barcelona: Anagrama, 1993.
- Franck, Georg. «Mental Capitalism». En Shamiyed, Michael y DOM Research Laboratory (Ed.), *What People Want. Populism in Architecture and Design*. Basel, Boston, Berlín: Birkhäuser, 2005.
- Franck, Georg. «The scientific economy of attention: A novel approach to the collective rationality of sciencie». En *Scientometrics*, vol. 55, n.º 1, 2002.
- Gielen, Pascal. «Artistic Praxis and the Neoliberalization of the Educational Space». En Gielen, Pascal y Bruyne, Paul (eds.). *Teaching Art in the Neoliberal Realm: Realism versus Cynicism*. Amsterdam: Valiz, 2012.
- Grande, Helena. «Exposición de la investigación artística. Una aproximación al Journal for Artistic Research y el Research Catalogue». En Blasco, Selina (ed.), *Investigación artística y universidad: Materiales para un debate*. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2013.
- Jones, Owen. Chavs: *La demonización de la clase obrera*. Madrid: Capitan Swing, 2012.
- Lazzarato, Maurizio. «Tradición cultural europea y nuevas formas de producción y transmisión». En Antonella Corsani, et al. *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2004.
- Mignolo, Walter. «El pensamiento decolonial: Desprendimiento y apertura. Un manifiesto». En Castro-Gómez y Grosfoguel, R. *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007.
- Moraza Pérez, Juan Luis. «Aporías de la investigación (tras, sobre, so, sin, según, por, para, hasta, hacia, desde, de contra, con, cabe, bajo, ante, en) arte. Notas sobre el Sabør». En De la Iglesia y González de Peredo, Juan Fernando; Rodríguez Caeiro, Martín. y Fuentes Cid, Sara. (eds.). *Notas para para una investigación artística. Actas Jornadas La carrera investigadora en Bellas Artes: Estrategias y Modelos (2007-2015)*. Vigo: Servicio de publicaciones de la Universidad de Vigo, 2008.
- Negri, Antonio. *Marx más allá de Marx*. Madrid: Akal, 2001.
- Rancière, Jacques. *Política, policía, democracia*. Santiago de Chile: LOM ediciones, 2006.
- Slager, Henk. «Differential Iconography». En *The Routledge Companion to Research in the Arts*. Nueva York: Routledge, 2011.
- Vercellone, Carlo. «Las políticas de desarrollo en tiempos del capitalismo cognitivo». En Corsani, Antonella, et al. *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2004.

Nuevas formas de vida. Pensando acerca de, desde, el dibujo

Guadalupe Álvarez

Universidad de las Artes

Pensar nuevas formas de vida fue el pretexto de un evento organizado por el Vicerrectorado de Investigación y Postgrado de la Universidad de las Artes para la Semana Cero del curso que comenzó en octubre del 2015. Ante todo, fue un buen escenario para reflexionar, compartir, recopilar y articular discursivamente ideas que han ocupado siempre nuestras reflexiones.

En mi caso, preferí dar forma contingente a una vieja disquisición en torno a cómo las disciplinas que se asientan en la tradición estética del arte –esas que han instituido formas de expresión estrictamente arbitradas por códigos de buen hacer– pueden mutar sus sentidos estéticos dominantes en agenciamientos que respaldan causas apremiantes en el espacio social. Me interesó la ocasión para compartir parte de un estudio de larga data acerca de cómo, en el proyecto pedagógico del ITAE, se han usado dominios claves del aprendizaje disciplinar que el arte atesora para entrenar espacios de investigación-experimentación en los que otras problemáticas, otros saberes y otras demandas presiden los procesos.

Avance de un comienzo:

En el caso de Ecuador es necesario precisar que, en el mundo del arte, el «giro participativo» tiene que ver con la saga conceptual diseminada e incorporada a sectores de la academia en los primeros años del siglo XXI.

En el ITAE (Instituto Tecnológico de Artes del Ecuador)¹, este giro estuvo impulsado por el ejercicio pedagógico de artistas formados más allá de nociones del arte restringidas a la función estética, que junto con otros profesores-artistas, capaces de enseñar las tradiciones expresivas al margen de esencialismos, en diálogo crítico con las Bellas Artes, propiciaron y guiaron conceptualmente propuestas ajenas a las convenciones modernas del arte. Otros actores importantes en este viraje fueron profesores con formación en las ciencias sociales, que acompañaron las reflexiones acerca del espacio cultural ampliado de lo artístico, con todo el bagaje de perspectivas teóricas y referentes

1 El ITAE existió como institución independiente desde el 2003. Su historia fue un rosario de resistencias. Un sobrevivir en la precariedad. Hoy, su experiencia pedagógica ha sido retomada por la Universidad de las Artes. Actualmente está en proceso paulatino de traspaso.

artísticos imprescindibles para entender la pertinencia cultural de este proceso; profesores que, desde su cátedra, sostenían una conversación permanente con la práctica del arte. El artista multidisciplinar Hernán Zúñiga, maestro fundador y uno de los ejemplos emblemáticos del arte participativo en el país, es figura impulsora de estas prácticas. Desde su baluarte, la gráfica, desarrolló en los marcos de su ejercicio académico importantes proyectos, entre los que se destacó «Arte King» (ITAE-Banco Central 2008).



Fig. 1. Afiche del evento Arte King desarrollado en el marco del Programa «Vivir la cultura de la mano del arte», ITAE-BCE, 2008.

También cabe destacar la inserción en este proyecto académico de figuras como la de X Andrade, cuya propuesta intelectual examinaba los tráficós entre el arte y la antropología. Independientemente de esta alusión sumaria, que no es el objeto de este trabajo, este giro puede calzar en una demanda societal que compromete al arte con cuestiones de la vida pública.

En el caso concreto del ITAE, aún antes de que se institucionalizara la vinculación con la comunidad en las instituciones académicas, ya existían profesores, artistas y colectivos que, desde sus prácticas pedagógicas o en articulación con sus propios proyectos, impulsaban esta opción o habían practicado sentidos del arte en la esfera pública involucrados con la idea más amplia de interacción².

