

# Investigación - Creación



# Investigación - Creación

## taller y viaje

DIANA FERNANDA HORTÚA  
ELIANA MÁRQUEZ  
HUMBERTO BECERRA  
GABRIELA NUMPAQUE



Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia

Tunja

2011

Primera edición, 2011

300 ejemplares

Gustavo Orlando Alvarez Alvarez, Rector

Orlando Vergel Portillo, Vicerrector Académico

Nelson Vera Villamizar, Director de Investigaciones

**Investigación-Creación: taller y viaje**

ISBN 978-958-660-175-7

Colección Investigación Uptc, no.42

Ilustraciones: Diana Hortúa

Fotografía: Humberto Becerra

Diseño y Diagramación: Gabriela Numpaque

Cubierta: Punto de Canje, Beteitiva - Velos

© Diana Fernanda Hortúa López

© Humberto Becerra Perico

© Luz Eliana Márquez Barrera

© Sandra Gabriela Numpaque Piracoca

© Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia

Coordinadora editorial: Yolanda Romero A.

Corrector de Estilo: Hernán Fonseca Jiménez

**Resultado de los proyectos de investigación "Bio-diversidad 2010" y "Las palabras y las cosas: realidades sociales", del Grupo de Investigación Creación y Pedagogía.**

**Impresión**

Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia

Av. Central del Norte

Tunja- Boyacá- Colombia

Imprenta.publicaciones@uptc.edu.co

Tel. (8) 7422175-75 Ext.1530,1510

**Libro financiado por la Dirección de Investigaciones Uptc.  
Se permite la reproducción total o parcial citando siempre la fuente.**

Investigación-creación: taller y viaje / Diana Fernanda Hortúa López... [et al]. -- Tunja: Uptc, 2011.  
177 p.: il.. - (Colección investigación Uptc; no.42)

ISBN 978-958-660-175-7

I. Arte en la educación - 2. Arte y Educación. - I. Hortúa López, Diana Fernanda. - II. Becerra Perico, Humberto. - III. Márquez Barrera, Luz Eliana. - IV. Numpaque Piracoca, Sandra Gabriela. -- V. Tit. - VI. Ser.

CDD 370.78 / H823

Índice	Pág.
<b>PRESENTACIÓN</b>	9
<b>LA JOYA DE LA BIODIVERSIDAD. LA BIODIVERSIDAD HECHA JOYA</b>	17
I. El diseño: El ornamento, La joyería en el arte, El lenguaje de la joyería contemporánea. II. Biodiversidad hecha joya. III. Expresión en el proyecto biodiversidad. Bocetaje: De la idea al objeto, Curuba, Colibrí. Lagartija Escarabajo Mariposa. IV. Habitar el Taller: La casa-taller, El taller de creación, El taller de joyería, Habitando el taller.	
Diana Hortua López	
<b>VIAJES SIN FOTOGRAFÍA</b>	69
I. "...a quien ya pierde la visión" carta de viaje. II. "Hierve el agua" Mapa-tela de un posible viaje (parte 1), "Hierve el agua" Se advierte...habrá viaje (parte 2), "Hierve el agua" Relato del viaje (parte 3). III. "En la isla de 1800" Imágenes visuales-textiles en movimiento.	
Eliana Márquez	
<b>LAS PALABRAS Y LAS COSAS</b>	111
I. Las contradicciones de la imagen -los días. II. Viaje al olvido. III. Práctica del viaje en la Escuela de Artes Plásticas.	
Humberto Becerra Perico	
<b>¿MOVILIDAD, TRÁNSITO, RESIDENCIA O VIAJE?</b>	162
Gabriela Numpaque	



Hemos llegado a la primera estación de investigar-crear. Aún no está construido un concepto, sino que se ha lanzado un proceso, y, en él, un esfuerzo curricular.

Investigar-crear se sustenta en un principio pedagógico: interrogar las prácticas artísticas en la academia, y, sobre todo, las prácticas docentes. Las prácticas artísticas en la investigación-creación son un asunto colectivo, que propenden por la formación y la disciplina, con asideros en la interdisciplinariedad; se trata de un ejercicio que se transforma, y transforma a la comunidad, en sus actitudes *proyectuales*, pero, también, en sus más hondas y legítimas razones; pues, ante todo, investigar es un proceso que compromete a los sujetos inscritos en él.

Investigar-crear no es una metodología particular o exclusiva de investigación en artes. Es más bien una manera de disponer, explicitar y hacer evidente cómo se crea arte, cómo se produce conocimiento artístico, y cómo en la creación artística se forma un artista-docente. La investigación-creación es una invitación a dialogar con la ciencia y la filosofía, para organizar con ellas unos vínculos de cooperación, y una práctica participativa de Universidad. Investigar-crear; desde el “yo-carne, el yo casa, hasta el yo-los otros, el yo-cosmos”, en palabras de Deleuzze y Guattary: abierto a un diálogo de individualidades y colectivos, de métodos y metodologías; a menudo anticipados desde otros escenarios disciplinares. El arte mismo se exige, en su *rigor*, dimensionar, conceptuar, defender y organizar el enfoque y la participación de esas otras disciplinas, para que así se comprenda el método-obra como un proceso, uno mismo e indisoluble, que cada vez nace único y en la experiencia. Entonces se propone una creación singular en ambos ámbitos. Al tiempo, una apuesta para que las prácticas de subjetividad, sean un asunto que logre ser comprendido de manera abierta, y “sin pedestal” en el escenario social y pedagógico del conocimiento. Pues si bien, este investigar-crear resulta ser un espacio formativo, sobre todo construye prácticas investigativas, y legítimas maneras de pensar-sentir con otros saberes, que facilitan poder ser comunidad. La investigación-creación es una propuesta para construir conocimiento de otra manera.

Así, la Licenciatura en Artes Plásticas, ha propuesto formar colectivos en proyectos de investigación-creación, que incluyen dentro de sus propósitos formar comunidad y Escuela. Este documento fue realizado por un grupo que se fue conformando desde estas perspectivas. Humberto Becerra y Diana Hortúa fueron los ponentes de dos ideas iniciales (proyectos), Eliana Márquez y Gabriela Numpaque fueron dos de los cuatro pares lectores asignados a los dos proyectos. Ellas se involucraron con la temática y decidieron integrarse a la idea, que se fue conformando lentamente, y que hoy presentan como grupo de investigación con el nombre de "Taller y Viaje". Desde el inicio hasta su desenlace, esta fue una ejecución, digámoslo, a cuatro (pares de) manos. Manos que primero tuvieron su turno para hacer "solos", y que en intervalos, como es el caso de esta presentación, son la escritura que escriben cuatro, escritura que piensa a cuatro, que representa a cuatro, pero que, celebrando la diferencia de esos pocos, crea un discurso propositivo que incluye a toda una escuela. El trabajo ha posibilitado, en amplio sentido, que los docentes, al constituirse como grupo, hayan hecho de su Colegiatura una Residencia Artística.

El desarrollo de la experiencia colectiva en la investigación-creación está escrito dentro de un plan de estudios particular, en un proceso, en primera instancia, curricular. Es en el plan curricular donde el grupo de docentes se dispone a explorar distintas relaciones con el conocimiento artístico, a través de la recreación de los espacios del "taller artístico" y el "viaje". También como enunciados conceptuales y epistemológicos que transformarán los paradigmas investigativos de la Escuela, al igual que las propias prácticas artísticas y docentes. Así, el "Taller y viaje" siempre se vinculó de modo conciente al currículo. Se crea, de este modo, un espacio idóneo para la práctica artística, modos y maneras de pensar y hacer producción en arte. Es en el interior de esta disciplina, que se conceptúan y generan procesos macro curriculares, pero también micro procesos, que atan a sujetos y colectivos para compartir en "Taller y viaje" dimensiones existenciales.

### **El taller**

El taller es el espacio que se habita, en el que se permanece. Si bien es el lugar (físico) donde intervienen herramientas, materiales, pensamientos, ideas, discusiones; es también un ambiente que no se ancla exclusivamente en un lugar geográfico, sino que va adquiriendo otra connotación. El lugar, es el conocimiento de un oficio, el lenguaje, el contacto, permeado por el movimiento que implica culturalmente la producción de objetos y no-objetos, pertinentes para su hacedor, como para su contexto. Taller implica residir, con relaciones, responsabilidades grupales y compromisos individuales.

En el año 2009 la discusión sobre el concepto de taller, como estrategia de integración curricular y ambiente pedagógico propio del “aprender arte”, generó un documento que es referencia para el grupo y para la Escuela, lo que implicó que la comunidad que hace parte de la Escuela, docentes y estudiantes, fuera convocada a pensar, diferenciar y a transformar cada uno de sus ámbitos, de manera que la práctica docente también lo fuera. Así, si antes se hablaba de tres talleres: taller de historia y teoría, taller de creación, y taller de pedagogía; se intentó desde ese momento matizar sus proximidades y establecer diálogos entre las nuevas “distancias” que proponía el taller y el viaje. Como era de esperarse, eso suscitó que pronto se formulara la pregunta sobre ¿cómo hacer investigación-creación?, sin teoría e historia, o ¿cómo hacer docencia?, sin investigación-creación, o sin compartir primero una reflexión sobre lo que se ha entendido por arte en este “lugar”. Al principio parecía claro. Sin embargo, el reconocimiento y puesta en escena de la complejidad de mutuas relaciones, nos acercó a decir que “el taller”, aunque era ese lugar, ambiente y tiempo propio de nuestro quehacer, nos exigía estar atentos al lenguaje (plástico-visual), a aprenderlo, a convertirlo en nuestro hábito, a adquirirlo, hablar de él, pero también a sentirnos proclives a la movilidad y al “viaje”; a propiciar que nos-otros lo adquiriéramos o nos acercáramos a él, hasta hacer explícita una especie de permanecer arte, pero migrar permanente en el pensar, sentir y ser.

### **El viaje**

El viaje fue concepto, acción y temática de núcleo por primera vez y dentro de la llamada acción curricular en el año 2004. En esa ocasión la comunidad de estudiantes y docentes viajó a Beteitiva (Boyacá). Allí trabajamos en equipo. Al volver, se sintió entre todos la obligación de replantear la concepción pedagógica del viaje. Entonces se fueron fortaleciendo las “prácticas de campo”, la de San Agustín, Tierra Dentro, la Guajira, Mompox, y otras. Cada una como una alternativa para ampliar el espectro de lugares, distancias y tiempos dentro del desarrollo de los cursos académicos, articuladas como salidas de campo, a la temática del semestre. Producto de aquel recorrido, se propuso el viaje como uno de los ambientes de conocimiento en el arte; y se convirtió en metodología de formación en la investigación-creación.

### **El texto**

Este libro se divide en cuatro partes. Dos de ellas fueron inscritas institucionalmente, como proyectos que la universidad ha clasificado en la categoría de proyectos de “Investigación-Creación”, para diferenciarlos de la práctica de investigación en ciencias, filosofía, y tecnología. De esta manera se comprende que aquí, en el arte, los

parámetros y maneras de producir, como los productos de la misma, no son equiparables exactamente al método científico. Con este libro, también se avala y respalda la necesidad de que sea el ámbito de gestión académica, quien comience a estimular la participación, y a fortalecer y acompañar los procesos artísticos. Luego, en el interior de las áreas de arte, música y literatura. En la Universidad se hace necesario continuar en la tarea de formalizar espacios curriculares y extra curriculares, para considerar al arte y la creación artística como un saber y un saber-hacer que tiene el mismo estatuto de la ciencia, la filosofía, y la tecnología, pues la creación artística es producto también de la investigación, y su quehacer, sus búsquedas e interrogantes pueden entrar en diálogo con el trabajo investigativo que se lleva a cabo en otros campos del saber. Así, se pueden configurar de manera interdisciplinar otros métodos, y metodologías de investigación-creación.

Cada uno de los capítulos es un esfuerzo por narrar y presentar la práctica artística del taller y la del viaje; apostándole en cada una de ellas a la diferencia, en la medida en que la búsqueda exige asumir riesgos personales, didácticos, metodológicos, culturales y disciplinares distintos para cada sujeto. En ellos queda evidencia clara de que algunos de los autores estuvieron más preocupados por la técnica, o la teoría, o por el discurso pedagógico. Mientras tanto, otros manifestaron interés por participar de espacios colectivos, por construir un lector singular. Los capítulos son así, un compendio de distintos tipos de experiencia y de escritura.

La primera parte atiende a unos planteamientos pedagógicos, donde la concepción de taller, de oficio-diseño en joyería, da un lugar privilegiado al proceso (evidenciado en libretas de apuntes), a la relación entre docente - estudiantes (maestro aprendices) que trabajan en el marco de un proyecto conjunto. Este fue uno de los dos proyectos investigación-creación inscritos institucionalmente, y llevó el nombre de "La joya de la biodiversidad". El documento recoge parte de la memoria de la experiencia en situación de residencia y en el interior del taller de joyería. La Biodiversidad, como temática, y en proceso de creación, se reconstruye desde imágenes, bocetos y escrituras, que dan sentido a la exploración y la creación de ideas-objetos, y objetos-joyas, objetos-proceso, dados a partir de la exploración técnica y matérica en convivencia.

Diana Fernanda Hortúa es la docente que escenifica el taller, fijo y móvil. Trabaja anclada a una geografía, más que física, íntima, que comparte como territorio con otros, y así, se amolda a tiempos y ritmos desiguales, para que su mayor producción sea lo que tanto se anhela que circule en un taller: el proceso. Ella se presenta en un drama de creación, donde es impostergable habitar un lenguaje disciplinar, y así, invita a participar a todos y a cada uno de quienes le acompañan, en la elaboración de sus diarios de proceso.

El suyo es un viaje bio-pedagógico, seguido en crecimientos, transformaciones, para abarcar, sobre todo, esas otras movi­lidades. Su sujeto es el colectivo. Cómo el tiempo, y, cómo el espacio de los otros entra paulatinamente en el de cada quien. Estos fueron algunos de sus interrogantes. Y una respuesta: *todos moldeados por todos*. Diana nos entrega un taller, que por su experiencia, sabemos, puede restituirlo en cualquier parte, puede hacerlo viajar y llevarlo a viajar. Tiene un oficio, una manera de ser que la vincula a los otros. En su oficio de diseñadora lleva implícitamente la necesidad de los otros. Sabe sopesar dinámicas que generan y configuran colectivos de creación; así, ella fácilmente, es quien puede reconstruir, espacial y temporalmente, en otro lugar y con otros, las claves de un habitar juntos, a la luz de un proyecto, un oficio por hacer: aprender, compartir y enseñar.

El segundo aparte se presenta, especialmente, como producción docente (desarrollo de asignaturas y procesos de creación en las mismas) atada a las exigencias temáticas de la acción curricular (color, imagen en movimiento), como al desarrollo y articulación de ello con el "viaje" (práctica de campo) semestral. El texto presenta una ficha que da cuenta del proceso adelantado por la docente bajo parámetros y criterios que se impusieron mutuamente: estudiantes - profesora, en los cursos que desarrollaron juntos.

Eliana escribe, lee, viaja, es imagen-escritura, y así se desarrolla en "Viajes sin Fotografía". Ella misma está expuesta con énfasis por el yo pedagógico de su testimonio. Dada a otros, se presenta abierta, como escritura en borrador. En esa medida ella es taller, y su "Yo" es el taller. Y los sujetos, a quienes ve, a quienes escucha, los que luego la leerán, como los demás que serán enunciados; los construye, cuando los imagina, y así, también, en imágenes, se entrega para ser observada, escuchada y tocada. Estas experiencias, aunque parecerían ser sólo de ella, a la vez han sido los ejercicios que han construido a sus lectores, es decir, a sus siempre imaginados estudiantes. En su quehacer da el salto hacia la práctica artística académica, como un lugar donde se confunden la docencia y el arte. Luego aquí se esfuerza por dejar a otros la idea de que toda imagen artística es sentida y para sentir. Pero, sobre todo, es pensada y para pensar. Escritura que es práctica artística y visual.

En total, tres viajes sin fotografía; son el producto de un devenir viaje a través de la creación de una serie de "escrituras/imágenes". Cada una de los tres, con todo y sus apartados, fueron concebidos como prácticas artísticas en situación de movilidad, pero también de taller. Así fue como se dieron a ser y a conocer entre los miembros de los distintos cursos académicos, es decir, que de antemano todas ellas en su multiplicidad y diversidad, fueron circuladas, imaginadas y leídas como objetos-proceso, irrumpiendo cada "escritura/imagen" en el ambiente de taller, no una sino varias veces; posibilitando

de esta manera un clima de discusión y análisis sobre las dinámicas de creación y transformación individuales, que, sin embargo, se desprenden de la configuración de colectivos de creación. Esta práctica docente y artística ubica la “escritura/imagen” de la artista-docente, como motor del taller; principal lugar para pensar-sentir el arte.

Es de advertir que el tipo de escritura que el lector encontrará en “Viajes sin fotografía”, está claramente diferenciada, en razón a que también fue producto de diferentes enfoques y perspectivas metodológicas, desplegadas con particulares énfasis en cada uno de los cursos, y dentro de las experiencias artísticas y de campo que allí se narran. Así es como se precisa que aquí hayan sido diferentes los modos de contar.

La tercera parte, corresponde al segundo proyecto inscrito institucionalmente bajo el nombre de “Las palabras y las cosas”. El autor presenta una memoria donde se conjugan pensamientos de imagen y tejedurías escriturales de un diálogo propio (con los otros yo) derivado del sentir la relación cuerpo-pensamiento y su trayectoria en el espacio social, un espacio social que se tibia en la medida que se transita; así, los lugares, las personas, con sus propiedades detonan un decir y un sentir que devela ambientes interiores de quien fotografía. Todo el capítulo es como una cámara oscura y precaria, que deja entrever segmentos de un paisaje propio, de “palabras y cosas”. Se componen recorridos, fotografías y escritos sobre el campo-ciudad.

Humberto estuvo aprendiendo otra vez a ser estudiante, preocupado por el cuerpo y la técnica, en un fluir sumamente armonizado, por comprenderse a sí mismo, como una cámara que despliega soluciones dadas por el objeto y sus mecanismos tecnológicos (más que en postergar para los encuentros visuales). Él mismo sería cualquier problema y su solución. Su personaje, aunque silente, pasó al frente de él, en todo momento, y fue uno, un sujeto pedagógico, el estudiante. ¿A quién voy a mostrar el camino?, ¿qué voy a enseñar?, ¿cómo es una cámara? y ¿cómo podría ser cualquiera un fotógrafo? La suya es, principalmente, una práctica, pero, también, una empresa pedagógica, una poética de la fotografía. En este sentido una palabra docente que acoge al otro desde un yo, expresado por una técnica rigurosa, pero entrañable. Aquí está la voz del maestro que conoce su herramienta, y que enseña a mirar lo cotidiano y lo simple, a través de un objeto que más bien simula ser su prótesis, la prolongación de su ser. Reivindicando así el interrogante qué es conocer y saber, como comprensión de uno mismo, la subjetividad como herramienta de conocimiento.

La cuarta parte, explora cómo el concepto viaje puede estar dentro de la práctica artística, como manera de conocer y producir en arte. El capítulo se desarrolla como un rodeo por

conceptos y concepciones donde la pregunta por la movilidad, el tránsito, la residencia o viaje, permite señalar proximidades entre uno y otro. Pero es, a la vez, el resultado de discutir cómo el viaje puede ser entendido en tanto manera de producir arte, para que desde allí nos permita acercarnos a discutir las dinámicas curriculares de “taller y viaje”; es un proceso que implica tanto a los actores directos, como la necesidad de hacer de estos escenarios, antes que lugares pedagógicos, lugares para la existencia vital de sujetos, que al crear, involucran su existir en cada momento.