2 En el ensayo «El arte participativo. Un cambio de paradigma, de los objetos a los sujetos», Suzana Milevska establece una distinción entre participación e interacción. Entre las prácticas artísticas participativas el término interacción es mucho más amplio; en este, "las relaciones establecidas entre los miembros del público o entre ellos y los objetos artísticos son mucho más pasivas y formales (comúnmente dirigidas por ciertas instrucciones formales presentadas por los artistas, que se han de seguir durante las exposiciones)". Yo pienso que este sentido de la interacción podría incluso manejarse de un modo menos restringido, porque es pertinente también cuando no es el espacio del arte o el formato exposición el que se propone. Sin embargo, es muy útil la

Preámbulo:

La cátedra de Proyectos del ITAE. Un espacio posible para la creación transdisciplinaria y embrión de prácticas colaborativas y de inserción sociocultural.

Jornadas contra la Violencia hacia las mujeres (noviembre 2006)

La lucha contra la violencia hacia las mujeres ha sido reivindicada en el Ecuador. Reconociéndola como un problema social de envergadura, la práctica artística no ha sido ciega a tal demanda. Tal es el caso de Muégano Teatro, agrupación dirigida por Pilar Aranda y Santiago Roldós. El grupo hizo suya esta tarea desde su propia ética de trabajo, con la voluntad de apostar por la potencia de la imagen artística en la promoción de un imaginario diferente, que, en sus palabras, «permita a las ciudadanas y ciudadanos cuestionar las formas de relación y de representación actualmente imperantes» (*statement*). En este caso, mediante la asociación con el CEPAM, institución destacada en el combate a la violencia de género, y la convicción de que el arte puede ser una herramienta eficaz para comunicar mensajes que calen en la subjetividad, Muégano concibió en el 2006 un proyecto donde, entre otras actividades que constituían toda una plataforma para poner en práctica la tarea social del arte, propuso el involucramiento de alumnos del ITAE en una instalación de arte. En este proyecto, fruto del Laboratorio de Teatro Independiente que el grupo fundó en el Instituto, cuajaría el vínculo entre las diferentes carreras, que más que promover el trabajo interdisciplinario convencionalmente hablando, ramificaba en diferentes expresividades un mismo propósito, articulándolo orgánicamente con un espacio y contexto específico y sentando las bases de colaboración donde se juntaban no sólo las carreras, sino el trabajo mismo, clave de la acción colectiva fundada en el deseo compartido y el entusiasmo de colaborar con otros. Estudiantes de la carrera de Artes Visuales del ITAE, en particular de la Cátedra de «Proyectos», dirigida entonces por el artista visual Saidel Brito, paralelamente a la intervención de Muégano, crearían, en algún lugar significativo de la ciudad, estrategias artísticas que, usando los objetivos de la materia, encaminaran estos últimos al margen de la definición restringida del arte. La cátedra de proyectos, precisamente,

precisión que hace Milevska, pues pone el énfasis de esta diferencia en el liderazgo del artista y en la naturaleza del resultado, que, en el caso de la "interacción", sigue arbitrado desde exigencias del circuito artístico. En el caso de la participación, el artista es sólo un mediador. Las acciones están dirigidas a causar cierto impacto duradero en la vida de los sujetos involucrados. Ella habla de la creación de ciertas interfaces muy contextualizadas y condicionadas por el entorno social, cultural y político. Consúltense a propósito, Suzana Milevska, «El arte participativo. Un cambio de paradigma, de los objetos a los sujetos», en *Criterios* No. 36, 15 de diciembre de 2012, <http://www.criterios.es/denken/articulos/denken36.pdf>.

constituía la columna vertebral de la formación en Artes Visuales, un espacio donde liberadas de las demandas del aprendizaje disciplinar, las herramientas expresivas, incluso las vinculadas a la tradición del arte, reconfiguraban sus sentidos expandiendo sus dominios, seleccionando medios expresivos o generando situaciones a partir de propuestas personales. El espacio académico, en este caso, brindaba la oportunidad de estimular trabajos asumiendo los retos de modos de producción diversos, donde la situación particular movilizara preguntas éticas, políticas o de orden creativo ampliado, en este caso, considerando los retos conceptuales de participación de la gente, el involucramiento en la problemática planteada, el contexto y la reflexión, como elementos rectores.

Antes de evaluar este proyecto desde el rol que tienen en él las artes visuales, quisiera considerar algunos antecedentes en la obra del profesor Brito, interlocutor de la cátedra y uno de los fundadores del proyecto ITAE. Me parecen relevantes en el medio artístico local por ser propuestas tempranas que se encuentran a medio camino entre la obra autosuficiente susceptible a ser «puesta» y «apreciada» de modo convencional en el circuito del arte, y un componente procesual notable desde el punto de vista de la propuesta misma. Propongo este análisis en relación con el impacto que tiene en la proposición académica el imaginar tradiciones estéticas (el dibujo y la pintura, por ejemplo) como vehículos movilizados de la tarea social del arte desde la importancia de la participación de otros, desde la creación de un «nosotros» que resultaría imprescindible al proyecto mismo. Brito es como otros artistas y colectivos, partícipe del reverdecimiento, en el medio artístico ecuatoriano de los años noventa, de «un tipo de práctica que involucra al artista con los sujetos de su discurso, y los compromete mucho más con enfoques en los que tales sujetos puedan reconocerse» (Antigüedades Recientes).

«Sobre la felicidad del mayor número posible» (2001) fue una obra impactante exhibida en espacios expositivos de varias ciudades. Se trata de una instalación compuesta por 82 retratos: 41 rostros de presidentes y otro tanto de niños betuneros y de bajos recursos que participaron de la obra. Brito cortó una tela en dos partes iguales. Llevó una mitad a la Plaza Grande, donde la extendió sobre el piso y, con la ayuda del grupo de infantes betuneros de la plaza, la pintó íntegramente con tintas de lustrabotas y con anilinas de colores amarillo, azul y rojo (los colores de la bandera nacional). Una vez seca, la recortó en 41 trozos que fueron repartidos entre los mismos niños, quienes, a su vez, bajo la instrucción del artista, pintaron con las anilinas y el betún, el retrato de un presidente constitucional. Cada dibujo representaba a un mandatario. Los rostros de los gobernantes fueron tomados de las láminas educativas oficiales que circulan en las escuelas del país, y cada retrato terminado llevó la firma del niño que ejecutó el dibujo juntamente con las iniciales del presidente representado. En la otra mitad de la tela, aún blanca y recortada del mismo tamaño que las otras piezas,

Brito imprimió fotografías de los niños que participaron en la obra, tomadas por María Teresa García. En la muestra, los retratos se exhibieron juntos y en orden cronológico, correspondiendo a cada presidente electo, el niño que lo pintó. El resultado, un discurso estremecedor impugnando la eficiencia de los gobiernos «democráticos» históricamente practicados en el Ecuador. La síntesis demoledora de un proceso fallido, personificada en aquellos niños desde su inocencia arrebatada por la crudeza de la calle, el trabajo y las condiciones de marginalidad; una propuesta donde la «creación de un nosotros», el involucramiento, el respeto y los vínculos entre el artista y los hacedores fueron sumamente importantes. La muestra incluía el video del proceso.



Fig. 2. Saidel Brito. Sobre la felicidad del mayor número posible, 2001. Vista general y detalle.

Me interesa reseñar esta obra porque, si recorremos la poética de Saidel Brito, él es un artista al que siempre le interesó marcar los significados históricos de las propias tradiciones del arte, sin menospreciar los roles expandidos que estas pudieran tener. Recordemos aquella obra «El último intento de coger algo» (2001), una instalación cuyos elementos son vídeos y paños de material sintético marca Kimberly reciclados de un quirófano, montados en la pared a la manera de una obra bidimensional. Cada “tela” sugería la cortina que aísla la visión en intervenciones quirúrgicas donde el paciente permanece consciente, funcionaba como marco de un vídeo que mostraba al espectador el proceso preparatorio de las complicadas cirugías efectuadas en manos de niños pobres de la costa ecuatoriana, afectados por malformaciones congénitas, tarea realizada anualmente por misiones médicas pactadas con voluntarios del primer mundo. Estas filmaciones dejaban ver el proceso en el que los cirujanos estudian y planean matemáticamente, por medio de dibujos, lo que sucederá en la operación. En primer plano, ambientados con el sonido propio de las incidencias del evento, se apreciaban los trazos, líneas y puntos que iba dejando un esterilizado marcador de piel, enfatizando en las manos: la del niño, las del médico, junto

a otras del personal involucrado, y el detalle acucioso de una acción donde el dibujo irrumpe con el rol protagónico, una especie de remembranza a esa mano del artista instituida como icono sagrado y al papel que tuvieron los vínculos entre la ciencia y el arte en la tradición estética. Como estas, podría citar otras, donde participación, involucramiento y situaciones pactadas, desplazan la autosuficiencia de las obras, otorgándoles otro cariz.

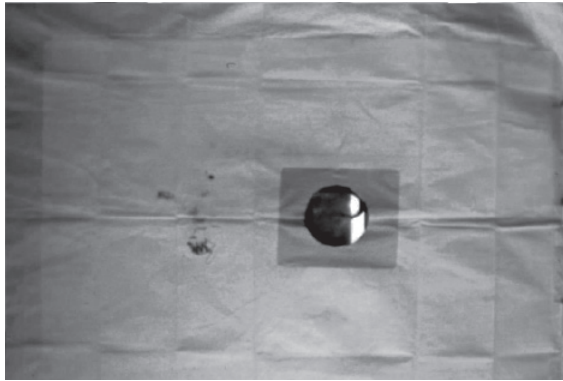


Fig. 3. Saidel Brito. El último intento de coger algo, 2001

Retomando el proyecto de Muégano Teatro y para reflexionar sobre este tipo de plataforma desde el rol de la Cátedra de Proyectos del ITAE, voy a centrarme en las propuestas que cumplieron un objetivo académico puntual, pero que produjeron reflexividad desde el arte para la tarea de inserción sociocultural.

«¡Habla y te salvas!» (2006), un proyecto de Gabriela Cabrera concebido en el espacio de confluencias generado en la plataforma diseñada por Muégano y la Cátedra de Proyectos, propició un ejercicio de interacción-involucramiento con la gente que no sólo permitió, en el espacio público, un despliegue instalativo de particulares densidades simbólicas respecto al tema de la violencia intrafamiliar, sino que movilizó la colaboración de los transeúntes y asistentes por medio del recurso del pedido. Este recurso, bastante usado en el llamado «giro participativo», una vez aceptado por el copartícipe, se convierte en una experiencia de auto-representación que estimula reflexiones e impele imaginarios acerca del tema. Más todavía, permite evaluar, en el caso que nos ocupa, cómo el espacio académico prepara al futuro artista para la construcción de situaciones, cómo se inserta de forma coherente el rol del artista como mediador, y, por supuesto, cómo se instalan en el aprendizaje las preguntas éticas y las consideraciones políticas que este tipo de trabajo exige. Al mismo tiempo, atrae al debate discusiones sobre la autoría, el rol social del arte y el tipo de circulación que estas piezas admiten una vez que abandonan su función en la plataforma de trabajo social que las engendró.



Fig. 4. Gabriela Cabrera. ¡Habla y te salvas!, 2006.

Cuando ahora le pregunto a Cabrera sobre el lugar de este ejercicio en su obra, dado que a mí siempre me ha parecido un proyecto importante que avala dentro del ITAE las relaciones entre proyecto pedagógico e inserción sociocultural, ella comenta que siempre tuvo reparos en incluirla en su dossier de artista, dado que pudiera ser considerada una obra contingente o de campaña, marginal a sus intereses expresivos.

Hubo un antecedente que ella misma pondera y que parece haber constituido la base de la invitación que el profesor Brito le hizo. Fue su obra «Canasta Básica», donde partiendo de las representaciones esquemáticas usadas para ejemplificar las oscilaciones del precio de productos básicos para la familia ecuatoriana en relación con las escalas salariales – un modo bien gráfico de evaluar el impacto de las políticas económicas sobre la vida cotidiana del ciudadano de a pie – usó encuestas pedidas a familiares y amigos y construyó todo un *display* donde una serie de datos se revelaban en su contundente materialidad en el lenguaje de la escultura.

En «Habla y te salvas», el propósito era que el público casual tomara conciencia a través de la representación y los recursos de la teatralidad, de la multiplicidad de situaciones donde se manifiesta el flagelo de la violencia

doméstica y palpar en esa representación la amplia tesitura de su dimensión real y simbólica. No se buscaban audiencias específicas, sino pulsar los modos incluso ocultos o escamoteados en los que esta suele presentarse. El dibujo jugaba un papel fundamental. Se le pedía al asistente, al curioso, que plasmara su imagen de la violencia intrafamiliar. Se les proveía de materiales sencillos y el resultado se enmarcaba en portarretratos de esos que abundan en las casas con los testimonios de la historia familiar. La acción tenía lugar en cada uno de los espacios en los que Muégano se presentaba, en lugares muy emblemáticos y concurridos de la ciudad. La Plaza San Francisco, corazón del Guayaquil transitado, fue uno de ellos. En esos emplazamientos se instalaron 365 dibujos, un número simbólico para la cotidianidad. Otra vez el dibujo en el centro, la construcción conflictiva de un nosotros más allá de arte como marco, la conflictiva problemática de la relación arte-vida en permanente problematicidad, merodeando con sus eternas preguntas.