Gabriela es la docente fotógrafa de un cartografía imaginada; tránsito en el cual se ha permitido visitar varios oficios. Posee diversas prácticas, las cuales consolidan un taller móvil cuyos productos son “nodos”. El suyo, al tiempo, es taller de ceramista, de quien discute la imagen; taller de debate para la construcción de lo público, y donde se debate la gestión artística de un Salón como actuación artística, como teoría, historia y crítica del arte; todo llamado a su cátedra de museología. Sin embargo, en “Taller y viaje”, ella se desprende de sus propias maneras, y mira el actuar artístico y pedagógico de sus compañeros, docentes como ella, con un pequeño marco de interrogación sobre... ¿cómo escribir? ...¿cómo viajar?...¿cómo un taller?...en la Escuela de Artes. En un lugar que, definitivamente, no siempre ha sido el suyo. Y que es, desde muchos puntos de vista, el taller de otro. Entonces, en un borde borroso, descubre, se maravilla: viaja con las técnicas y el taller de siglos anteriores; es a quien, pese a las dinámicas de consumo, y al tiempo como rutina, aún viaja por lo rural-urbano con sus ritmos propios y produce en su caminar una teoría; y con aquel para quien el viajar consiste en saber cargar con su casa a cuestas, y desplegar con ello su tienda y su residir. Gabriela, siendo Directora Académica del programa (2009), es quien encuentra el viaje y el taller, como “prácticas artísticas contemporáneas”. Quien halla una teoría para nuestro actuar. Quien los explica, y nos explica. Es quien ve la razón para estar juntos en un proyecto. Aquella que nota las diferencias y las coincidencias. Y, así, señala el esfuerzo de una Escuela que se proyecta en la labor de saber investigar, siguiendo sus propios procesos.

Artistas-Docentes de “Taller y Viaje”



## LA JOYA DE LA BIODIVERSIDAD. LA BIODIVERSIDAD HECHA JOYA.

Diana Fernanda Hortua

Este documento es parte de un proceso, y producto del *Taller Residencia*. Explora la concepción de la joyería contemporánea en las categorías de investigación y producción de las artes plásticas y el diseño, a partir de experiencias realizadas durante los años 2009 y 2010, con el semillero de estudiantes del programa de Licenciatura en Artes Plásticas de la Facultad de Ciencias de la Educación, de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, en desarrollo del proyecto de investigación creación “Biodiversidad 2010”.

Con el objetivo de rescatar la memoria y promover la reflexión sobre problemas relacionados con el ambiente natural como la extinción y la conservación; y, además, para incentivar el respeto por la biodiversidad, esta colección de joyería contemporánea está diseñada con base en motivos tomados de la biodiversidad del altiplano boyacense. Esta biodiversidad encarna simbólicamente en el lenguaje de las formas, colores, sonidos, ritmos y texturas, para ser usadas por un cuerpo más social que físico.

El Proyecto biodiversidad 2010 comprende técnicas de desarrollo constructivo propias del diseño en el interior de un taller de oficio de joyería. El taller es un gran laboratorio, un centro de pruebas y ensayos, de explorar caminos imprevistos, de investigar y desarrollar metodologías integradas en un espacio, para encontrarse, permanecer e intercambiar, en el taller los participantes están llamados a soñar, disfrutar, imaginar, especular e intervenir en todos los momentos de la producción, y ponen a prueba los saberes y las experiencias, la convivencia y el habitar.

Este quehacer del proyecto me permitió como docente investigadora conjugar dos grandes hilos: la fascinación por la colección de botánica documentada y expresada por Mutis<sup>1</sup> en sus ilustraciones y descripciones, y la admiración técnica y estética de la orfebrería precolombina colombiana. Estos intereses han estrechado los vínculos que me llevaron a investigar y crear en joyería durante los últimos 10 años, investigación-creación que se constituye en la fuente para la formulación de la propuesta ofrecida en éste libro.

## I. El diseño

El diseño es un proceso de transformación de ideas en formas. Es convertir lo invisible en visible. Es una transformación de conceptos espirituales, sociales y mentales en elementos físicos. El diseño adquiere papel protagónico en el terreno de la composición artística cuando se convierte en la llave de acceso al juego conceptual y abstracto que permite reconocer el espacio, el tiempo, la forma, el fondo y el color, como agentes constructores de la imagen. Es el inicio del aprestamiento para el manejo de los lenguajes visuales.

El ejercicio y la calidad del diseño tienen una relación especial entre la mente y el espíritu del diseñador. Su creación no es meramente estética, sino también funcional, de acuerdo con cada época y tendencia. El diseño en el siglo XXI propone principios específicos sobre los recursos, la energía, la convivencia, el respeto y el cuidado; además, se constituye en una mediación para fortalecer vínculos de respeto y colaboración entre la humanidad y el ambiente.

Si bien casi todas las disciplinas del diseño giran en torno del cuerpo humano, en el caso de la joyería, que desde su origen ha sido usada como parte de la indumentaria y del ornamento del individuo, el cuerpo resulta ser la estructura base del objeto que se proyecta, dado que el vestido y el ornamento se diseñan para ser portados por un cuerpo, ambos establecen una relación dialéctica que permite transformar su expresión.

### El ornamento

Algunos de los objetos reconocidos y usados como ornamentos son el abalorio, el atavío, la joya, la presea, la gala, la reliquia, el aderezo, la alhaja, la prenda, el adorno. El ornamento se ha usado desde siempre, y se le ha asignado el papel de dar cuenta del estatus de su portador, de su rango y lugar en la jerarquía; también da cuenta de sus tendencias políticas y su credo religioso. Este se diseña en función del cuerpo, sobre un cuerpo a partir de una idea. El ornamento rodea partes específicas del cuerpo (el cuello, el brazo, la muñeca, la pantorrilla, la pierna, la cabeza, la cintura, en caída sobre el pecho, el cabello, la cadera); lo envuelve, lo abraza, lo marca, lo inscribe, así el cuerpo se califica o codifica.

El ornamento se comporta como complemento del vestido del cuerpo que lo porta, provocando sensaciones tanto para quien lo lleva, como para quien lo observa y lo traduce.

Los ornamentos que inicialmente fueron de hueso, concha, madera, cuero y piedras se fueron perdiendo entre la brillantez de los metales, una vez el hombre tuvo dominio de la metalurgia. Hablar de la historia de la ornamentación humana es hablar de costumbres, tradiciones y creencias, de adelantos tecnológicos y de formas distintas de ver el mundo y transmitir una cultura. Los ornamentos en la historia humana se constituyen en signos que cuentan y comunican particularidades y mentalidades del hombre.

Tras el fenómeno de la globalización, la industria de la producción de ornamentos ha masificado e impulsado el desarrollo y uso de muchos materiales como resina, plástico, fibra, tela, vidrio, entre otros, que combinados con materiales como partes de juguetes, objetos reciclados y encontrados, han invadido el mercado de imágenes icónicas, formas, modelos, signos y símbolos, que pasaron de ser imágenes sagradas a imágenes populares descontextualizadas.

Hoy, dentro de este fenómeno de la globalización, los nuevos grupos sociales, las tribus urbanas, buscan una imagen o sello de su singularidad y recurren a los ornamentos como lo hacían las etnias siglos atrás; actualmente es común ver a un joven de pelo rojo, con un gancho de pañal colgando de su nariz, de su oreja o de su ceja, ornamentos que se instalan e incrustan en el cuerpo hasta el punto de deformarlo. Es lo mismo que ocurre con las tribus africanas alargan su cuello, o deforman su labio o su oreja para conseguir identificarse con los de su mismo clan.

Según Nicola Squicciarino, en su texto "El vestido habla", expone como "El cuerpo se identifica como una expresión correlativa de contenido articulado, como vehículo a través del cual puede ser transmitido incluso lo que está inhibido en la palabra y el pensamiento consciente. El cuerpo es una estructura lingüística [habla], revela infinidad de informaciones aunque el sujeto guarde silencio" (2003. p. 18). "Hablamos con los órganos fonadores, escribe D. Abercrombie, pero conversamos con todo nuestro cuerpo" (1968. p. 55).

## La joyería en el arte

En el ámbito del arte contemporáneo, varios artistas exploraron la línea de la joyería en búsqueda de un estilo. En el siglo XX artistas como Miró, Gaudí, Picasso, Calder, Guayasamín, y colombianos como Antonio Roda y Nadín Ospina, entre otros, se dejaron seducir por las técnicas, el formato, el acabado y la expresión producida por el metal.

La joyería contemporánea y el arte guardan una estrecha relación. Ambos existen en función del desarrollo de una idea-objeto ejecutada por un autor; una forma de expresión que encuentra una gama de alternativas que pone a hablar al cuerpo como campo de investigación; una actitud abierta a métodos y materiales inspirados en el arte, pero complejizada por la idea de portabilidad.

La joyería contemporánea ha recibido distintos nombres: *joyería de diseño* por los ingleses, *joya de creador* por los franceses, *orfebrería artística* o *joyería contemporánea* por los italianos, *joya de autor* por los alemanes, *joyería de arte* o *joyería de estudio* por los americanos. Cualquiera que sea su denominación queda corta para la compleja herencia del oficio y la variedad temática, conceptual, técnica y matérica de sus intereses actuales.

## El lenguaje de la joyería contemporánea

En su calidad de objeto social, la joyería contemporánea se convierte en signo de los atributos del sujeto. Junto con la indumentaria, las joyas ayudan a establecer las características sociales y expresivas de quien las porta o las ha portado; revelan identidad, origen, además de su rol en la sociedad. Viste al cuerpo, lo presenta, lo exhibe, lo proyecta y lo identifica de manera tal, que sus semejantes pueden leer algunos aspectos personales y sociales de quien se adorna con ella:

La joyería contemporánea trabaja valores como la expresividad, la provocación, la relación simbólica con el objeto, etc. Valores que son propios del arte contemporáneo y que conllevan la necesidad de buscar una técnica cada vez más interdisciplinar e inmediata, capaz de adaptarse a las necesidades actuales... La joyería no se define como antaño por el tipo de metal con que se trabaja. Hoy en día no existe uniformidad de estilos, sino una conjunción y una gran diversidad de materiales y conceptos, se pueden

realizar joyas y objetos con cualquier material sugerente, capaz de ser transformado para lograr calidad expresiva... El progreso tecnológico, aplicado al ámbito de la joyería da mayor libertad al artista y es un fundamento para poder seguir criterios estéticos. Pero al mismo tiempo puede utilizarse para imponer criterios formales y establecer normas estéticas. El oficio debe adaptarse a las necesidades expresivas de la persona y no ser ésta la que se sienta limitada por los criterios tradicionales del oficio" (Codina. 2000. p. 6).

## II. Biodiversidad hecha joya

Hablar, pensar, diseñar y crear desde la biodiversidad se ha convertido en una necesidad, un ejercicio de pensamiento y creación colectiva motivada por el ambiente y el paisaje de nuestro territorio boyacense; problema de creación –investigación concebido por las vicisitudes que a diario encontramos en los reportes científicos y biológicos sobre la contaminación y la desaparición de ecosistemas y especies; ambientes destruidos, agotados y arrasados por la arbitrariedades; falta de educación e insensibilidad humana por las especies que pueblan también esta parcela, este territorio, este planeta.

Por biodiversidad "...se entiende la variabilidad de organismos vivos de cualquier fuente, incluidos, entre otras cosas, los ecosistemas terrestres y marinos y otros ecosistemas acuáticos y los complejos ecológicos de los que forman parte; comprende la diversidad dentro de cada especie, entre las especies y de los ecosistemas", y por ecosistema se entiende "...un complejo dinámico de comunidades vegetales, animales y de microorganismos y su medio no viviente que interactúan como una unidad funcional." (Romero, Cabrera, Ortiz, 2008, p.43).

Colombia es considerada como la cuarta nación en biodiversidad mundial siendo por grupo taxonómico, el segundo en biodiversidad a nivel de plantas, primera en anfibios y aves, tercera en reptiles y quinto en mamíferos. Posee: un total de 3.357 especies de peces (Maldonado y Usma 2006), anfibios, reptiles, aves y mamíferos y cerca de 41.000 especies de plantas han sido registrados para Colombia. Esta biodiversidad varía de acuerdo con las regiones naturales del país, siendo la andina la que presenta mayor

diversidad en grupos como anfibios, reptiles, aves, mamíferos y plantas, equivalente al 29,4%, seguida de la Amazonía, con un 15,7%, la Pacífica 12,9%, Caribe, 9,7% y Orinoquía 9.2%. En cuanto al total de número de especies restringidas o endémicas, aunque no se tiene un estimativo total para el país, se considera que 32 especies de mamíferos, cerca de 400 de anfibios, 66 aves y una tercera parte de especies de plantas, son endémicas. Las cifras de especies amenazadas, y de acuerdo con los libros rojos publicados en Colombia, corresponden a un total de 319 especies de vertebrados (peces, anfibios, reptiles, aves y mamíferos) (p. 17)''

Durante la milenaria historia de la vida se han encontrado verdaderas joyas arqueológicas y naturales; el deseo de los seres humanos por ganar la batalla contra la extinción natural y poder extasiarse con las diferentes sensaciones que despiertan los paisajes, los ríos, los animales, los cantos de las aves, el vuelo de las mariposas, ha llevado a perpetuar estas imágenes en sonidos, pinturas, esculturas, arquitectura, ingeniería y literatura, entre otras artes; de aquí se desprende el significado y el valor de una joya.

En la actualidad cuando se habla de joyas en cualquier contexto, se entiende como algo valioso, costoso, exótico; la biodiversidad no es de metal, es un elemento vivo, que día tras día aumenta su valor y se cotiza en el mercado de lo intangible como el patrimonio, la reserva, ese todo que merece nuestro más febril cuidado y protección. Es realmente la única joya, la más valiosa, la más exótica y sorprendente, que merece y exige nuestro máximo respeto, custodia y salvaguardia.

La biodiversidad aflora por doquier; se expresa sin dificultad en la naturaleza; es exuberante, incommensurablemente exquisita; comprende todo un lenguaje visual que nos habla a través de fractales, simetrías, ritmos, secuencias, composiciones modulares, formas geométricas y orgánicas; repeticiones, gradaciones, texturas, proporciones, anomalías, saturaciones, contrastes, colores, formas y tamaños.

Al referirse a la biodiversidad Wicius Wong expresó: "Las formas naturales son variadas, pero poseen las mismas características estructurales básicas determinadas por leyes naturales que rigen su crecimiento. Es útil observar e identificar las fuerzas del entorno que afectan las figuras de las formas naturales y su funcionamiento estructural conjunto" (2005. p. 186).

La lectura que hacemos de la naturaleza proporciona todas las categorías expresadas dentro de los códigos del lenguaje visual, es desde ella donde múltiples artistas se han inspirado para crear, queriendo perpetuar o plasmar la representación humana, en términos de una obra o joya.

El ejercicio de investigación - creación pone en manifiesto la intención del colectivo por hacer énfasis en el proceso de creación: partiendo de un problema, que para el caso fue el despertar conciencia frente a la compleja situación de la desaparición de la biodiversidad, propuesta que se centra en el desarrollo de una colección de joyería inspirada en las especies que comprometen un ecosistema local común, pero que adelantan el camino a la extinción.

El tema central se presenta en torno del hábitat en el que conviven entre sí el colibrí o chupa flor, las mariposas, las lagartijas y los cucarrones, y de manera especial, en esta expresión, la planta de la curuba se convierte en el epicentro del ecosistema. Esta fue escogida por su representativa carga simbólica, emocional y relacional impresa en la memoria colectiva de los habitantes de la ciudad y del campo del altiplano boyacense.

La investigación creación parte inicialmente del conocimiento de la especie y el ecosistema, fundiéndose con las características y categorías del diseño que fueron dadas después de interiorizar y encarnar la especie, (yo curuba, yo colibrí, yo mariposa, yo lagartija) Se establece la dualidad que predomina en ésta; la carta de colores y el desarrollo de la propuesta objetual expresada en el proceso de bocetaje; para llegar, luego de varios meses, a la producción final de piezas-objeto, joyas-objeto, como: anillos, aretes, gargantillas, colgantes, pulseras, broches, hebillas, entre otros.

Una característica fundamental del diseñador es la investigación sobre las cualidades inherentes al material; su conformación, su alcance y su límite. Y no existe otra manera de acceder a este conocimiento sino el de la experimentación, lo que constituye una más de las misiones de este proyecto de investigación - creación. La exploración de materiales en ésta etapa surgió del desarrollo de procesos propios del diseño de objetos, siguiendo en parte el método proyectual que propone crear a partir de la idea problema. (Munari, 2006).

### III. Expresión en el proyecto biodiversidad

#### Bocetaje

El desarrollo de la creación tiene una etapa importante en el proceso de investigar y crear, y que hace de la investigación creación toda una experiencia fascinante: el bocetaje y análisis de materiales y tecnologías que comprenden además, la fase de producción y experimentación donde se crean y perfilan los modelos y objetos que se conformaran como colección final.

Esta etapa contempla las categorías que determinarán las cualidades de la colección, según aspectos que surgen de la lectura en términos de taxonomía, observación, anotaciones y lecturas características del diseño de cada especie; además de visitas a sitios de interés como el museo de historia natural del campus universitario y las prácticas de campo por la región, donde se enriquecen las anotaciones hechas en las libretas de apuntes, que se convierten en la evidencia más rica de este ejercicio de creación.

El bocetaje acuerda la valoración de las cualidades de los materiales estudiados y usados; su capacidad de ser modelados; es decir, las posibilidades para configurar volúmenes desde los bocetos expresados en dibujo, para convertirlos en objetos proporcionales al cuerpo, cuidando su peso, acabado, caída, color, textura; además de las cualidades de las superficies empleadas, como el brillo, la transparencia, la trama, la opacidad, la reflexión, entre otros.

Los materiales para la expresión de la joya fueron surgiendo del análisis de las texturas, los colores y las superficies (metales y telas, fieltro, lana, papel mache, café granulado).

#### De la idea al objeto

Comprende el proceso colectivo que se hizo frente a la forma y cómo nos habla el objeto de estudio; es decir, al estudiar y construir conceptos y encarnarlos, se encuentran categorías y relaciones que connotan la imagen del objeto. Es la etapa de expresión de las ideas, sensaciones, preceptos, narrativas, relaciones, escrituras, traducidas por la herramienta del dibujo en gráficas, volúmenes, planos, texturas y cortes, que definen la imagen del objeto a reproducir.

En el momento de crear una imagen boceto no se definen claramente ciertas particularidades como la dimensión, el acabado, la paleta de color, los contrastes

y las texturas; entonces entran al juego de la creación la conjugación de materiales y densidades, que corresponden a la experimentación de la forma sobre el soporte. Se trata de la elección más fiel y apropiada que figure el concepto y objeto en relación con su boceto. Este ejercicio de percepción y bocetaje pudo darse cuando *encarnando* colectivamente la especie estas nos presentaron sus más fuertes expresiones.

- Curuba

La curuba, taxo, tumbo o percha es una pasiflorasea del subgénero tacsonia especie tarminiana, pasiflora, tripartita y mollisima, (*Passiflora mollisima*) es una planta nativa de la cordillera de los andes de la selva alta, es originaria de América, y se encuentra en las zonas frías de los andes suramericanos, en Colombia se encuentra en los altiplanos. La curuba cautivó a los exploradores de la expedición botánica, quienes al nombrarla pasiflora, o fruto de la pasión, hablaban en sí, de sus cualidades estéticas.