Brigada de Dibujantes: dibujo y memoria barrial

"he decidido escribir estas líneas sin volver sobre los textos, dejando aquí el espacio a la memoria, la única que puede volver a darme el movimiento seguido entonces e impreso en mí"

Jean-Luc Nancy.

El diálogo crítico con las disciplinas tradicionales del arte y el modo en que este tópico ha sido devuelto en estrategias creativas que alimentan el vínculo entre arte y espacio social alcanzan un punto de madurez en el proyecto *Brigada de Dibujantes*.

Formada por estudiantes y docentes del Instituto Tecnológico de Artes del Ecuador en 2012 y con un trabajo continuo desde entonces, esta colectividad se ha ido consolidando como un laboratorio emblemático de dibujo, que ya está en condiciones de sistematizar su experiencia sobre cómo articular de manera orgánica las exigencias conceptuales del aprendizaje y el vínculo con la comunidad de las instituciones educativas.

La Brigada surgió en la conjunción entre la Cátedra de Dibujo Ampliado del ITAE, el Departamento de Vínculo con la Comunidad de la institución y un proyecto en ciernes del estudiante Elías Aguirre Balandra. El profesor y artista visual Ilich Castillo fue el coordinador. Un grupo de estudiantes y profesores entre los que me encontraba secundaron el proyecto, que arrancó entonces manteniéndose con un trabajo permanente, algo casi insólito en este tipo de acciones grupales muy expuestas a los vaivenes de las subjetividades y a contingencias.

Este laboratorio que explora las relaciones entre el aprendizaje del dibujo y su expansión hacia otras funciones culturales, saberes y modos de

producción, ha tenido dos fases: una en el barrio Domingo Savio, un sector popular cercano al parque Forestal donde está situado el ITAE y, actualmente, en el Barrio Cuba de la Ciudad de Guayaquil, un barrio tradicional, el tercero fundado en la urbe portuaria, un sector eminentemente obrero que atesora una prolija historia ligada a su territorio, a sus tradiciones y al vínculo social asegurado por sus condiciones socio-geográficas.

En la primera fase Elías Aguirre Balandra, estudiante del ITAE, vecino del barrio, aportó sus ideas y gestión para tender el puente y lograr la identificación con los moradores. Su mediación fue fundamental para lograr realmente un trabajo duradero y solidario que calara hondo en la sensibilidad de la gente del lugar.

La Brigada ha funcionado con preceptos conceptuales herederos de la deriva situacionista, el «andare zozzo» (Careri, 2002)³ o la propia poética de Ilich Castillo, que tiene en la errancia su primer fundamento. Como laboratorio nómada de dibujo, la Brigada busca poner en relieve la importancia de producir conocimiento desde su práctica, situándose en el andar como práctica estética que se nutre de aquellas correspondencias históricas propias de la actividad (caminar/pensar/dibujar), generando a partir de ellas situaciones hábiles para descubrir modos abiertos de relacionarse con el mundo. Es como si a partir de esa experiencia se desprendieran maneras alternas de enfrentar la caminata dejando huellas en la imagen dibujada o en cualquier medio idóneo que capte esa sensación irreplicable del itinerario, explorando la pervivencia del asombro en una actividad de corte rutinario. Este parecería un enfoque demasiado endogámico, pero no es así. La Brigada ha logrado activar muchísima información en aquellos lugares en los que ha accionado, propiciando vivencias enriquecedoras para y desde habitantes y organizaciones barriales, afinando su actuar en colectivo, su capacidad de «crear un nosotros» y de «estar juntos». Para todos los involucrados significa el contacto con lazos sociales donde están presentes otros códigos y modos de vivir colectivos, sin que desaparezcan las singularidades y alumbrando el reconocimiento de lazos con el territorio que la mayoría de los jóvenes estudiantes olvidan o no poseen.

La propuesta dota al dibujo de un sentido ampliado del espacio, lo convierte en un acto siempre en fuga hacia nuevos estímulos, con posibilidades de que sus herramientas sirvan a la creación de zonas de contacto, de relaciones interpersonales, de reinención y flujos de memorias y tradiciones relacionadas con la zona. En cierto sentido, el dibujo, modo privilegiado de sociabilidad para este laboratorio nómada, es el modo de dar vida a «cosas que no existen», usando esa idea metafórica que pondera lo invisible, lo fortuito o lo olvidado. Lo que no tiene un lugar o una voz definidos.

3 Véase: Francesco Careri, *Walkscape: El Andar como práctica estética*, (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002).

Un conjunto de recorridos que varían en su intensidad, duración, ritmo y resultados constituyen el eje para que la errancia, los encuentros esporádicos, y la investigación, impulsen relaciones y diálogos que siguen caminos diversos. Cada integrante de la brigada procesa los estímulos que el sector urbano le ofrece, consumándolos en bitácoras, conversaciones, reflexiones, que penden del contacto vital con dicho espacio.

El proceso se nos presenta como una plataforma sensible donde el dibujo campea cruzado con la experiencia y volcado en escrituras, fotografías u otros medios, vislumbrando una plataforma intermedial sumamente sugestiva que puede anclar en formatos heterogéneos, ya sean intervenciones, eventos, exposiciones, formatos digitales o de libro.⁴

En este ensayo me interesa comentar la fase en el barrio Domingo Savio, una estancia que excitó la vivencia alrededor de un género prolijamente instituido en la tradición del arte: el retrato, aunque acompañado de sondeos visuales, registros de la arquitectura y de cierta pesquisa de corte etnográfico en la memoria barrial.

Conversaciones y entrevistas sencillas a los vecinos pretendían levantar información acerca de dinámicas económicas, de movilidad, relaciones entre habitantes y de estos últimos con el barrio, muchos datos que, en un formato más coloquial que de jerga sociológica, facilitaban el contacto al crear una suerte de interfase donde la práctica de dibujar, lejos de estar destinada a producir objetos, tenía como finalidad el acercamiento intersubjetivo.