En el altiplano boyacense, su ya limitado uso evoca las relaciones sociales de las familias y su entorno. Es en la cocina donde se ratifican los vínculos ancestrales a través de la preparación muy celosa de esponjosos postres, cremosos helados, bebidas en agua o leche, extractos y batidos.

Su fruto se ha vuelto escaso y desdeñado. Sólo es posible cosecharlo en muy pocos jardines o solares de las casonas grandes y antiguas de la ciudad y el campo, y de manera silvestre, colgando de enredaderas aferradas a grandes árboles en los páramos; fruto que recreándose una y otra vez se resiste a la extinción de su ecosistema.

*Yo curuba*

*Voy rápidamente hacia ti muro, mis brazos te buscan, se extienden, quiero fundirme en tus entresijos y tejerme en ti...*

*...Ven colibrí, anídame, huéleme, polinizame, profundiza con tu pico mis entrañas y bebe de mi néctar, deja que mi ser engendre en la suavidad de mi fruto su más exótico sabor.*

*...Ven mariposa, hábitame, deposita tus huevos en mis ramas, seré tu guardería, tu habitación, tu casa, tu despensa, tu escondite, tu familia me hará feliz, fuerte y vistosa*

*... Ven escarabajo, zúmbame, límpiame, aliméntate, aparéate y procrea, en mi encontraras todo lo que necesitas.*

*Lagartija también tengo detalles para ti, asoléate sobre mi rama, tócame, acaríciame y pruébame, siente como mi acidez inunda tu paladar y baja por tu garganta mi jugoso sabor.*

*Asecha en mí, te aseguro una buena presa. (Hortúa, 2010)*

## Expresión:

Planta hecha joya para un cuerpo, bocetada desde la forma de sus hojas, su movimiento, su textura y su color, su expresión se traduce en un precepto femenino que abraza, enrolla y atrae desde un fruto que cuelga cual pendiente en forma de huevo alargado, en tonos pálidos verdes y *curabas*, de aspecto aterciopelado carnosos y fuertemente ácido y perfumado en su interior, su flor exótica se debate entre los colores rojo, naranja, fucsia y rosado; doble y extraña, misteriosa y dulce que atrae con su néctar a todo insecto y colibrí que pueda llegar a su profundidad; sus zarcillos resortados simulando palpos que buscan de donde adherirse; se enrollan y abrazan a cualquier cuerpo que pueda sostenerlos; y sus hojas trilobuladas brillantes y simétricas se descuelgan de una enredadera que va forrando superficies a manera de manta tejida, que dependiendo del soporte, cae en forma de cascada. ¿Podría entonces no ser una joya? Una joya en el paisaje, en la ciudad, en el jardín, en un traspatio, en un cuerpo humano.

Especie Curuba (Pasiflora mollissima)

*Colección Pasiflora*

Efecto-dualidad Lisura-textura

Suave,

Terso,

Brillante,

Liso,

Colgante,

Asimétrico

Carta de color

Fucsia

Verde

Amarillo

Naranja

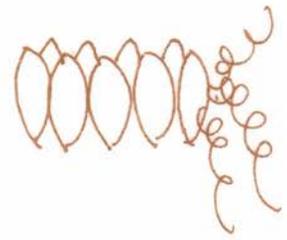
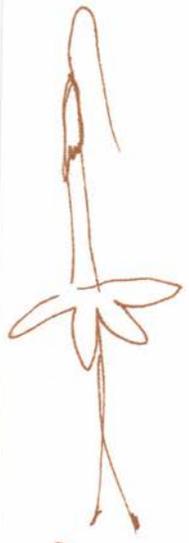
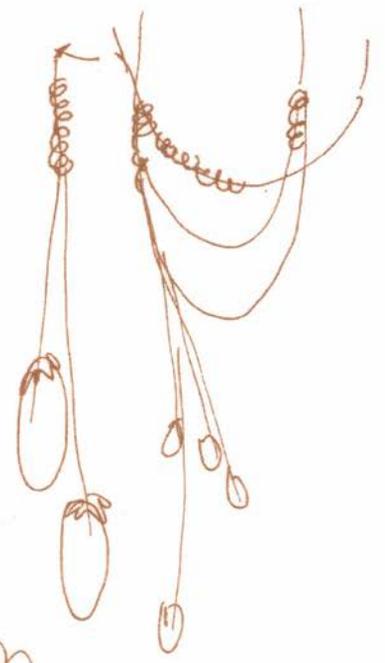
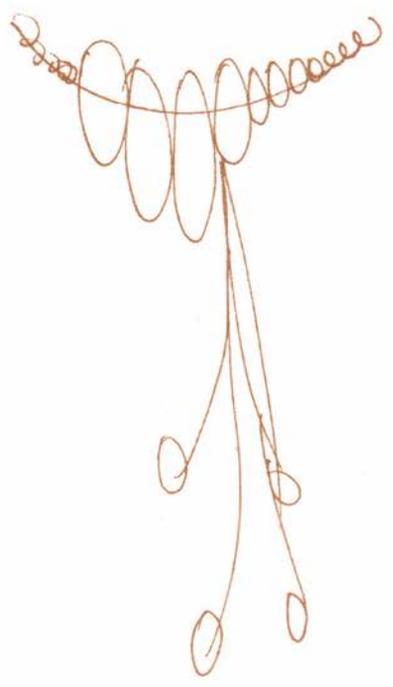
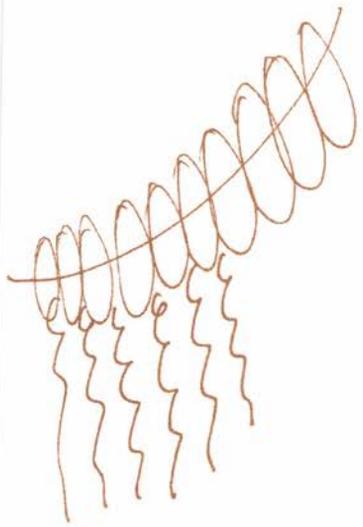
Dorado

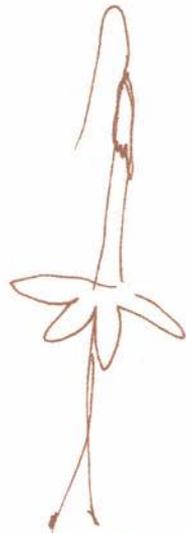
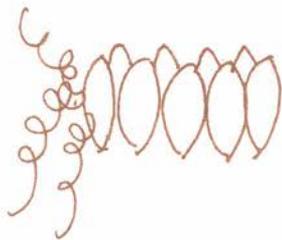
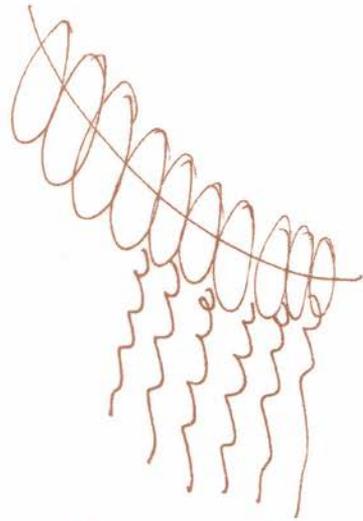
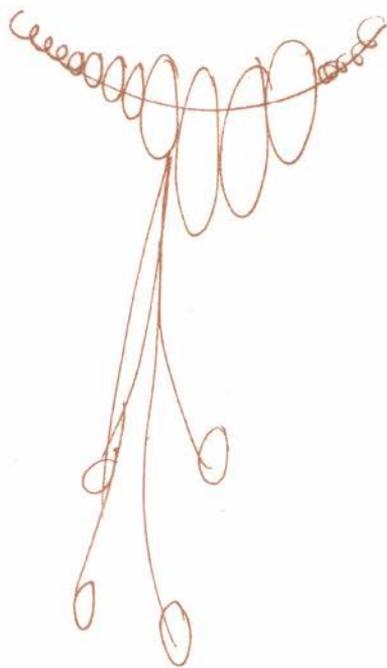
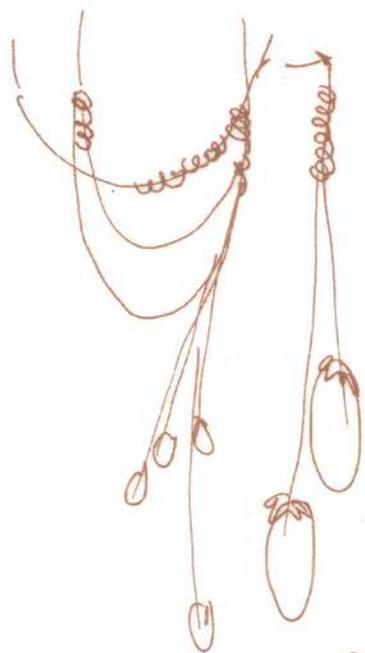
Carta de material

Fieltro

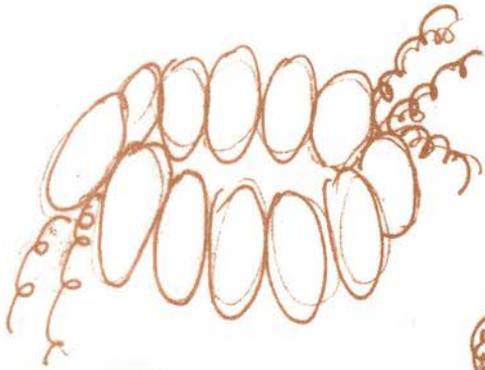
Metal

Bronce





Conba



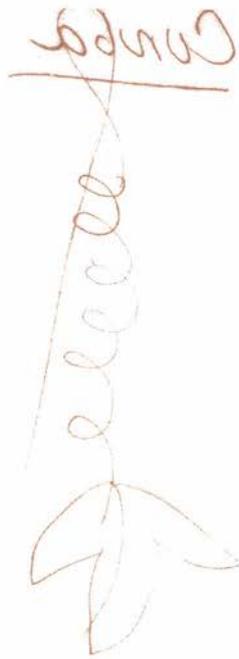
- Matondles
- Plata
  - Filtro
  - Color Con
  - Verde Osc



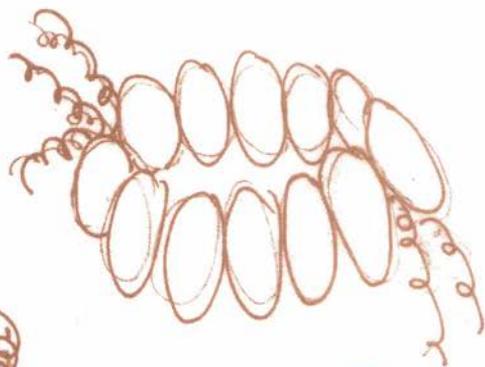
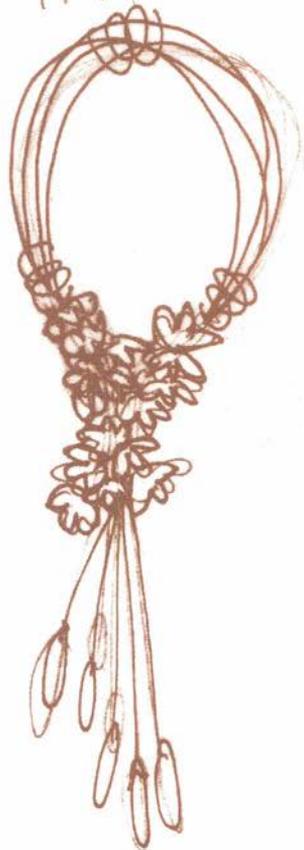
Ovalado  
Filtro



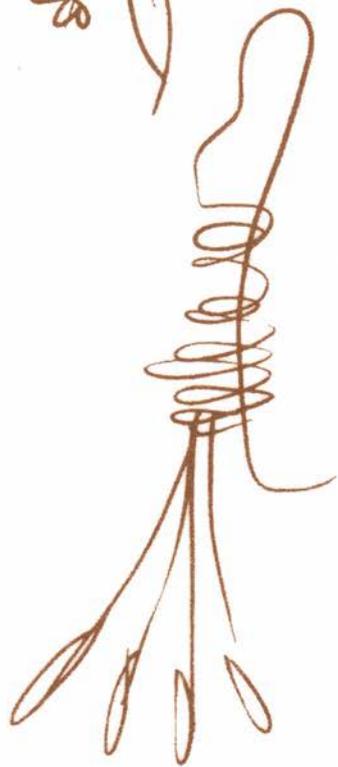
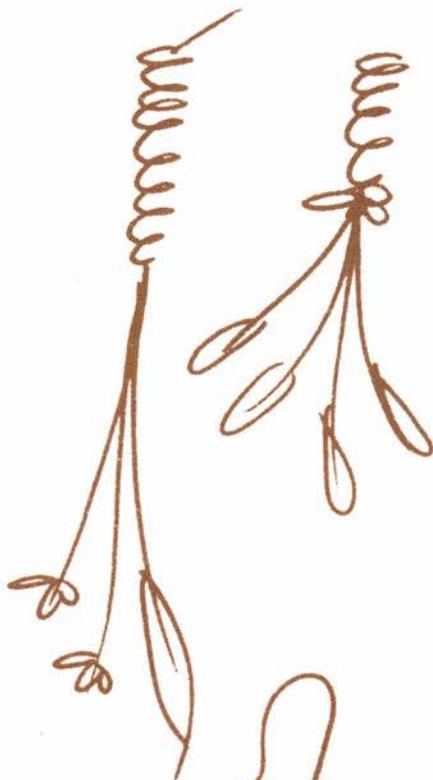
Matambas  
Plata  
Feltro  
Color en  
Verde O2

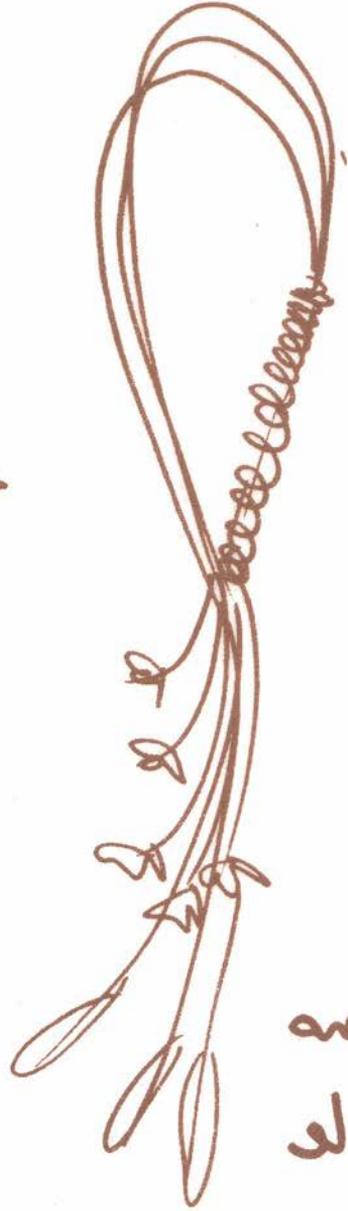
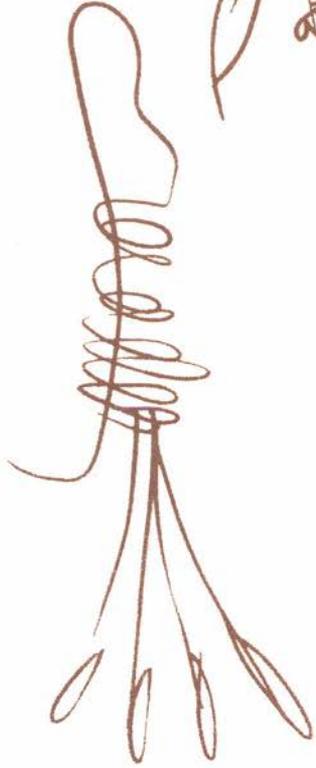
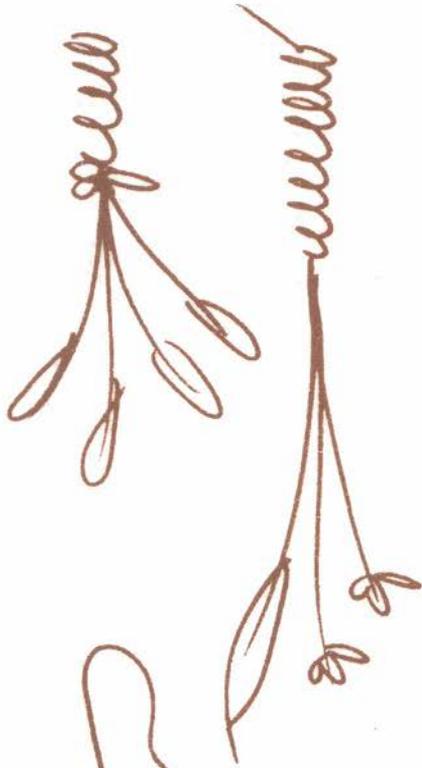
Cunda  


Ovalado  
Feltro



Liniano  
flexible  
Caída.

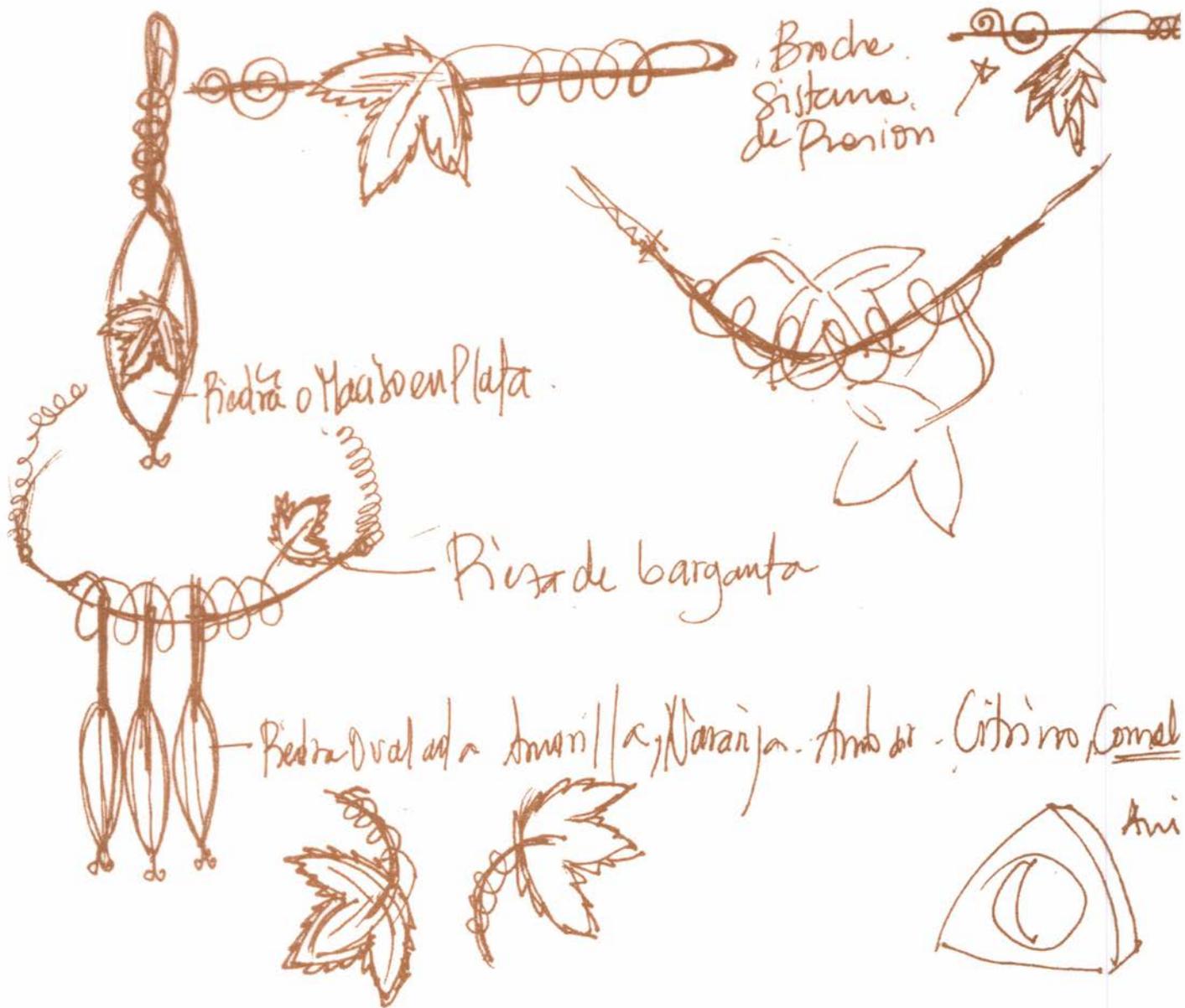




Cardo.  
flexile  
Nirvana



→ Pedir o solicitar documentación para conformar Asociación como ejemplo de Medellín. (En Chiquiquira con los alumnos) Con Luis H. Con los alumnos de la Escuela.



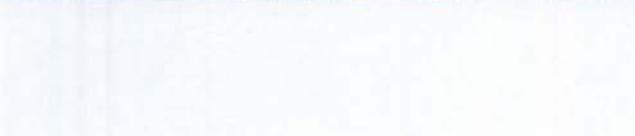
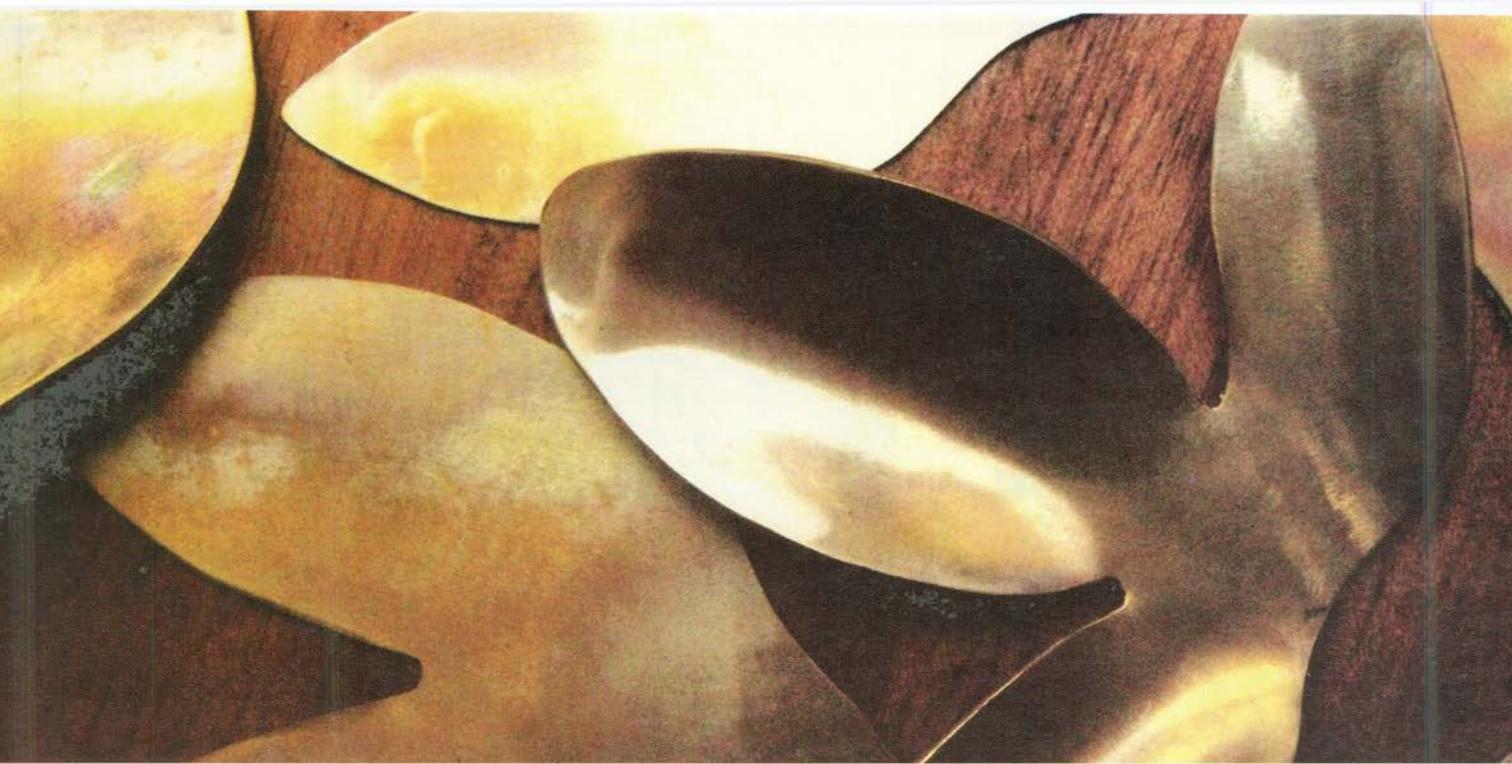


Aretes



Brazalete





- Colibrí.

Los troquilinos son una subfamilia de aves apodiformes de la familia Trochilidae. Conocidos con nombres como colibríes, chupa flores, quindes, tucusitos, chupamirtos, han conquistado una gran cantidad de hábitats, como los páramos, los manglares, las sabanas. Pero la mayoría viven en los bosques lluviosos o siempre verdes; toman parte en el fenómeno de la polinización y han adaptado su fisionomía para conquistar los bosques de Centro y Sur América. Se alimentan del néctar de las flores coloridas, grandes y colgantes, y de pequeños insectos.

Son animales sumamente rápidos. Se dice que un colibrí puede visitar desde 500 hasta 3000 flores por día. Este viajero itinerante atrae la atención con su llamativo aleteo y colorido espectáculo que deja alucinando a su desprevenido espectador.

La vida de los colibríes depende de la existencia de ciertas plantas y flores. Son de gran importancia para los ecosistemas, por su acción polinizadora. Cohabita con otras especies. Sin embargo, el deterioro y transformación de su hábitat es notable. El hombre, en su afán por preservar esta especie, ha intentado adaptarlo en ambientes artificiales, pero el resultado no es alentador por las características itinerantes de su naturaleza.

En Boyacá, hace alrededor de 10 años, era posible ver con frecuencia sus apariciones, cuando revoloteando en los jardines traseros de las casas coloniales, en busca de un delicioso néctar perfumado, lo contemplábamos sin extrañarnos, como a un visitante pasajero. Hoy sus apariciones se han reducido considerablemente. Y cuando se presenta la oportunidad de contemplarlo es todo un espectáculo. Sucede muy raras veces, pues en las ciudades y en los campos quedan muy pocas casas con jardines de jugosas flores como las de la curuba.

## Yo Colibrí

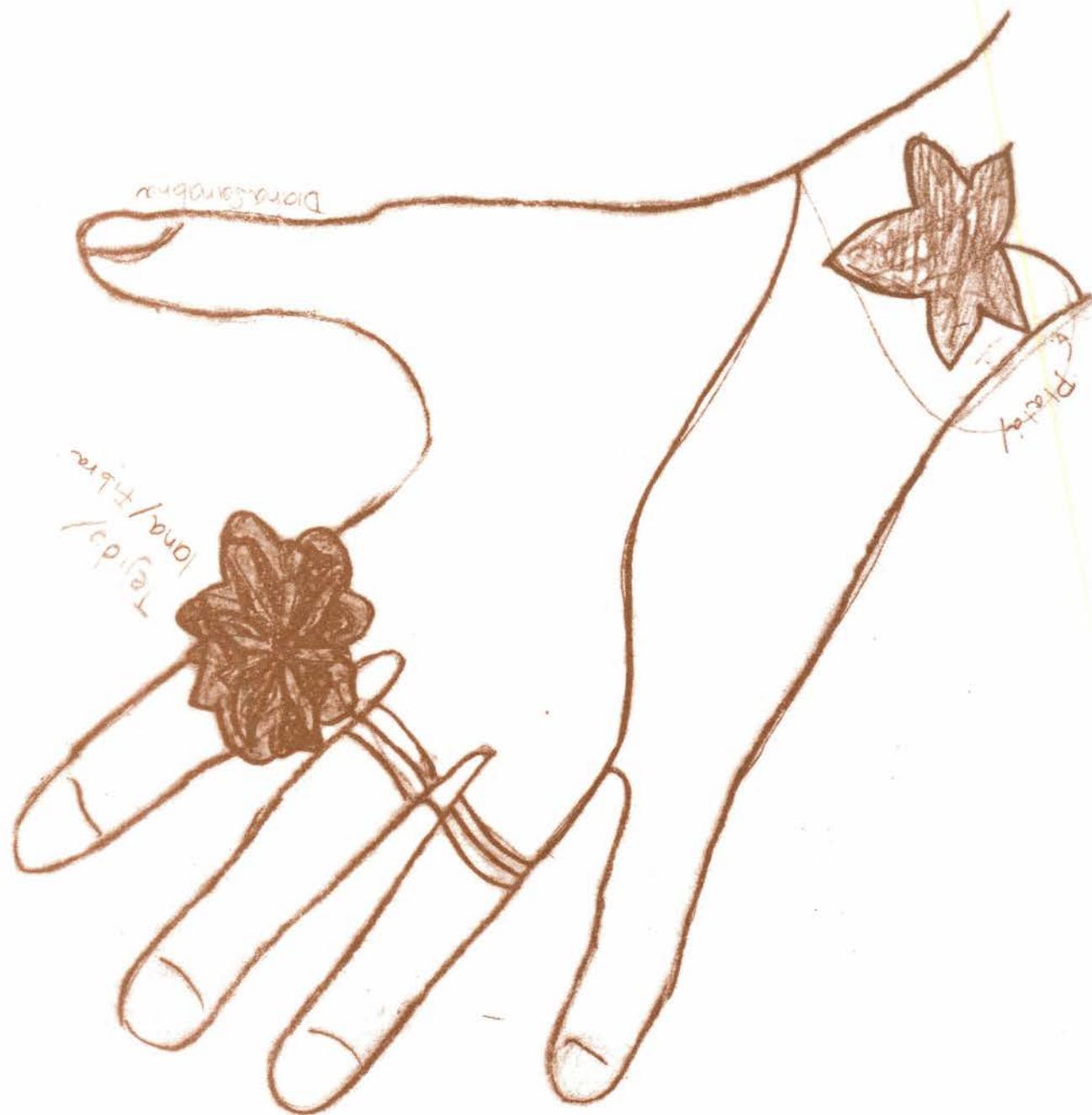
*Hace sol, quiero salir de mi escondite, de mi rama, de mi habitación, de mi castillo, soy tu príncipe, tu néctar me llama dulce flor, no puedo contenerme, te necesito, mi corazón palpita muy fuertemente, mis alas no dejan de moverse, voy hacia ti, ya te huelo, espérame...*

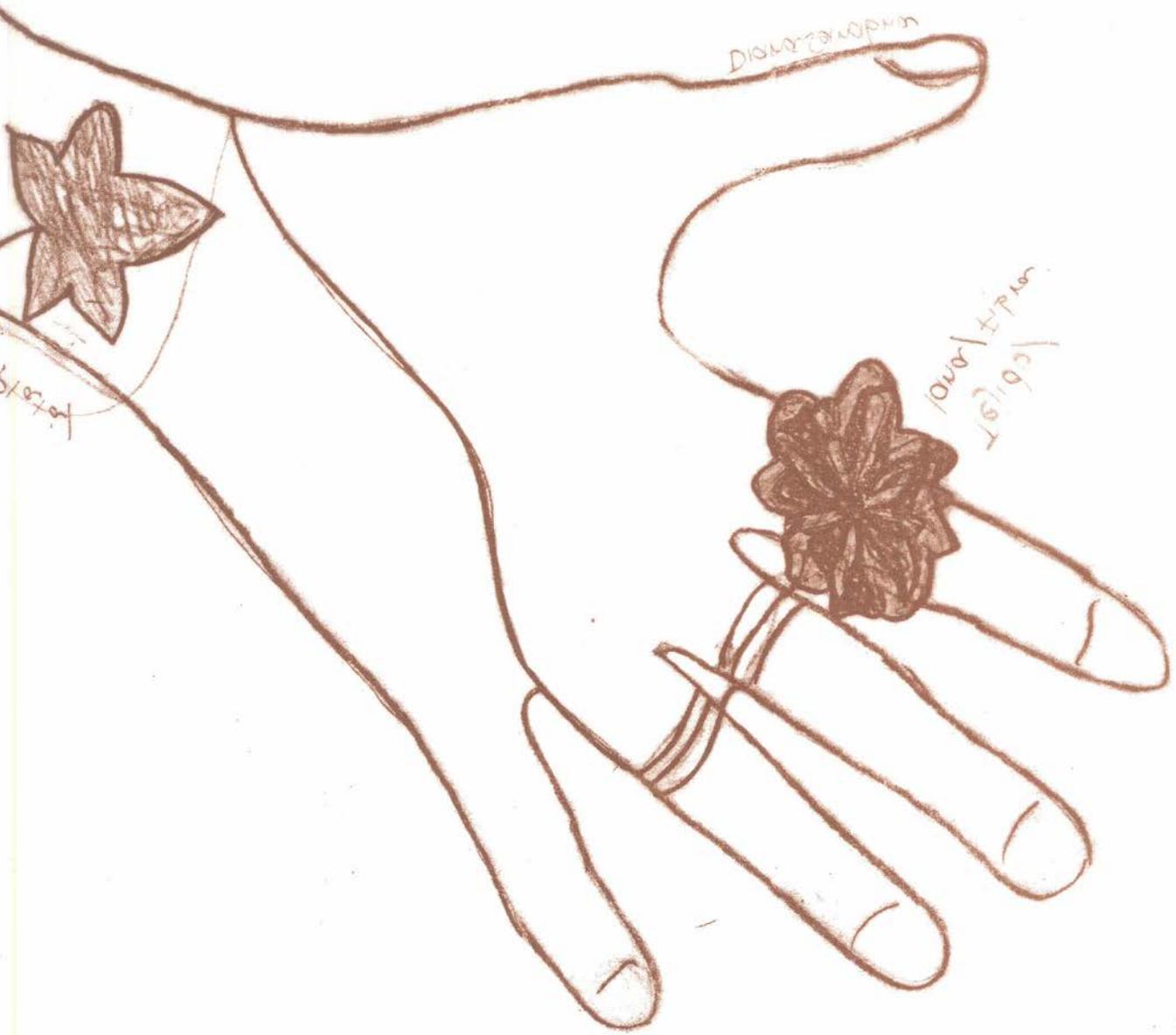
*Aléjate de mi cazador... baja tus garras de mi cuerpo, no me toques, no me aprietes, no me arranques las plumas, deja que mi brillo y mi color sigan siendo el destello en el paisaje de mi reino (Sanabria, 2010).*

### Expresión:

El colibrí es un ave de cuerpo pequeño, ligero y liviano. Presume su vuelo silencioso en movilidad dual, circular y rectilínea, limpia, rápida y sin obstáculos; morbidez equilibrada en sus pausas, agudizando en trayectoria recta hacia su flor elegida; veloz y energético en ritmos secuenciales rápidos, en espirales transparentes e imperceptibles, coloreadas en tonos verdes, negros y morados, en matices metálicos brillantes. El objeto joya se ha expresado fiel al boceto: liviano, sutil, elegante, minimalista, curvilíneo, suave, puntual y equilibrado.

Especie	Colibrí (Amazilia Castaneiventris)	Colección <i>Vuelo al Néctar</i>
Efecto-dualidad	Rigidez-morbidez	Suave, Liviano, Movimiento,
	Asimétrico	
Carta de color	Verde Rojo Plateado	
Carta de material	Lana virgen Metal Plata	