La condición de «crear un nosotros» que hace viable el involucramiento al margen de cualquier apremio o coreografía, tan habituales en la promoción de proyectos comunitarios, encontró en el dibujo, en su proceso y en el acto de presencia que este hace, su principal vector, luego de que los brigadistas se tornaban personajes familiares, después de ser reconocidos e identificados por su práctica cotidiana en el lugar.

Dentro de las sistematizaciones que cada integrante hacía de sus recorridos cotidianos, se comenzó a levantar una cartografía de núcleos de significación, usando algunas herramientas probadas en otras prácticas de inserción sociocultural como las llevadas a cabo por el artista colombiano Jaime Iregui⁵. De esta forma la Brigada de Dibujantes fue creando sus instrumentos donde constaban lo que llamaron Canales Asociativos y Canales Expositivos. Los primeros servían para identificar espacios de reunión de vecinos, lugares donde desarrollaban actividades conjuntas de corte religioso, deportivo, lúdico, chequeando emplazamientos y

4 La brigada de dibujantes tiene un blog donde se despliega este trabajo en toda su riqueza intermedial, en sus preguntas y disquisiciones. Véase: <http://brigadadedibujantes.tumblr.com/>

5 Jaime Iregui es un artista colombiano que se ha destacado por pensar y difundir prácticas en la esfera pública. Es fundador y dirige la página homónima (esfera pública), que tiene gran circulación internacional. Iregui ha creado conceptos y metodologías relacionadas con la intervención y circulación de prácticas artísticas en el espacio público.

horarios habituales. Los Canales Expositivos venían a ser aquellos sectores donde los dibujantes podían situarse y, sobre todo, donde podían exhibir los retratos que les iban haciendo a los moradores junto a otros encargos: fotografías de familiares fallecidos, eventos importantes de la historia personal y del barrio, personajes legendarios en la zona. Estos últimos encargos se convirtieron en verdaderos repositorios de la experiencia afectiva y de la memoria familiar y barrial⁶.



Fig. 5. Sesiones de trabajo en el Barrio Domingo Savio

6 Un ejemplo del levantamiento de los lugares significativos y de reunión habituales del barrio: espacios públicos estratégicos del barrio-escuela-colegio Domingo Savio., canchas deportivas del Colegio Domingo Savio. Casa hogar de menores (retén), mercado informal implementado en la calle Abel Castillo y Chambers. Iglesia Domingo Savio. Panadería. Bolocentro (comedor – desayuno), Farmacia Cruz Azul, tienda Doña Panchita, tienda Doña Chabelita, Lavandería Elohim.

En este punto hay que subrayar un impacto en doble vía. La primera surca el tema de la creación de un vínculo real con el paisaje cultural, el involucramiento que supera la participación superficial de la gente bajo las reglas de un proyecto artístico. La segunda asume que, tratándose de un proceso formativo como es la brigada, en una de sus aristas, el tema de la inserción en el espacio social y las aspiraciones de muchos proyectos de incidir en el mismo, desde el arte, deben estar permanentemente en escrutinio.

Un aspecto positivo del proyecto va por ahí. La brigada ha preservado siempre su instancia pre-reflexiva, su capacidad performativa y poética ajena a las arengas emancipadoras que establecen jerarquías de saber y lugares diferenciados entre los que arbitran y los que son acarreados. Si hubo alguna advertencia esta fue, precisamente, tratar de ser muy cuidadosos con el viso romántico de ciertos discursos emancipadores o de aquellos declamatorios sobre equidad y derechos. La agenda de la brigada priorizaba la intimidad, las memorias afectivas del barrio y proponía solidaridad y colaboración, en cuya práctica se establecía una particular ecología humana y una conciencia del valor del intercambio mutuo, de la transferencia de información socialmente significativa desde procedimientos no basados precisamente en la pertenencia o el concepto de comunidad, sino en «estar juntos» y tener la disposición adecuada.



Al respecto, vale la pena la siguiente consideración del ensayo citado de Milevska. «A menudo la falta de un sentimiento de pertenencia a un grupo común, la carencia de una identidad común con el artista-iniciador, impide un efecto participativo pleno. Sin embargo, un efecto participativo real, en realidad, ocurre precisamente cuando las condiciones de participación no están basadas en una estricta posesión de características comunes y decisiones predecibles para

la participación, o en una clara identificación con el artista o el concepto en términos de características comunes sociales, culturales o políticas»⁷.

Al respecto, es interesante mencionar la reflexión que hace Elías Aguirre sobre su concepción de la brigada y el sentido que construye a través de su participación. En sus notas se devela una experiencia conflictiva y reticente a ser cifrada que, en rigor, tuvimos todos, dado que las contradicciones entre hasta dónde llega el arte, dónde se abandona su estatus, qué recuperar para la circulación artística y qué dejar allí, en una suspensión del sujeto singular, constituyen las claves de un trabajo como este, responsable y enriquecedor⁸.

En su mapa sensible Elías comenta: «el activismo, el proyecto social, le negó la puerta a la poesía, y se concentró en reproducir un lenguaje estándar autodenominado “anti hegemónico”, que es igual o más homogeneizador que las convenciones más ortodoxas de la sociedad que pretenden combatir. En ese formato, el arte es un instrumento, un medio subestimado y sometido a la moraleja, a la reflexión ulterior, al mensaje claro, designado a transmitir una neo ideología, agendada en los movimientos y ONGs, de una manera clasificable, y cuantificable, (“género, ecología, derechos, democracia, jóvenes, etc....”) Una lluvia estrepitosa de poli-funcionales mesías designados a resolver problemas sociales en distintas “categorías” propuestas a la vida social»⁹.

El texto señalaba con claridad, «no vamos a enseñar ni a solucionar problemas”, y sobre todo una convicción, «lo que sale del barrio regresa al barrio». Pero todo este cuestionamiento, estos frenos a la mentalidad romántica o demagógica estaban rociados también de un entusiasmo poético que puede ser constatado en muchos de los documentos y bitácoras que la experiencia de la brigada ha acopiado¹⁰. Su mismo texto contagia este espíritu que atravesó la experiencia del Domingo Savio, «Experiencias intensas, sumamente intensas, brindadas por el mismo barrio que superan la idea de “disciplina” como una noche espectacular llena de recuerdos y cantos liderada espontáneamente por los habitantes. En fin, situaciones que me cuestiono: ¿podrían denominarse «arte»? ¿Deberían ingresar a las “clásicas instituciones del arte” buscando una legitimidad inmediata pero tal vez forzada? (a costa de...) o ¿deberían permanecer en zozobra, en el anonimato, hasta encontrar o más bien dicho construir canales, rutas más acordes de legitimación?»¹¹.