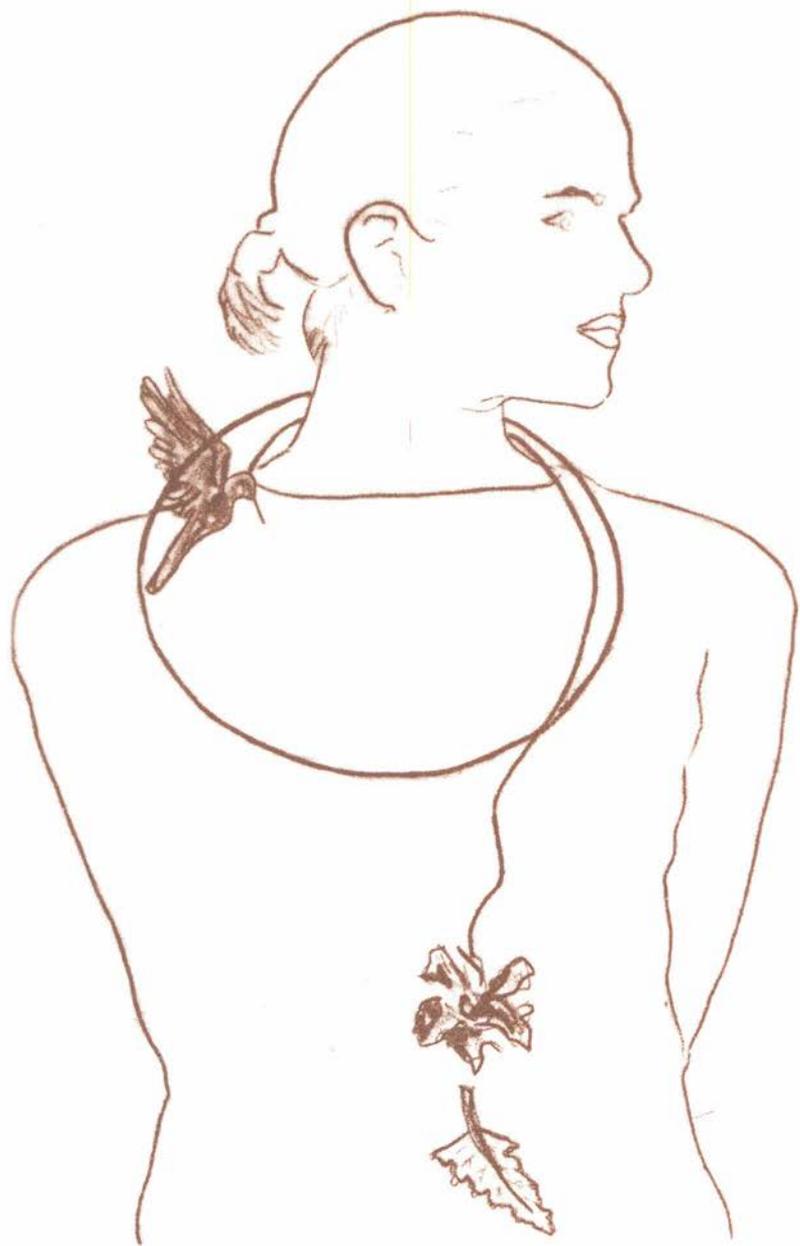
Dioscorea

10/11/1910  
10/11/1910

10/11/1910

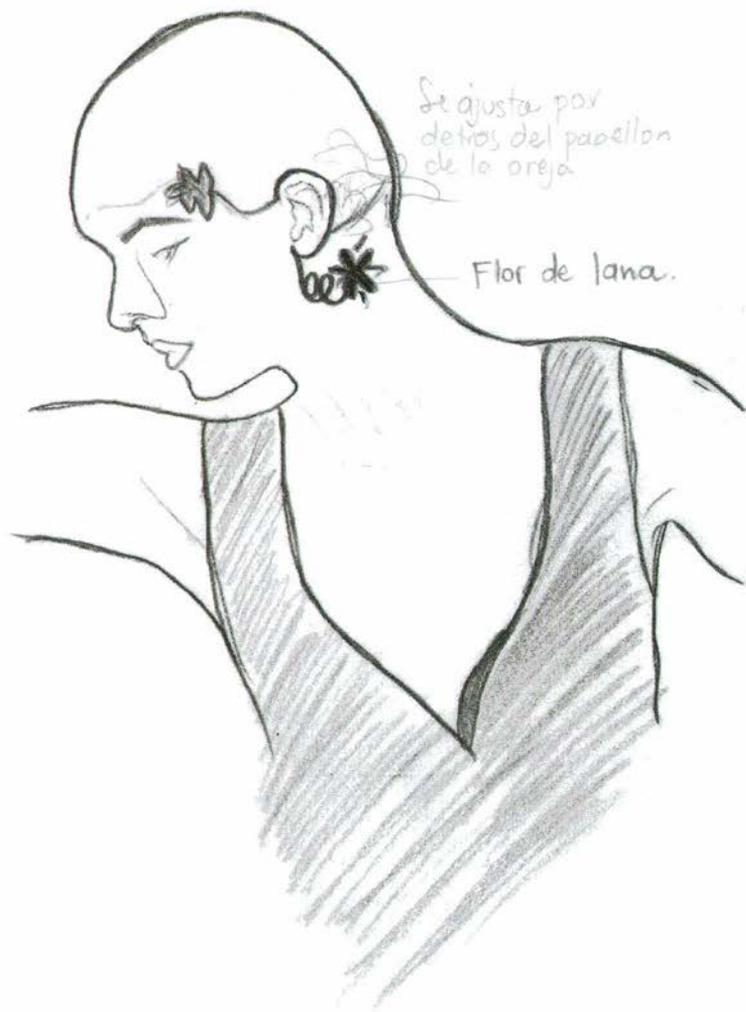


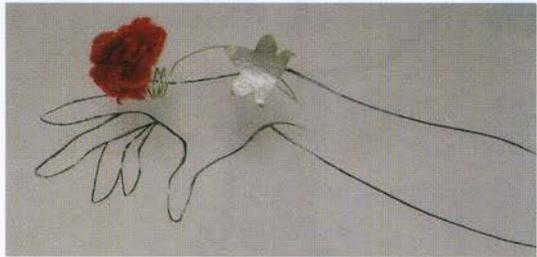




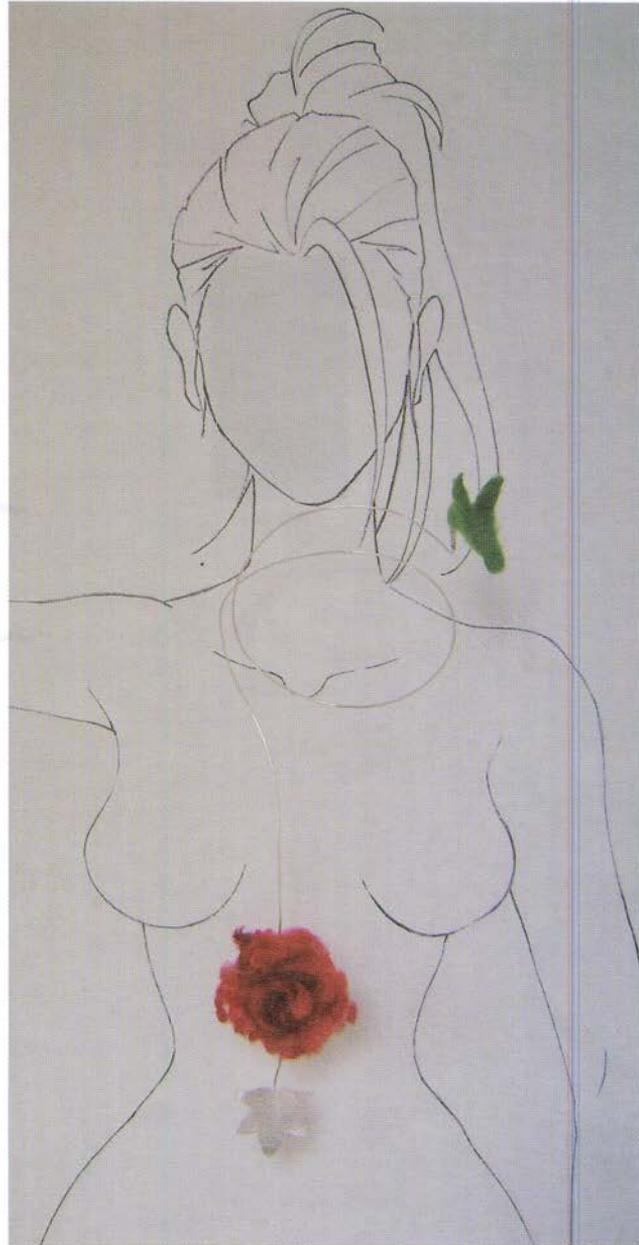


Aretes





Brazalete



- Lagartija

Los lacértidos son una familia de sauropsidos escamosos que incluyen especies como las lagartijas (podarcis) y lagartos comunes (lacerta). La lagartija constituye una especie que ha logrado aprovechar las modificaciones que en su hábitat hemos producido los humanos. Ha hecho uso de las tapias, los parques y las enredaderas. La lagartija es esbelta y de cuello liso. Vive en los árboles, en las casas de patios amplios y en los muros en los que hay enredaderas o plantas que los cubren. Son vistosas y fáciles de distinguir dentro del follaje o en los troncos. Los machos poseen intensos colores. Las hembras son un poco más modestas en su colorido. Son reconocidas como símbolo de la fertilidad. Se alimentan de insectos voladores que capturan con sigilo, moviendo rápidamente la cola levantada sobre su espalda.

En el altiplano ahora son escasas. Pero cuando se veían despertaban un sinnúmero de emociones. Había quienes se asustaban, gritaban, se sorprendían por su rápido desplazamiento por los pisos, los árboles, los muros; las pocas que quedan siguen siendo osadas. Para tomar el sol buscan una piedra o una rama alta y se posan sobre ella. Poco les importa la presencia humana. Jamás la consideraron peligrosa, pero el detrimento de su hábitat ha diezmado su especie y ahora se encuentran en vía de extinción.

Dejarán de arrastrarse ágiles, veloces, con su cabeza levantada, ya no se quedarán como estatuas camuflándose, al menos el 20% de las especies de lagartos del planeta tienden a desaparecer..., la culpa es del calentamiento del aire; en el 2080 podrían desaparecer 1.300 de las 5.100 especies de lagartos y lagartijas, pero así se detenga la emisión de gases, el calentamiento continuará y a 2050 habrá desaparecido el 6% de ellas. Será un fenómeno mundial (Velázquez. 2010).

Yo lagartija

Estoy fría, me arrastro despacio, debo encontrar un rayo de sol que caliente lentamente mi cuerpo, mis manos están limpias y frías, me quedare un rato en esta rama alta contemplando la mañana sólo hasta cuando alguien venga a molestarme.

Hace días tengo sed, lo sé... iré muy cautelosa a mi fuente preferida, algunos dirán que

soy tímida, pero la verdad no me gusta que me miren, cuido mi espalda, desconfió de todos a mi alrededor, no soy amigable, mi aspecto me hace temible, pero soy inofensiva y algo temerosa, algunos me creen espía, tal vez lo dicen por mis escamas y su capacidad de camuflarme...

...tengo sed, voy hacia ti líquido precioso, ya quiero saborearte (Pardo, 2010).

### Expresión:

La lagartija se expresa en colores verdes, ocre y cafés; en superficies ligeramente brillantes, pero en texturas rugosas, escamosas y rústicas. Se debate en la dualidad morbidez-rigidez. Presto llama la atención la velocidad de sus movimientos inesperados y abstractos, contrastados con la pasividad en sus escenas de reposo, su ligereza para posarse sobre las formas, suspendida, estática, inmóvil; en porte asimétrico; en actitud elegante y vigilante. Como objeto joya se expresa en tonos metálicos opacos, secuencias modulares articulares, vertebradas y superficies rugosas en mimesis escamosa. Piezas hechas joya para el brazo o la pantorrilla, y la cabeza.

Especie Lagartija	(Liolaemus tenuis)	Colección Armaduras
Efecto-dualidad	Rigidez-morbidez	
		Suave,
		Liviano,
		Movimiento,
		Rugoso,
		Áspero,
		Asimétrico
Carta de color	Verde Café Dorado	
Carta de material	Bronce y patinas sobre metal	
	Metal Plata y Bronce	

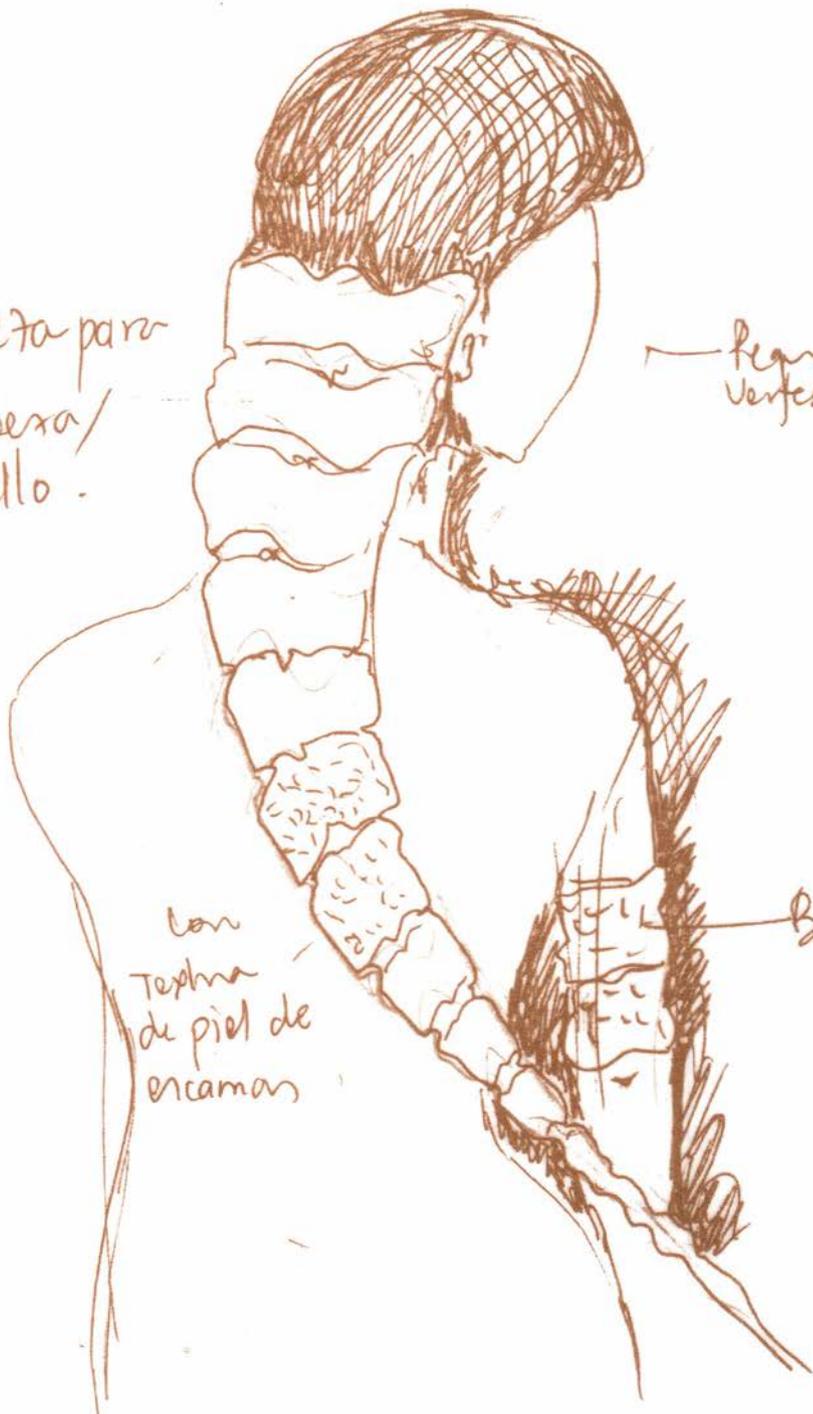
Pieza para  
la cabeza/  
Cabello .

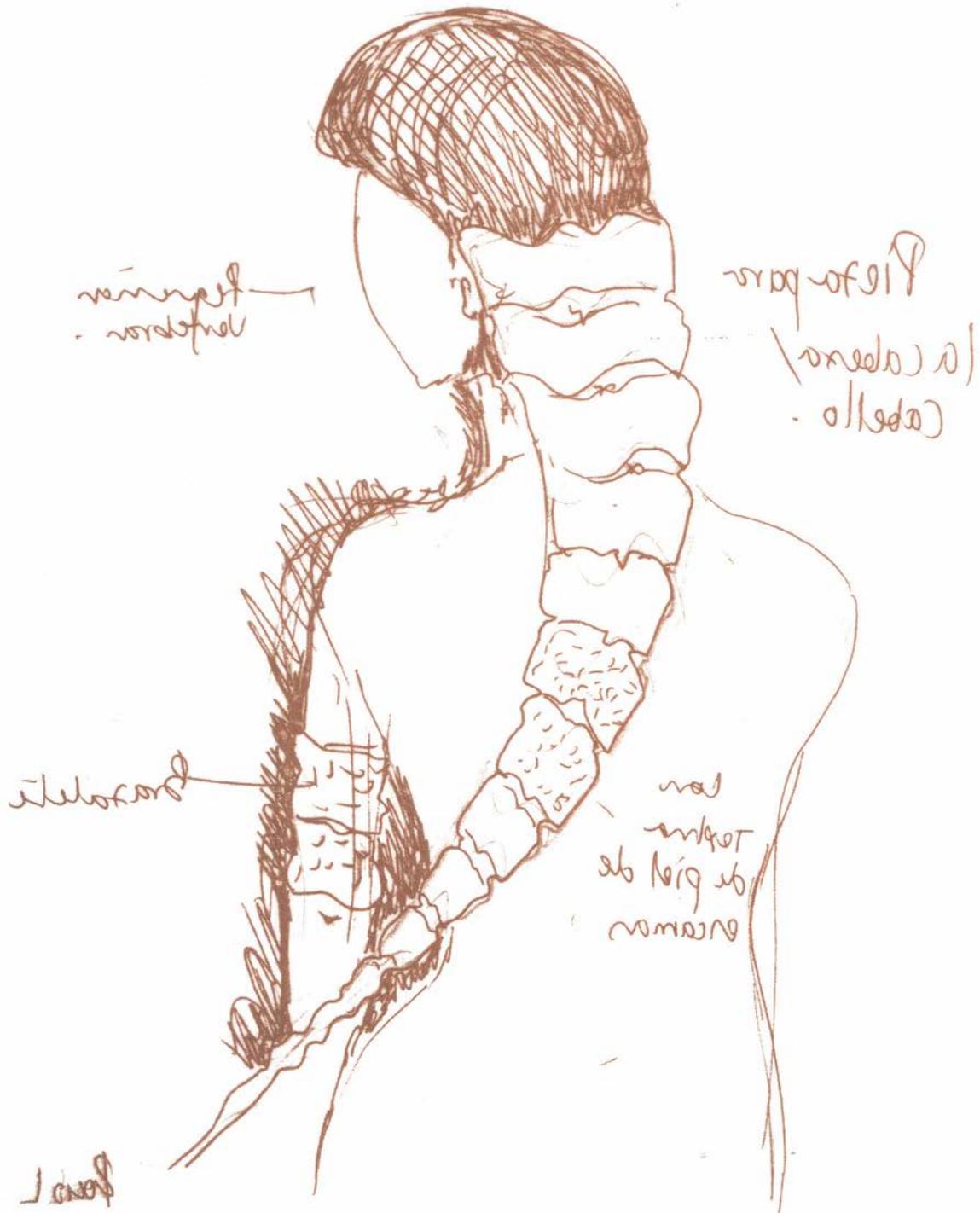
Pequeñas  
Vertebrae .

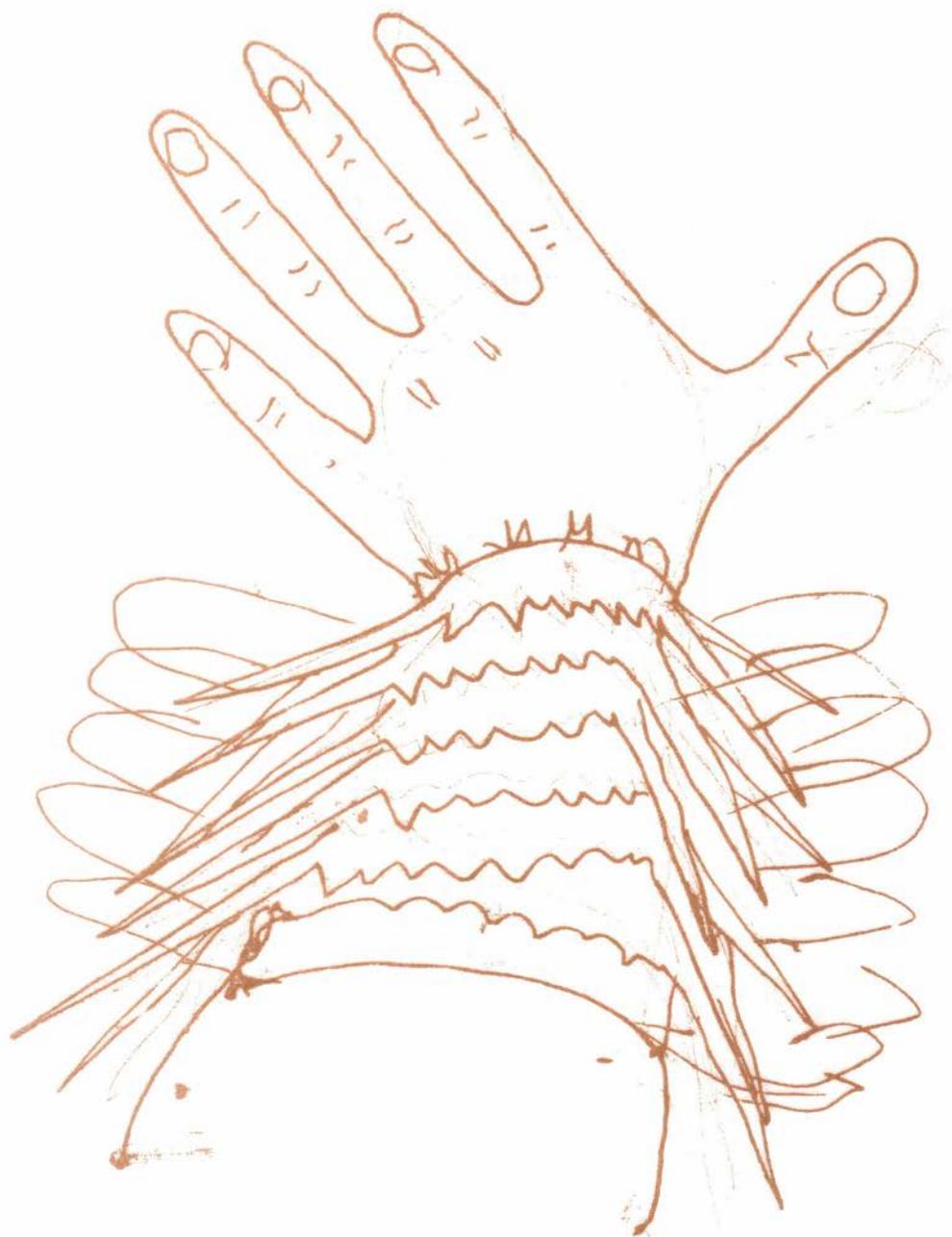
Con  
Textura  
de piel de  
serpiente

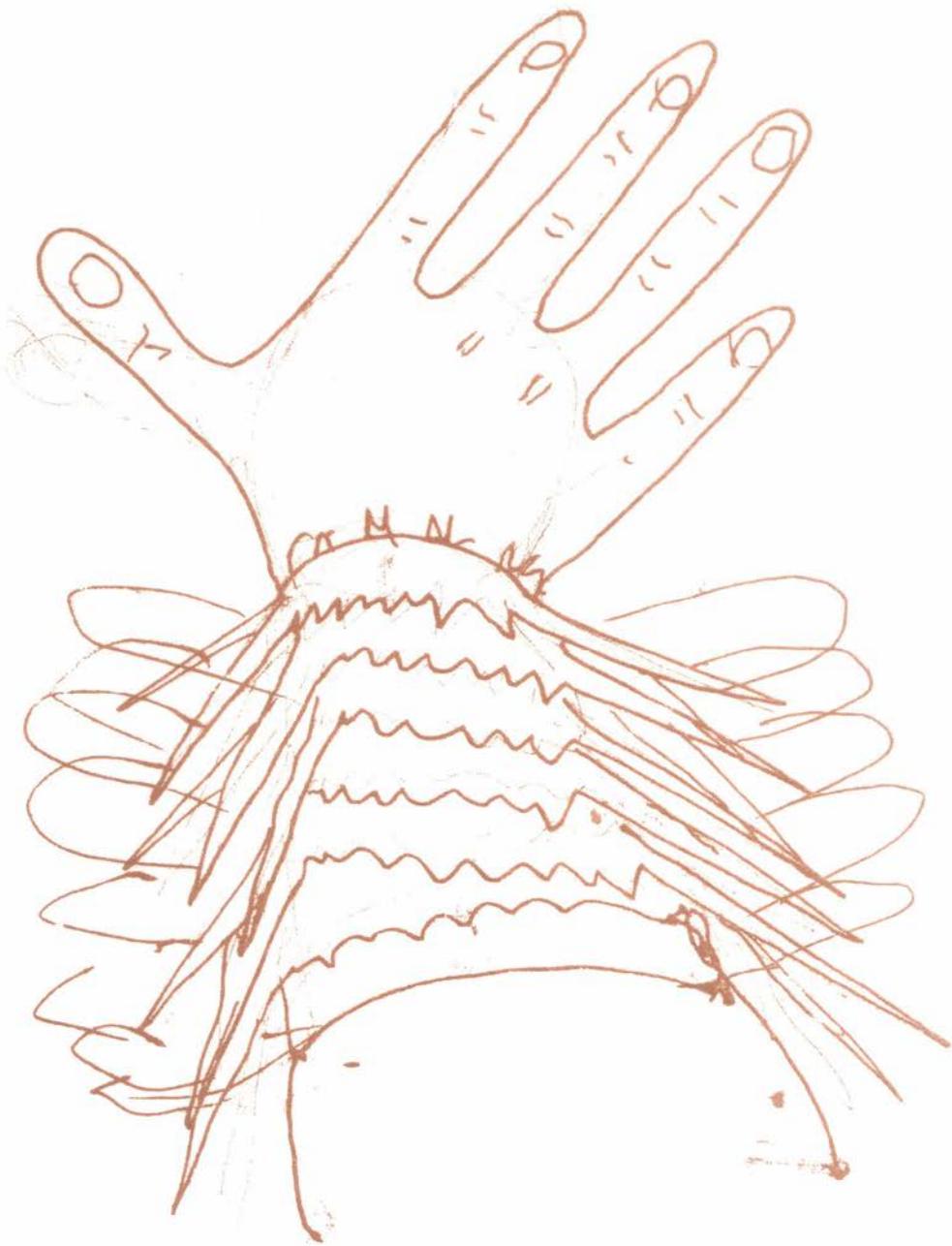
Brasalete

Paul











Hebilla



Brazalete

- Escarabajo

Los coleópteros o escarabajos son una orden de insectos con más de 360.000 especies. La más grande de los insectos. El escarabajo se caracteriza por sus hábitos. Le atraen los focos de luz. Mantiene el equilibrio de los ecosistemas, ya que se alimenta de los desechos y los excrementos. Están presentes en todas las zonas, incluidos los hielos perpetuos y los desiertos, solamente en mar abierto no están presentes.

Son insectos de apariencia extraña. Dan la sensación de ser toscos, pero su superficie es lisa y dura. Han desencadenado miles de historias y creencias. En el antiguo Egipto se les veneraba, pues eran considerados parte de sus deidades. Han sido dignos representantes de la transformación, no sólo de ellos, sino de los desechos de los que se alimentan. Son ecológicos por naturaleza. En Boyacá son fáciles de encontrar en los campos. Aunque es una especie prolífica, su camino a la extinción es diferente. Nadie los persigue; nadie los comercializa. Pero los residuos tóxicos de las vacunas y purgas de las vacas, como todos los residuos, se expulsan por los desechos, y de este modo destruyen su principal fuente de alimento y medio reproductivo.

Yo escarabajo

“Ando, paso, pego, vuelo, camino ando, me doy un bote y con dificultad me vuelvo a parar, me subo a un arbusto, diviso el panorama, consumo hojas, consumo alimento, me entierro vuelvo a volar me tropiezo busco luz, quiero ser la luz, muevo el alimento para mis crías hago un hoyo vuelvo y salgo busco paz interior..., excavo, siento en esa oscuridad una forma de vivir, vuelo para buscar mi pareja, la humedad me apetece, vuelo cargando la esperanza de que el hombre cambie su forma de ser para no acabar mi hábitat, me esfuerzo en cada movimiento, escarbo, trabajo para mi propio porvenir, mi propio futuro (López, 2010).”

## Expresión:

La expresión es muy importante en la concepción de un objeto. Saber a quién va dirigido. Discernir desde la experiencia personal aquellas cosas de interés en el entorno. Como creadora, me llama mucho la función de los escarabajos su estructura corpórea, en forma de armadura; las rugosidades de sus alas; la prominencia de su cabeza; las curvas y formas aserradas en sus patas; la forma seccionada de su tórax; los colores propios de su caparazón; su entorno, sus hábitos y su función. Estos se tradujeron en el sistema joya, es decir, en objeto diseño para un cuerpo grueso de porte masculino. Estos elementos fueron parte de mi interés personal por estos animales, que viven en la gran mayoría de los ecosistemas, aportando infinidad de bondades al ambiente, pese a su pequeñez. Por ello la importancia de darles cabida en una colección de joyería, ya que el escarabajo posee en sus fisonomía cualidades que lo hacen ser una joya para el ambiente.

Especie            Escarabajo estercolero. Coleóptero (scarabeidae)

Colección de la *Scarafagia*

Efecto-dualidad

Rigidez-morbidez

Macizo - áspero

Pesado

Grueso

Asimétrico

Carta de color

Café,

Dorado

Carta de material

Papel mache

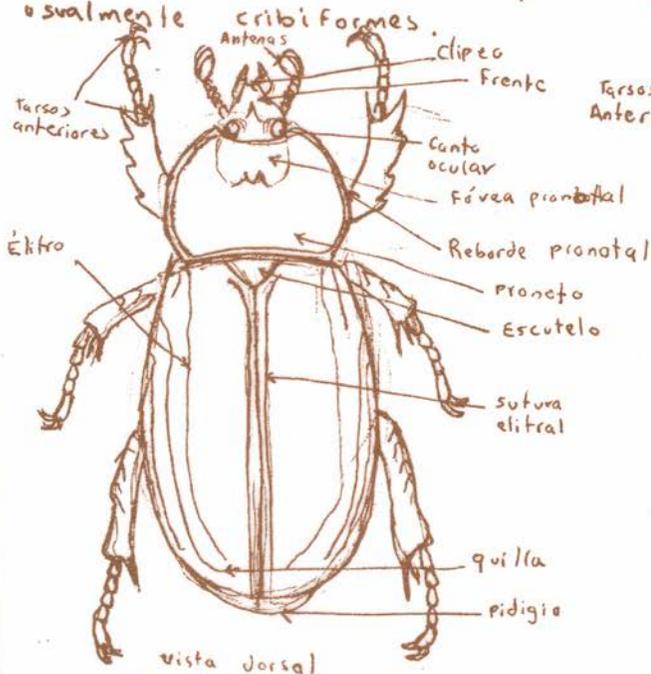
Café granulado

Metal

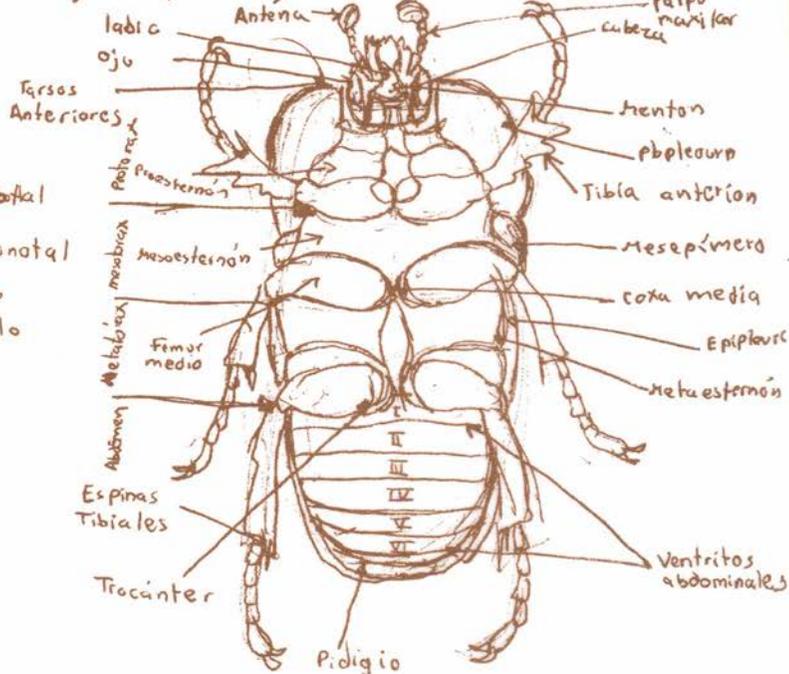
Bronce-cobre

lateral; el octavo segmento abdominal formando un verdadero pidigio y no caudalera por el séptimo segmento; cuatro tubos de malpigi.

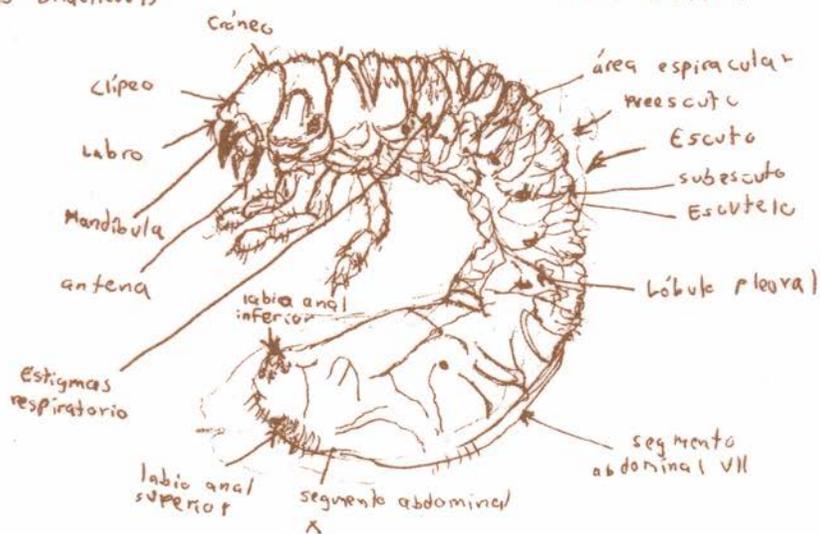
Larvas son blancas, cabeza bien esclerosada cuerpo usualmente en forma de 'C' (larva con la forma típica Escarabaeiforme), antenas bien desarrolladas a tres partes de patas, no hay uragofus y los espiráculos son usualmente cribiformes.



vista dorsal  
escarabajo  
*Heterogamphus dilaticollis*  
Burmeser

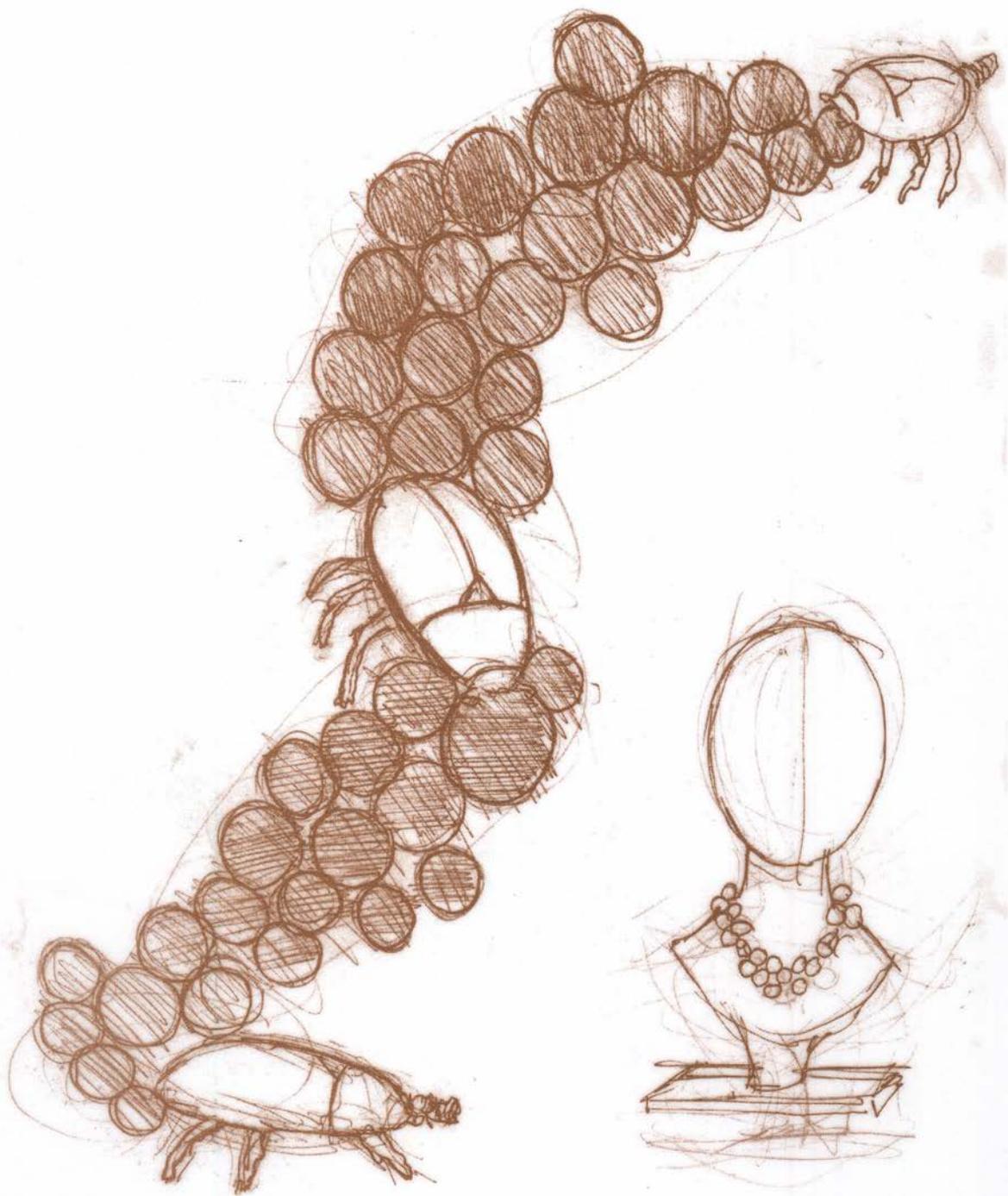


Vista ventral

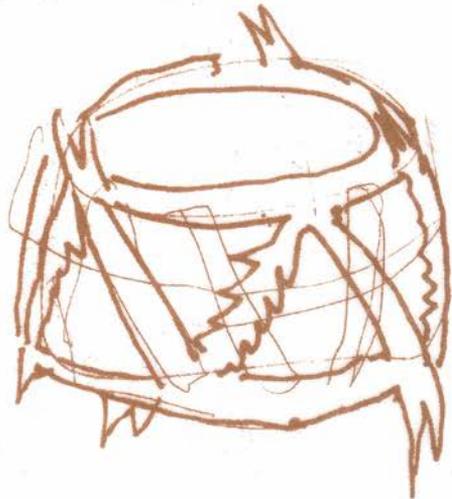
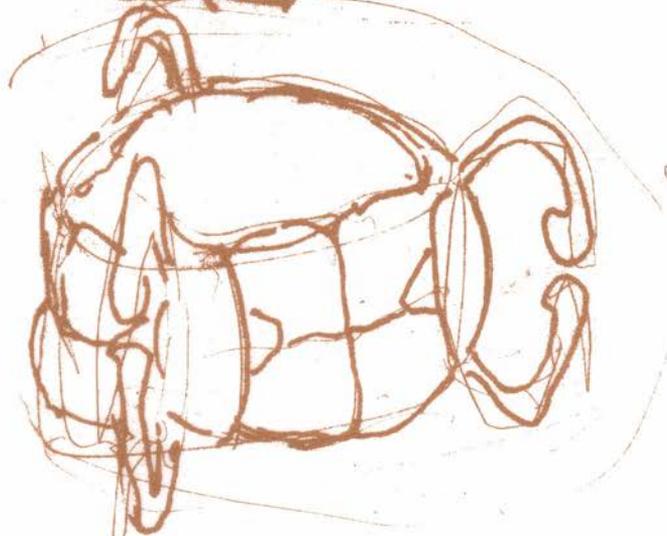
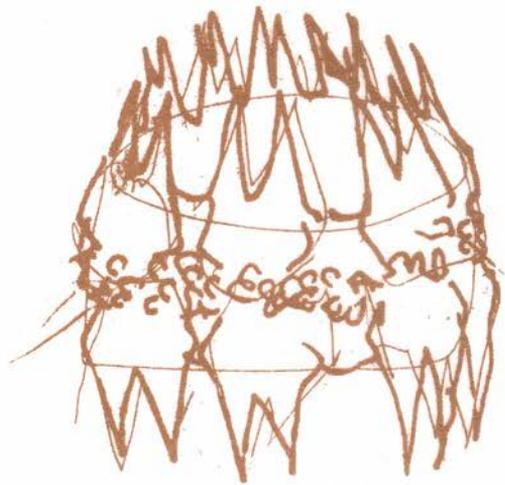