La experiencia lograda en la brigada está mediada por la proximidad, la comparecencia de memorias e interpretaciones compartidas de manera

7 Véase: Suzana Milevska, «El arte participativa...»

8 Yo solicité a algunos brigadistas un mapa sensible de su experiencia, una cartografía personal que podían realizar en cualquier medio: texto, dibujo, collage.

9 En *Del objetivo a la deriva*. Mapa sensible de Aguirre Balandra.

10 Consultar el blog citado.

11 Véase el mapa sensible de Elías Aguirre Balandra.

horizontal, y no por la instancia de algún lugar jerárquico devenido de cierta necesidad de instruir. Quizás, porque los planteamientos se centran en la práctica de dibujar allí, en condiciones de convivencia, en el espacio común; por estar accesibles y hacerse conocer con una sencilla función de representación desde un lugar que el creador investido como tal, no es; probablemente, por ello, es que la saga de este trabajo conserve el fulgor que aun anima a muchos a participar.



Fig. 7. Gráfico a partir del mapa sensible del estudiante Luis Chenche

Jean-Luc Nancy tiene un concepto que es útil en estos procesos basados en la intensificación de las relaciones humanas por medio de las herramientas del arte. Ese concepto es el desobramiento¹². Nancy plantea que la comunidad no puede surgir de la esfera de la obra. Aunque lo aplica al vínculo social, pienso que en estas experiencias donde es el arte quien propicia tal vínculo, lo que llamamos obra en su singularidad creativa debe retirarse para que ocurra algo con el otro, para que produzca una cosa diferente a la relación que en el arte se da, un ser- en-común donde lo más importante es el tejido afectivo: el acercamiento y la confianza para la cooperación y el intercambio sin perder el carácter provisional de ese encuentro y la dimensión modesta, pero intensa, de sus efectos.

12 Las consideraciones de Nancy refieren de un modo sugestivo el estar en común preservando una singularidad que no se extingue, sino que se interrumpe. “La comunidad tiene lugar necesariamente en lo que Blanchot denominó la inoperancia. Más acá o más allá de la obra, aquello que se retira de la obra, aquello que ya no tiene que ver ni con la producción, ni con el acabamiento, sino que encuentra la interrupción, la fragmentación, el suspenso. La comunidad está hecha de la interrupción de las singularidades, o del suspenso que son los seres singulares. Ella no es su obra, y ella no los posee como sus obras, así como tampoco la comunidad es una obra, ni siquiera una operación de los seres singulares: pues ella es simplemente el estar de las singularidades —su estar suspendido en su límite.” Véase: Jean- Luc Nancy, *La comunidad inoperante* (Santiago de Chile, ARCIS, 1990), 42. URL: <http://www.lacomunitatinfessable.com/wp-content/uploads/2009/10/18223929-la-comunidad-inoperante-jeanluc-nancy.pdf>

Si habría que señalar algo cardinal de la Brigada del Domingo Savio fue el traspaso paulatino de una experiencia de “lugar” a una “práctica de espacio”, con todo el conjunto de relaciones sociales y afectivas que este desplazamiento implica. Allí, el dibujo como mediador quebró la «tradición de género» para ceder a la capacidad relacional que, más que el dibujo mismo, tiene el acto de dibujar «con otrxs».

Insertado en otro uso, el dibujo empujó sus fronteras y los más formales métodos de representación movilizaron experiencias colocadas en otros marcos sensibles. Los resultados brotaron en memorias: nuevos afectos, recuperación de archivos relegados, creación de lugares de sentido ignorados que exorcizaron ese modo actual de vivir donde todo, por decreto, es obsoleto, prescindible, olvidable... Fue, de un modo pequeño, procesual y sin mucha algarabía, un intento de subvertir disciplinas e itinerarios, pero a través de emotivas tramas y de vínculos desmarcados de las premisas de muchas agendas comunitarias y relacionales.

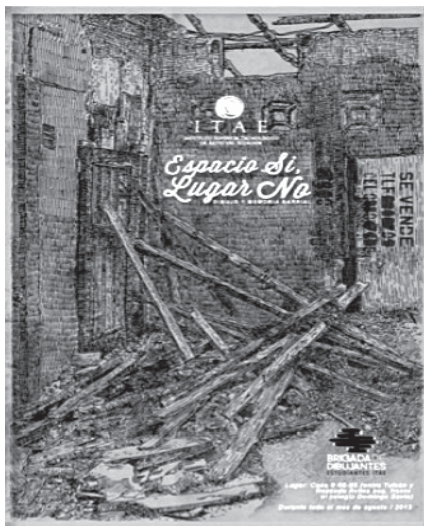
Espacio Sí. Lugar No

¿Cómo meter al barrio dentro de una casa?

No cualquier casa, la casa donde todo comenzó, donde podría resumirse, simbólicamente, la experiencia. Un lugar habitado por el barrio, por los juegos de los niños, por los actos furtivos, por aquello prohibido que todo el mundo sabe y no dice, por la no vida del indigente que encuentra allí su hogar y reproduce en lo que ha recogido y lo que logra en el día, su ambiente hogareño.

Habitada también por las memorias confusas y empapadas con rumores de vidas anteriores. También la casa colmada por el élan de su propia e inminente desaparición. No es la arquitectura lo que la distingue, es lo que pervive y late en ella como profusa urdimbre.

Leo al Certeau de La invención de lo cotidiano y aflora el nombre, inspirado en esa alusión poética que el autor hace al bastón de Chaplín, objeto que transgrede sus propios límites reinventándose en cada peripecia.



Álvarez, Lupe "Nuevas formas de vida. Pensando acerca de, desde, el dibujo".



Fig. 9. Espacio antes de ser intervenido por la Brigada de Dibujantes

La casa es, entonces, un plan de acción de 30 días donde el barrio está invitado. ¡A dibujar se ha dicho! Y el dibujo invade cual palimpsesto llenando el espacio de representaciones, nombres, historias, mensajes, rostros, claves...