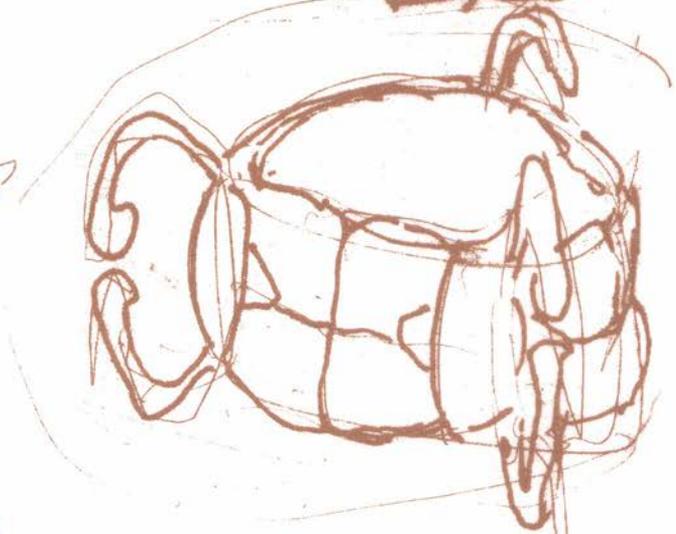
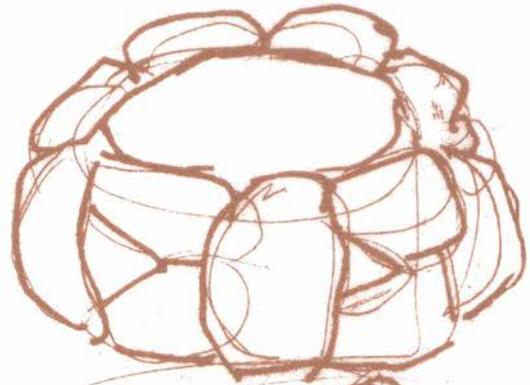
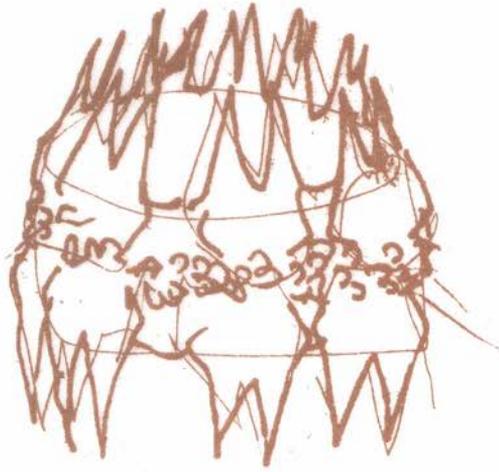
Vista lateral  
de la larva de  
tercer estadio de  
*Ceraspis inotata* (Blond)

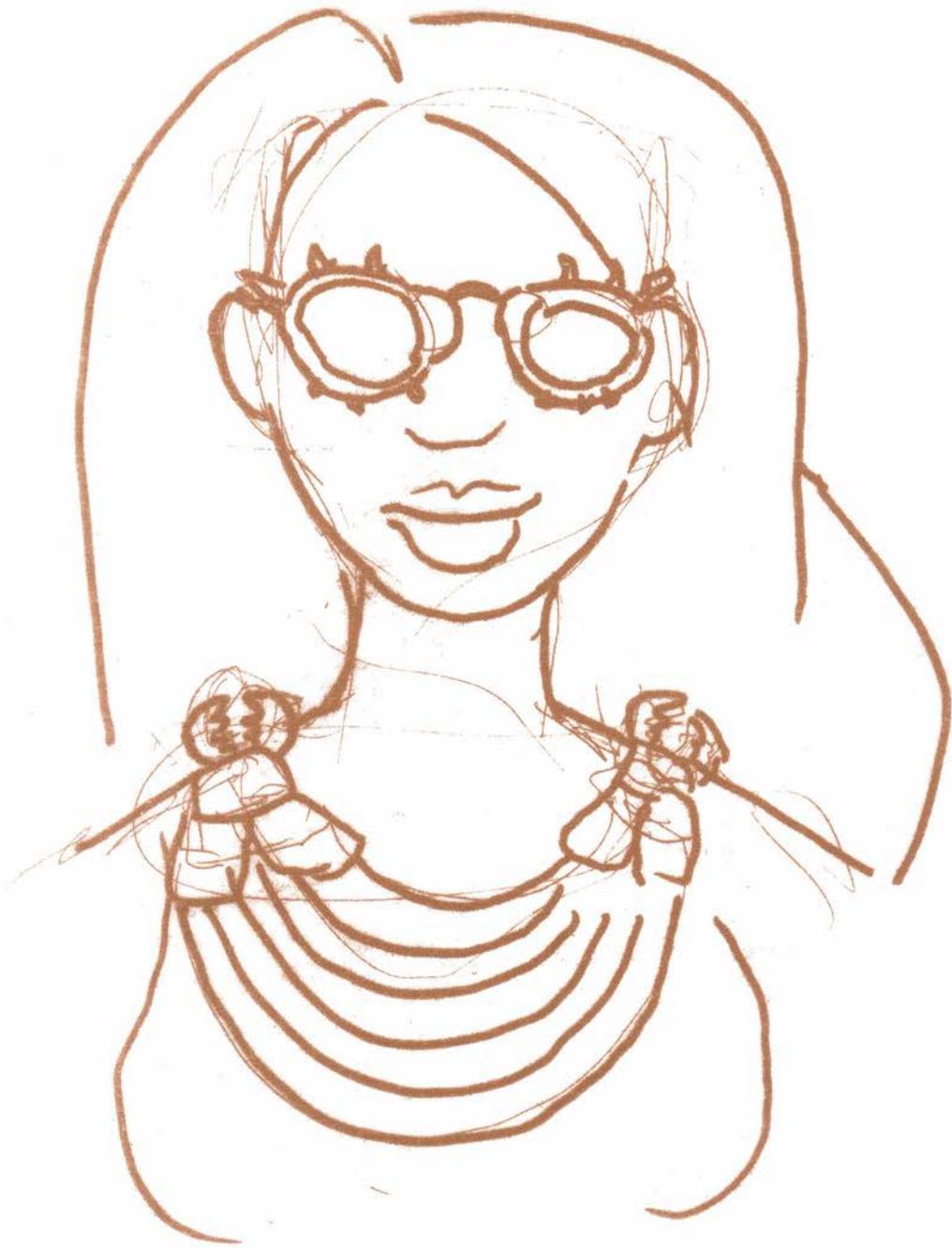


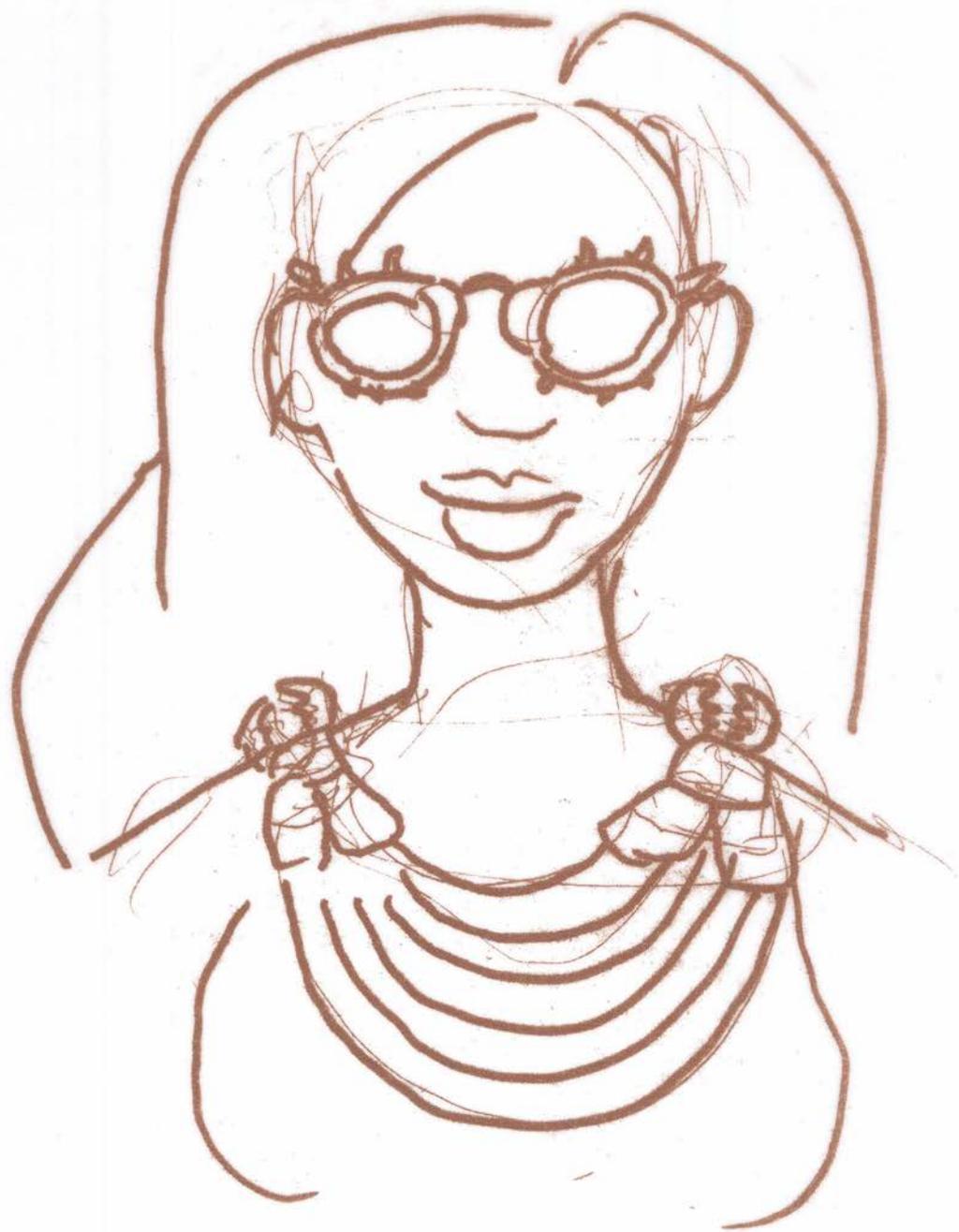








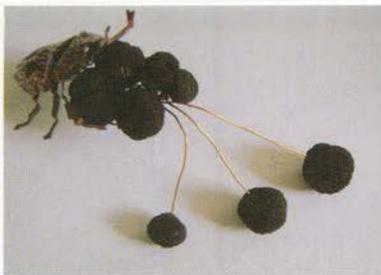






Aretes





Hebilla



Brazalete



- Mariposa

Los Lepidópteros son una orden de insectos conocidos como mariposas, las más conocidas son las mariposas diurnas, pero la mayoría de las especies son nocturnas, como las polillas, y pasan muy inadvertidas. Sus larvas se conocen como orugas y se alimentan típicamente de materia vegetal. Representa el segundo orden con más especies entre los insectos, cuenta con más de 165.000 especies clasificadas en 127 familias y 46 superfamilias. Son unas grandes artistas de la supervivencia y el engaño; tras sus espectaculares colores y formas, esconden talentos insospechados: resistencia al frío y la altitud. Estos son recursos que utilizan para despistar o ahuyentar al enemigo, junto con su velocidad de vuelo. Mil armas de supervivencia para unos insectos frágiles sólo en apariencia.

Su importancia es clave, pues son ellas quienes demuestran el estado de salud de un ecosistema natural debido a la estrecha relación planta - animal. Dos de los cuatro estados de desarrollo por los que atraviesa dependen exclusivamente de las plantas. Viajan miles de kilómetros en sus travesías. Su gama multicolor ha despertado la curiosidad de coleccionistas en todo el mundo.

En los campos de Boyacá era muy común ver miles de mariposas en frenesí de vuelo; enormes seres azules tornasol en revoloteo lento, bandadas de cuerpecillos naranjas y pequeñas amarillas en un espectáculo visual que difícilmente se podía expresar. Hoy resulta sorprendente ver alguna en un jardín de la ciudad y en los campos. Este espectáculo se ha limitado a pequeños grupos familiares que han sido relegados o han sobrevivido a los insecticidas usados en los cultivos.

¿Acaso somos conscientes del efecto que puede producir para un ecosistema el final de una especie como las mariposas que habita una región? No son solamente el adorno de un paisaje. Su importancia es vital. Tal vez seamos los últimos en apreciar el vuelo de una mariposa.

Yo mariposa

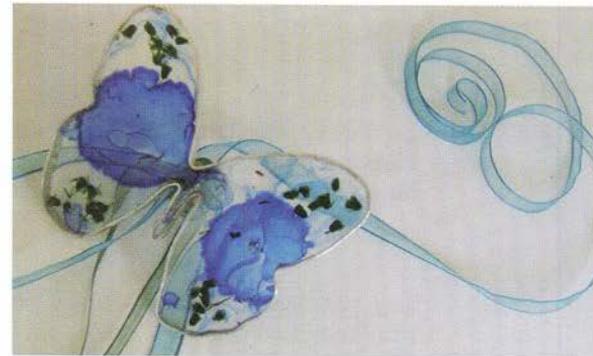
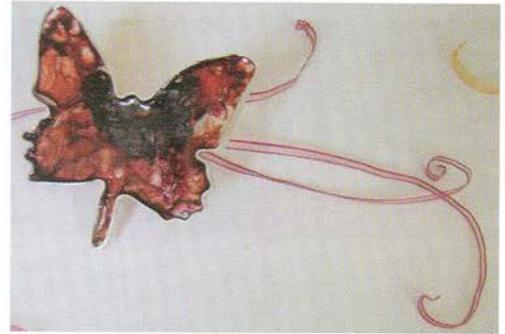
*Era tan feliz... recuerdo viejos tiempos, cuando éramos miles y bailábamos junta, vestidas de mil colores...*

*Sí, me gusta danzar, soy el hada del campo, voy en busca de néctar, soy encantadora, mis colores pueden embrujarte y por eso me persiguen, puedo leer el futuro, y saber cuando vienen a visitarte, es por esto que muchos quieren poseerme, coleccionarme, encapsularme y enmarcarme, pero no saben que mi vida es muy corta, yo solo quiero tener con quien bailar y procrear, dejar mis huevecillos y confiar en su futuro ( ohórquez, 2010*

Expresión:

La mariposa se expresa en un carácter delicadamente femenino. En formas simétricas orgánicas, curvilíneas, transparentes y engalanadas. En movimientos suaves, tranquilos, ligeros y livianos. En sonidos rítmicos, metálicos y tintineantes. Como joya se expresa en fragilidad y levedad equilibrada, multicolor, transparente, simétrica, encapsulada, recolectora y posuda

Especie	Mariposas del altiplano.	Colección <i>Danza de mariposas</i>
Efecto-dualidad	Transparencia-opacidad	Liviano, Transparente, Modular, Simétrico
Carta de color	Rojo, Azul, Verde café,	
Carta de material	Resina poliéster Objetos encontrados Cintas de tela	Metal Plata



Broches



Taller didáctico en la exposición

La colección final Biodiversidad 2009/2010, comprende 20 piezas joyas-objeto, elaboradas en metales como bronce, cobre y plata; materiales orgánicos como fieltro, lana virgen, papel mache, café granulado, y paja; y materiales sintéticos como resinas.

Las piezas fueron expuestas y puestas en circulación en la Casa Museo Gustavo Rojas Pinilla en la ciudad de Tunja. En la Gobernación de Boyacá y en ferias nacionales como Expoartesanías. La exposición despertó conciencia y motivó a los espectadores a pensar en el respeto por la biodiversidad, en procura de una reflexión permanente desde el uso de las joyas-objeto.

#### IV. Habitar el Taller

El Taller Residencia es la modalidad de taller en artes que surge de la versión medieval del maestro que acoge a uno o varios aprendices para aprender el oficio y la técnica de dicho maestro. Hoy se presenta como la invitación de un docente - artista que abre las puertas de su espacio - laboratorio - casa - taller para permitir la convivencia y la experiencia de la investigación - creación a sus asistentes, trabajando juntos sobre un proyecto común, en una exploración técnica y conceptual permanente. Habitando, viviendo y obrando al tiempo.

Allí, en la residencia, en el vivir y obrar simultáneamente, los espacios físicos de la casa son espacios vitales, trabajados y vividos. Estos espacios no son taller de manufactura, son ambientes de producción- investigación- creación. Se basan en principios de permanencia y de convivencia. Se constituyen en una cuestión de sinergia. El taller - residencia se presenta como un lugar para intercambiar, dialogar. Desde la idea inicial, afloran las cooperaciones y las alianzas, se comparten metáforas sobre el objeto a producir, relaciones subjetivas con el hacer. El taller es un lugar para la obra antes de la obra misma. El taller es una casa dramática por la actuación de sus objetos, sus cuerpos y sus relaciones.

Habitar el taller implica permanecer en diferentes tiempos, es residir y permanecer en el oficio, es respetar los acuerdos colectivos y ser flexible con los instantes propios que se dan en una casa taller. Una cocina, una sala, y las relaciones que surgen con un visitante, un perro, un almuerzo... El taller también es habitado por cada uno. Cuando ha pasado el tiempo y no se quiere salir de él, se ha incorporado en el espacio cotidiano, en la esencia de una práctica.

La casa- taller.

La casa es el primer taller del artista. "El cuerpo prospera en la casa (o un equivalente, un manantial, un bosquecillo)" (Deleuze y Guattari 1993. P 169) crece, se alimenta, se guarda, se refugia, se transforma, se desviste, se desnuda, se revela.

El artista demarca, determina, sitúa, acomoda, ordena, colecciona, desordena, agrupa, llena, vacía, poetiza, inscribe, representa, marca, grafica, reconstruye, modifica, diseña, organiza, delimita y encierra su intimidad. Como taller de creación, mora en toda su casa, la convierte en el primer museo, la llena de sí, repliega toda su extensión y le imprime su propio orden, para escribir, pensar, soñar, compartir, habitar.

La casa es memoria y es diario. En ella se registran todos los procesos de creación. En ella se deja registro de los actos producidos por la existencia humana. La complejidad poética, histórica y tipológica del habitar de los artistas. Es metáfora también de los cambios históricos de la idea de arte y de artista.

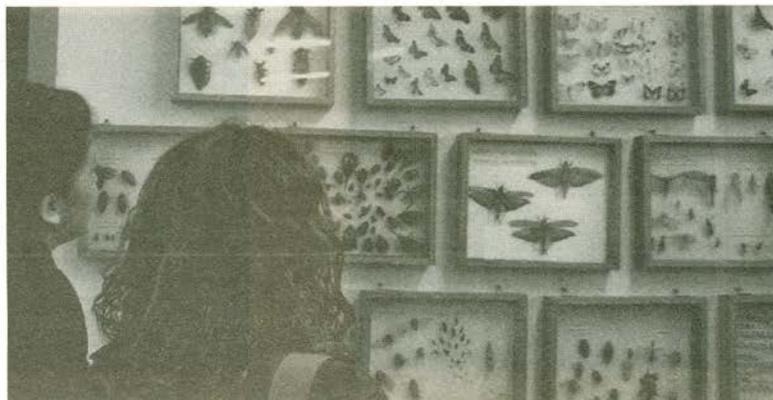
Aunque también hay casa de artistas que no lo parecen, artistas sin casa, que es otra forma de ser artista al margen del habitar. Pero hay casas de artistas donde es preciso encontrar una habitación propia, iluminada, secreta, íntima, tal vez una casa dentro de otra casa. Morada y vida son versiones paralelas al autorretrato.

#### El taller de creación

Es un lugar y un espacio para la investigación, experimentación y exploración desde ideas “problema”, referentes a la construcción y nacimiento de objetos (de todo tipo). Este taller de creación en diseño de piezas objeto, se aborda desde el método proyectual.<sup>2</sup> Donde el proceso de desarrollo del objeto resulta lo más significativo del taller, lugar para los ensayos, la prueba, los aciertos y el error, y donde el objeto es una “excusa”

En el campo del diseño es preciso proyectar o crear con rigor, pensar la idea, proyectar su naturaleza y la de los materiales. El método proyectual obedece a los valores objetivos que se convierten en instrumentos operativos en manos de los proyectistas creativos. Este método se ocupa de los valores que mejoran el proceso, siendo estimulante para el proyectista el descubrimiento de algo nuevo, funcional y, sobre todo, amable.