Fig. 10. Intervenciones realizadas por la Brigada de Dibujantes y los vecinos del barrio

Domingo Savio en el marco del evento Espacio Sí. Lugar No

¡Todos a Una! No sólo el barrio comparece. Un sinnúmero de visitantes, convidados. Muchos, artistas que allí pierden el nombre. La casa se convierte en un espacio de escritura común; un territorio sensible surgido en el acto de brindar, de estar, de participar en el bingo, de dibujar-se, de dar a conocer y rescatar recuerdos olvidados que redimen su presente. El padre Astudillo, primicias del cine en el barrio; el viejo proyector, el asombro. Esas memorias que atesoran imágenes veraces de tiempos y personajes del pasado, que dan vida a historias menores para allí, en la casa, servir de puente a una experiencia distinta de la temporalidad y del lugar.

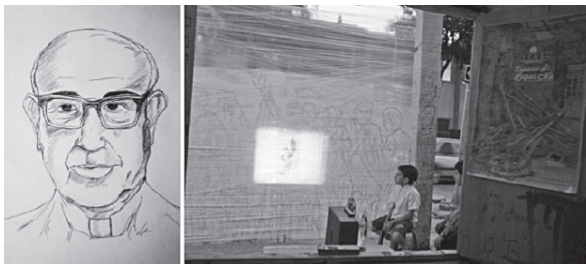


Fig. 11. Retrato del Padre Astudillo, personaje representativo que llevaría el cine al barrio. Actividad recreativa a partir de la proyección filmica de material reciclado

En «Espacio Si, lugar NO», movimos de facto esos territorios de experiencia donde la tradición y el estar ocupados «haciendo arte», o viviendo la rutina barrial, no nos deja tiempo para pensarnos: nosotros y ellos, enfrascados sin poder salirnos de aquello que supone nuestra cotidianidad. Cambiar el círculo vicioso y reconfigurar la experiencia es cambiar la matriz sensible (Y pienso en Ranciere)¹³.



Fig. 12. Evento de cierre de Espacio Sí. Lugar No

13 Jacques Ranciere, *La partición de lo sensible. Estética y política* (Santiago de Chile: Editorial Concha y Toro, 2000).

Lo que hace aquí políticos al dibujo y a la representación es su rol de mediador en una práctica que propicia nuevas formas de sociabilidad; una reconfiguración del espacio que funge como centro para el contacto empujando el deseo de participar y compartir fuera de formalidades, extrañamientos u obligaciones. En definitiva, cataliza una experiencia entrañable que se queda prendida en la memoria inscribiéndonos en un mismo trazo existencial.

En el mismo universo *rancieriano* cabe un paréntesis para voltear hacia estos fines una interesante idea del pensador acerca de la politicidad que pudieran adquirir ciertas formas canónicas cuando prestan sus códigos a otras funciones alterando los regímenes que les asignan significado. Ranciere se refiere a la palabra y a un retorno de su función democrática cuando presta sus recursos a voces no autorizadas. Mutatis mutandis, el dibujo, ajeno al espacio de su auto-suficiencia y prestado para cualquier propósito de la representación o el decir, podría adquirir, en muchas manos, fuera de cualquier jerarquía estilística o formal, ese potencial agitador en el que muchos mundos alcanzan a manifestarse.

Post scríptum

¿Cómo encuentras nuevos sentidos en ese mundo sensorial que te es dado? O, formalmente enunciado ¿cómo salirse de los modos ordinarios de la experiencia del mundo? Es una pregunta que cotidianamente debemos hacernos. Ni siquiera para responderla, sino para que sea mediadora en un arduo trabajo de desprendimiento que no sólo debemos acometer, sino contagiar; contagiar-nos para proponer vectores inéditos a nuestras percepciones.

Un horizonte subjetivo compartido solo es tal cuando transpira en él la colectividad, y eso transita a través de la acción de dejar testimonio y repartirlo: de designar y darse cuenta de cosas que puedan presentarse en esa condición colectiva. La brigada no puede menos que ser eso. La Sociología en este predio es inoperante. El propósito, esquivo¹⁴.

Bibliografía

- Careri, Francesco. *El Andar como práctica estética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- Milevska, Suzanna. «El arte participativo. Un cambio de paradigma, de los objetos a los sujetos», en *Criterios* No. 36, 15 de diciembre 2012, <http://www.criterios.es/denken/articulos/denken36.pdf>.
- Nancy, Jean- Luc. *La comunidad inoperante*. Santiago de Chile: ARCIS, 1990. URL: <http://www.lacomunitatinconfessable.com/wp-content/uploads/2009/10/18223929-la-comunidad-inoperante-jeanluc-nancy.pdf>
- Ranciere, Jacques. *La partición de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: Editorial Concha y Toro, 2000.

14 Véase: <http://www.riorevuelto.net/2013/09/espacio-si-lugar-no-brigada-de.html>

Biografía de los autores

Sara Baranzoni

PhD en estudios teatrales y cinematográficos, fue becaria de investigación en la Universidad de Bolonia, Italia, y becaria Prometeo en Yachay Tech, Ecuador. Es actualmente docente de la Universidad de las Artes. Colabora con el IRI (Instituto de Investigación e innovación) de París y con la Red internacional Digital Studies. Es cofundadora de la revista internacional de filosofía La Deleuziana. Ha publicado numerosos artículos y traducciones acerca de filosofía francesa, filosofía de la tecnología, nuevos medios y las Artes, y es editora de varias publicaciones colectivas (libros y revistas).

Ramiro Noriega

Ramiro Noriega es Rector de la UArtes, académico y artista vinculado a las letras. Posee un Doctorado por la Universidad Paris 3, Sorbonne Nouvelle con una investigación en Literatura General y Comparada. Se ha desempeñado como Ministro de Cultura del Ecuador y fue además agregado Cultural de la Embajada de Ecuador en Francia. Ejerció la docencia en la Universidad San Francisco de Quito, institución de la fue además Vicedecano de la Facultad de Comunicación y Artes. En dicha institución se desempeñó como Director del Departamento de Literatura, Director de la Subespecialización de Escritura Creativa, Director del Departamento de Periodismo, entre otros cargos.

Mónica Beatriz Lacarrieu

Mónica Beatriz Lacarrieu es investigadora argentina con un Doctorado en Filosofía y Letras, con orientación en Antropología Social, por la Universidad de Buenos Aires. En la institución, además, se ha desempeñado como Directora del Programa Antropología de la Cultura del Instituto de Ciencias Antropológicas de la UBA. Asimismo, es Investigadora Principal del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas). Ha publicado, entre otros títulos, *La (Indi) Gestión Cultural: Una Cartografía de los procesos culturales contemporáneos y Fronteras, ciudades y estados*. Actualmente se desempeña como Vicerrectora de Investigación y Posgrado de la Universidad de las Artes.

Ana Carrillo

Artista Visual, Doctor en Antropología por la Universidad Rovira i Virgili, Maestra en Gobierno de la Ciudad por FLACSO-Ecuador. En el año 2007 conformó junto con Karen Solórzano y María José Icaza la Unidad Pelota Cuadrada –ahora conocido como Frente Popular Unidad Pelota Cuadrada-. Trabaja desde el video y la foto performance, los archivos y el trabajo con comunidades problemáticas que tienen que ver con la hegemonía, las relaciones con la autoridad y los vínculos políticos. En la Universidad de las Artes lleva a cabo el proyecto pedagógico Nigeria junto con Bradley Hilgert.

Bradley Hilgert

Realizó un Doctorado de Literatura y Cultura Latinoamericanas con doble maestría en Literatura y Cultura Latinoamericanas y Estudios Culturales Latinoamericanos. Escribió su tesis doctoral sobre el pensamiento de Ignacio Ellacuría, S.J. y sus resonancias en la literatura salvadoreña de la misma época. Actualmente es docente e investigador en la Unidad Transversal de Teorías Críticas y Prácticas Experimentales de la Universidad de las Artes (Guayaquil, Ecuador), donde está realizando una investigación colectiva sobre una pedagogía crítica alternativa en vinculación con la comunidad.

Jorge Gómez Rendón

Estudió lingüística y antropología en la Pontificia Universidad Católica de Quito. Magíster en Estudios

Interdisciplinarios de las Culturas Andinas por la Universidad Andina Simón Bolívar. Recibió su doctorado en lingüística teórica por la Universidad de Ámsterdam. Ha sido profesor de semiótica, lingüística, etnolingüística y análisis del discurso en varias universidades ecuatorianas y extranjeras. Es investigador asociado del Amsterdam Centre for Language and Communication desde 2009.

Suely Rolnik

Suely Rolnik es psicoanalista, crítica de arte y curadora. Es también la autora de importantes obras como *Inconsciente Antropofágico: Ensayos sobre la subjetividad contemporánea* (2004) y *Cartografía Sentimental: Transformaciones contemporáneas del deseo* (1898). Ha publicado, en co-autoría con Félix Guattari, *Micropolítica: Cartografías del deseo y Cartografías del deseo: Esquizoanálisis en Brasil*. Rolnik ha sido profesora invitada de varias instituciones incluyendo el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona y la Universidad de Barcelona. Además, ha sido profesora titular de la Universidad de Sao Paulo.

Ernesto Ortiz

Ernesto Ortiz es bailarín, coreógrafo y crítico de danza y Máster en Estudios de Arte. Su obra ha sido de gran influencia en la escena dancística ecuatoriana desde hace varios años. Tiene a su haber más de cuarenta creaciones escénicas y varios premios. Dos libros en los que reflexiona sobre el proceso creativo y sobre la relación entre danza y filosofía. Ha desarrollado su trabajo en medios impresos, nacionales y extranjeros, tales como *Mundo Diners*, *Conjunto* (Casa de las Américas), *El Búho*, *El Sótano*, *El Apuntador* –entre otras-, especializándose en la crítica de artes escénicas.

José Sánchez

Catedrático de historia del arte en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, donde imparte docencia de Historia de las Artes Escénicas y Arte y literatura contemporáneas. Autor de numerosos textos sobre teoría e historia de las artes escénicas y de los libros *Brecht y el Expresionismo* (Cuenca, 1992), *Dramaturgias de la imagen* (Cuenca, 1994, 1999 y 2002), *Situaciones, un proyecto multidisciplinar en Cuenca* (Cuenca, 2003), *Práctica artística y políticas culturales* (Murcia, 2003) y *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002* (Cuenca, 2005).

Daniel Villegas


Profesor de la Escuela de Arquitectura, Ingeniería y Diseño de la Universidad Europea de Madrid. Ha trabajado como artista en el colectivo *Fast Food* y, posteriormente, de manera individual. Como investigador ha publicado en diferentes medios específicos como *Nolens Volens*, revista de la que forma parte del consejo de redacción, *Versiones* o *ArteContexto* entre otras. Asimismo, ha producido diversos textos para diferentes catálogos y publicaciones.

Guadalupe Álvarez

Académica cubana- española residente en Ecuador desde 1998: curadora, y crítica de arte. Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de la Habana. Estudios de postgrado en el Instituto de Cultura de Leningrado. Profesora de Estética en el Instituto Superior de Arte de la Habana y fundadora de la cátedra de Teoría de la Cultura. Desde los años ochenta acompañó el surgimiento y desarrollo del llamado Nuevo Arte Cubano con la remodelación de los proyectos pedagógicos y una continua labor teórico crítica. Actualmente se desempeña como profesora en la Escuela de Artes Visuales de la Universidad de las Artes.

Una publicación de la Universidad de las Artes del Ecuador
bajo el sello editorial UArtes Ediciones, se terminó de imprimir en *El Telégrafo-E.P.*,
de Guayaquil, en octubre de 2017, se imprimieron 800 ejemplares.

Familias tipográficas: Chronical Display y Unisans



En realidad, cuando abordamos una investigación en artes, raras veces nos preguntamos en que consiste el dialogo entre las artes, los artistas y sus otros, como una cuestión a la vez política y social de responsabilidad, no solo del creador frente a la cosa creada, sino como adquisición de la relación estética y de las sensibilidades de este otro. Es decir, ¿cómo se puede pensar, y en consecuencia hacer, una política del arte, y en las artes? Tal vez hay que replantear la pregunta en un sentido ecológico, para comprenderla como una cuestión de sentir el otro, de sentir juntos, sym-pathia. Plantearse un problema político, entonces, sería preguntarse «cómo mantenerse en un conjunto, vivir juntos, apoyarse en tanto conjunto, a través y a partir de nuestras singularidades y nuestros conflictos de interés», hacia un conjunto sensible, donde «la comunidad política es al mismo tiempo una comunidad del sentir».

Sara Barenzoni

Artes
EDICIONES
E N S A Y O

ISBN: 978-9942-977-03-8



9 789942 977038