El taller de creación comprende ambientes y momentos propios, donde en comunidad se amplía, y confronta el conocimiento, y se comparten las experiencias propias. Hace del ejercicio del diseño y la creación de objetos una actividad conjunta, y agradable, una experiencia de vida y convivencia, una metodología que permite al constructor hacer, pensar y actuar.



El taller tiene como objetivo la consecución y desarrollo de dos productos: el proceso y el objeto (textual, discursivo, plástico, estético). Juntos involucran teorías, vivencias, conocimientos y prácticas; esto significa que metodológicamente este taller agrupa a los individuos bajo el pretexto de la consecución y búsqueda de la producción de un objeto y de un proceso, que identifique a quienes, dentro del taller, construyen su conocimiento.

Cada uno se hace dueño de los procesos de producción de su objeto y se siente responsable del proyecto colectivo creativo. De esta manera, la metodología del taller, a partir de los principios expuestos, descansa sobre cuatro categorías básicas de desarrollo: técnica, teórica, crítica y tecnológica.

Dentro de las múltiples formas del ser y del hacer, ser consciente del proceso creativo conlleva a afirmar que la investigación es creación, debido a la complejidad e interdisciplinariedad que genera el conocimiento de un tema, en el desarrollo de una idea.

#### El taller de joyería

El taller es relativamente pequeño. Se ubica en la parte baja de la casa. Es un espacio de 30 metros cuadrados, cubierto e iluminado por la marquesina. Este espacio incluye el área de fundición, armado y acabado. El área de fundición está conformada por dos sopletes de mano anclados a un tanque de gas. Hay una mesa cubierta por piedras pómez de diferentes tamaños y frásquitos donde se guardan los fundentes y los ácidos. Hay también un encendedor de chispa y muchas pinzas de metal, y cabo de madera para soportar las piezas y evitar quemaduras. El área de acabados se conforma por cuatro mesas de joyero; unas antiguas otras modernas; varias repisas de pared ubicadas



justo detrás de cada mesa organizan cuidadosamente las herramientas de mano. Ellas se exhiben para ser encontradas fácilmente desde el puesto de trabajo de cada joyero. Dos lámparas iluminan el espacio cuando cae la tarde. Un espacio de 20 metros cuadrados ubicado en el garaje de la casa conforma el área para el laminado y el martillado, es decir, la zona de ruido. Allí, un banco de madera macizo soporta el laminador, máquina que transforma el metal en barras, hilos y láminas, impulsada por un piñón, que a manera de manivela, es movida manualmente; en una esquina un gran trozo de árbol sostiene un yunque pequeño y varios martillos, que con fuerza, de golpe en golpe dan forma a las barras de metal. Este es el taller. Pero también es la casa.

#### Una tarde en el taller

“Cerca de las dos de la tarde. Hace frío. Ha llegado David un poco despeinado. Trae sus hallazgos...” “Ayer iba para la universidad y me encontré estos escarabajos. No se preocupen, ¡ya estaban muertos!” Hace un registro y dibuja sus partes. Lina un tanto acelerada coge nuevamente la segueta e intenta el ejercicio que había dejado inconcluso en los días anteriores; con muecas expresa la fuerza que tiene que imprimir sobre las herramientas para poder cortar el metal; Rocío, misteriosa, se aparta y continúa el ejercicio de cincelado, sobre sus piezas modulares y caladas del cuerpo de la lagartija en bronce, con cincel y martillo en mano; golpe tras golpe va dando forma a un cuerpo escamoso por cerca de cuatro horas continuas. Diana, mientras tanto, modela sobre la mesa del comedor las hojas y flores que acompañan el vuelo del colibrí; escoge los materiales que darán la suavidad y la carta de colores de la flor que lo acompaña. La tarde se hace corta para el avance que cada uno puede ejercer sobre su creación. Comienza a llover y después de tomar un café Diana se incorpora: “¡Tengo clase de 6:00 p.m. y ya son las 6:15 p.m. Nos vemos”. “Y yo tengo ensayo. Nos vemos”, dice David. En la casa se quedan Lina y Rocío. Ellas avanzan ampliamente en su propuesta. Las mariposas toman forma y brillo y un cuerpo de lagarto surge desde sus vertebras y escamas. Por hoy, nos dan las 9:30 de la noche”.



### Habitando el taller

En las siguientes líneas se recogen a partes de las conversaciones y escrituras hechas por los estudiantes que participaron en la experiencia de taller residencia, el semillero estuvo conformado por los estudiantes: Lina María Bohórquez, Diana María Sanabria, Ángela Rocío Pardo y David Alberto López.

#### Soy taller

Soy taller, soy joyero, más callo la meta de mis amores con cierta determinación, y no solo me mueve la creación de algo bello, pretendo confinar las huestes de la mente humana, en la creación de un objeto pleno de belleza que ante la buena técnica requiere de un análisis minucioso, que responda al saber del entorno y quienes lo rodean.

Se me presentan ante mí los materiales, aquellos confidentes de la grandeza de las cosas, ínfimos jueces de mi cordura, o si es el caso, de mi locura, algunos son frágiles, otros maleables, pero... entre tanto bueno siempre aparece lo inesperado, los errores a los cuales hay que responder con paciencia y virtud, con amor a las cosas.

Las herramientas son el puente en la mitad del camino, pues sin ellas no podremos dirigirnos a la meta hacia la verdad, estamos estrechamente unidos al comportamiento de estas, que en últimas es determinado por nuestra aptitud y actitud a la hora de emprender nuestro trabajo, tienen la capacidad de generar caminos sobre selvas, conectarnos y desdoblarnos desde nuestro interior, todo con el efímero legado de concientizar a la humanidad.

El espacio volátil de la joyería es un elemento forzado cuando se toma con escepticismo, puede ser una flecha insomne si se trabaja con placer forjada en el aprendizaje, los espacios de la joyería están en todas partes, si uno está enamorado de su creación, de su labor libre hasta la misma calle, la misma naturaleza puede ser un espacio propicio para la creación en joyería.



El taller de joyería es un espacio adecuado para la imaginación. Depende directamente de los gustos del creador e influye en el proceso de una forma arraigada. Por mi parte es un mecanismo determinado por las ganas, el clima, la disposición del espacio, de las personas que me acompañan, que son parte del taller, y por ende, de mis creaciones. El taller contiene de todo: las formas, los colores, las herramientas, traducido en la inspiración del joyero. Debe ser el espacio adecuado para la creación del artífice.

Para mí el taller ha sido el espacio donde desciframos los códigos que nos impone la idea y el material, ya que uno puede tener un boceto excelso, pero si a la hora de manejar las herramientas y el material se falla, podemos defraudarnos ante lo propuesto desde un inicio. En el taller me he sentido muy bien. El trabajo no ha sido tan rígido. Se manejan relaciones amenas estudiante - profesor, lo cual se traduce en un trabajo bueno, perfeccionado por los comentarios de los compañeros de taller, todo con miras a la mejor realización del objeto de creación hecho joya y la comprensión de un proceso de investigación - creación.

El oficio de ser joyero se presenta ante mí como una oportunidad de desligar esos fantasmas del pasado. Para abrirme el camino del conocimiento y la autonomía creativa. Memorias de aprendizaje dormido que quiere romper todas sus aptitudes, alienarse con los materiales para poder ser uno, la pieza más bella y hermosa que se haya visto, romper el esquema de la abulia y la pereza para glorificar el trabajo, que es al final de cuentas lo más destacado en la vida humana. Tomar la enseñanza del maestro como elemento fortalecedor. Este es un punto clave para llevar a cabo este sueño, este viaje al que llamo joyería



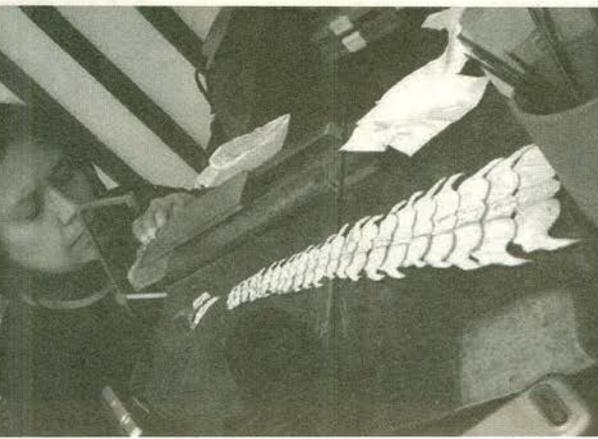
El joyero en la actualidad tiene muchos mecanismos y materias primas para crear, ya que Colombia posee una riqueza envidiable en cuanto a fuentes de inspiración y materiales. Es deber del artesano del objeto-joya apropiarse de esta bella diversidad para traducirla en objetos que hablen de esa grandeza de la cultura latinoamericana y, en este caso, Colombia y la región andina.

De la idea a la joya se observan situaciones como falta de conceptualización, que la joya no responda al tema para lo cual se realizó; por consiguiente, se debe pensar en la joyería como un trabajo pausado y metódico, que requiere de mucho análisis, investigación y dedicación.

David Alberto López

El trabajo en un taller de joyería es de toda una vida. Exige bastante concentración. Siento que cuando se está concentrado el tiempo transcurre muy rápido y parece que el trabajo de ocho horas no se nota al instante. El boceto es fundamental para crear la pieza y modelar el material. El proceso creativo me permitió construir de manera tridimensional una idea expresada bidimensionalmente. Las categorías de diseño que apliqué son básicamente las que me dieron las formas del lenguaje de las mariposas. La joyería es muchas cosas. Es dibujo. Es fotografía. Es escultura. Es escritura. Pero, sobretodo, un proceso que lleva mucho tiempo.

Lina María Bohórquez



Estar en el taller, habitar el taller, vivir el taller, hace el taller, me cambió la vida y mi forma de trabajar con otros. Conocí muchos materiales que nunca me imaginé que se pudieran transformar. He comprendido el lenguaje y las posibilidades de expresión de una joya contemporánea. He investigado, he aprendido y he dejado en mi cabeza y en mi corazón las opciones para seguir creando, preguntar sobre las cosas que no sé y que me interesan. Saber que puedo diseñar y crear piezas únicas me hace crecer. Saber que personas exhibirán las piezas por mí como en un museo o una galería ambulante, ellas estarán exhibidas en los cuerpos de los otros y hablarán por mí.

Diana María Sanabria

Mi dificultad radicó en el tiempo, un tiempo nocturno donde pude habitar el taller; algunas veces sola; otras, en compañía de los demás. Fui, sobretodo, pausada y comprendí el arte de la paciencia que se imprime permanentemente en el rigor técnico. Comprendí que la biodiversidad se expresa todo el tiempo. Mi joya se traduce en la idea de un ser escamoso y vertebrado, para un cuerpo humano fragmentado que revela una piel cambiante que se escama y se renueva.

Ángela Rocío Pardo



### Reflexiones sobre el habitar en un oficio

A partir de hacer de mi taller, el taller de los estudiantes, y convivir en el; de seguir sus procesos y de las discusiones tenidas frente al oficio y la creación, esta experiencia me permitió expresar las siguientes ideas que han rondado mi habitar el oficio durante los últimos años.

El habitar, el residir y convivir en un lugar (casa-taller) proporcionan vínculos directos y fuertes entre el docente-artista y el estudiante-artista. Es el ambiente de aprendizaje que nunca se desliga, más bien se ancla a otras lógicas, otros ritmos y otras movilidades diferentes a las del aula de clase. En este se genera una actitud permanente de compromiso, búsqueda y creación. Es una práctica donde herramientas, materiales, ideas y discusiones están juntas en reflexión constante frente a un hacer y su proceso.

La joyería contemporánea está entrando con mucha fuerza en el campo de las prácticas artísticas actuales. Además de exhibirse en una galería, se exhiben permanentemente en el cuerpo de quien las adquiere. Los procesos de circulación de este tipo de piezas permiten ampliar el campo de la idea del diseño y la joyería, en tanto expresan un problema y cuestionan las actitudes y actividades humanas.

En este momento la tarea del artista- diseñador es profundizar sobre las formas en que el ser humano y el medio conviven, aportar a la reflexión desde la producción de objetos y llevar a crear un lenguaje que permita la coexistencia entre las variadas formas de vida dentro de la biodiversidad de un planeta.

En el lenguaje del diseño y la producción de objetos es preciso explorar técnicas y tecnologías que deriven de las prácticas interdisciplinarias. Sus metodologías son móviles y cambiantes, y están determinadas por las dinámicas vitales del taller.

El proyecto en sí, es un incentivo a la comunidad académica, para entendernos como un solo ser con la naturaleza, en un intento por crear conciencia en sociedad, de la responsabilidad y compromiso con el medio ambiente.

La biodiversidad seguirá siendo el motivo más fuerte de inspiración para la creación humana.

(Endnotes)

1 Con Mutis se inicia nuestra cultura científica. No tuvo que rehacer o enmendar o encausar acciones o teorías científicas, en realidad no las había. Este médico, sacerdote, astrónomo, profesor de ciencias naturales, director de la Expedición Botánica, metalúrgico y responsable de un cierto renacimiento neogranadino tuvo que inventar entre nosotros la ciencia. Ver Hernández de Alga, Guillermo. Compilador. (1982) en *Pensamiento científico y filosófico de José Celestino Mutis*. Bogotá: Fondo Cultural Cafetero. p 28-30

2 La serie de operaciones del método proyectual obedecen a valores objetivos que se convierten en instrumentos operativos en manos de proyectistas creativos, no es algo absoluto y definitivo: es algo modificable si se encuentran otros valores objetivos que mejoren el proceso. Y este hecho depende de la creatividad del proyectista, que al aplicar el método, puede descubrir algo para mejorarlo. En consecuencia, las reglas del método no bloquean la personalidad del proyectista, sino, que, al contrario, le estimulan al descubrir algo que, eventualmente puede resultar útil también a los demás. Ver en Munari Bruno. (2006) *¿Cómo nacen los objetos? Apuntes para una metodología proyectual*. Barcelona: Gustavo Gil. Tirada 11. (Original 1983) p 18-20.

## Referencias Bibliográficas

- Browel, Mallory, Ohlman. (2000). Diseño eco experimental, arquitectura/moda/producto. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Codina, C. (2000). La joyería. Colección artes y oficios. Barcelona: Parramón.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1993) ¿Que es filosofía? Barcelona: Anagrama.
- Hernández de Alba, G. (1982). Compilador en Pensamiento científico y filosófico de José Celestino Mutis. Bogotá: Fondo Cultural Cafetero.
- Munari, B. (2006). ¿Cómo nacen los objetos? Apuntes para una metodología proyectual. Barcelona: Gustavo Gil.
- Squicciarino, N (2003). El vestido habla: consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria. Madrid: Cátedra signo e imagen 4ª ed.
- Reichel - Dolmatoff, G. (1990). Un estudio iconográfico del Museo del Oro. Colina. Medellín.
- Romero M., Cabrera E., Ortiz N. (2008). Informe sobre el estado de la biodiversidad en Colombia 2006-2007. Bogotá: Instituto de Investigación de Recursos Biológicos.
- Wucius, W. (2005). Fundamentos del diseño. Barcelona: Gustavo Gil. 7 ed.
- Velázquez, R. (2010). Adiós a las lagartijas. En: El Colombiano. Medellín. publicado el 22 de mayo de 2010.
- Alexander von Humboldt. p. 181 URL. Disponible en: [http://www.humboldt.org.co/download/INSEB\\_2006-2007.pdf](http://www.humboldt.org.co/download/INSEB_2006-2007.pdf). (septiembre de 2010).



## VIAJES SIN FOTOGRAFÍA

Eliana Márquez

### I

#### "...a quien ya pierde la visión"

carta de viaje

Una página del diario "El color en la Sierra Nevada de El Cocuy":

El color transparente trae consigo una sensación de frío, de soplo como sonoridad, de sol ácido. Es él un color envolvente y visitante, un color para el oído, para la punta de la nariz, para las manos. Dentro suyo, es difícil respirar, cogerlo, tomarlo, aspirarlo; contradicción aquella si sentimos que está regado por todas partes.

Aquí en el campamento, te cuartea la cara, te acuchilla la carpa, se te viene de frente, te alza...

Es viento, Es agua

Es bóveda, silencio y perfume

Es tiempo y Es sonido

El transparente es viento, no sabes que se te acerca, hasta que te surca. Hasta que te levanta y te penetra. Por esa arremetida, adviertes que es él quien llegó.

Te quiere marear, derretir, apagar. Te puede avivar...hasta congelar. Este transparente, aunque ladrón, no esconde su música.

*Transparente es nuestro escenario,  
donde colgamos las tramoyas, las tiendas y la ropa.  
Donde izamos los cuerpos esta primera noche.*

Sobre este escenario puedo ver cómo en él se mecen las ramas, veo las sombras, el lienzo, la telaraña que levanta el remolino. Ella, la transparencia, sacude la memoria de actriz de la tierra... lleva el cuerpo que ondula. Este color, si no te ha seducido de viento...vendrá de frío...vendrá de agua...pero vendrá, siempre te querrá tener, diluir.

**Cuando el transparente es frío** no dice nada claro...apenas si dice...solo golpea, me toca...te seca con fuerza...lágrimas y sudor; cuando ya casi lo ves, te hecha como arenilla en los ojos, te limpia el rostro con un paño que descose, hasta hacerte borrar la sonrisa. Entonces enrojecen tus mejillas. Así es como él dice que pasó. Que algo se demoró...Por ser quien es, se te notará que con él estabas. En el lugar donde dejó su ausencia dibujará el rubor, color que no se te será fácil de opacar.

Depende de las horas...depende del día...a estas alturas... a veces quema, a veces seca, a veces hiela. Tarde comprenderás que te quiere tachar ; omitir de su geografía. Por eso siendo frío, te flamea, te raspa y te bota. Es frío, pero quiere hacerte viento.

*...en la inmensa tienda* donde me hallo tendida durante la segunda noche, me abarca con su manto de agujas de luz. Acostada a la intemperie, es como más cuerpo le veo a lo transparente, lleva hasta estampadas las luces viejas. Es inmenso, es helado, es bello, es distante, "me duele la cabeza mirarle a los ojos", momento cuando me excuso, y me resguardo en una bóveda más pequeña, mi carpa. Entonces manda lluvia sobre mí, agrieta mi remedo, me enfría...*para que recuerde que afuera se puso dorado y hay azul noche.*

Se mueve suave, trae perfume, y eso hace lenta su marcha. Está sembrado de flores.

El color transparente surge a más de 3600mts de altura, más allá del smog de ciudades como la Paz, el Cuzco, Quito, Bogota, etc.

**"Una carta a quien ya pierde la visión".**

Mi madre durante 30 años llevó 34 dioptrías en el ojo izquierdo...y 78 dioptrías en el derecho, las que corrigió con un par de lentes de contacto transparentes.

Cuando fue difícil conseguir correcta visibilidad con estas lentejuelas, las combinó con un par de gafas; rápidamente ellas se hicieron muy pesadas, y la visión no cesó su deficiencia. Entonces optó por la cirugía. Le practicaron unos cortes “imperceptibles” en la cornea. Ya en un tiempo más reciente, cuando la tendencia degenerativa visual se estabilizó, la intervinieron con una cirugía del terigio, ...para correr unos “velos” ...-me dijo-...que obstaculizaban su mirar.

Uno a uno, en su momento, estos procedimientos “sobre la transparencia” la han mantenido viva a ella, y a su sentido del ver.

Hay transparente azul, verde, gris...pero jamás blanco transparente. Traslúcido, ese es el color de su enfermedad. Sin cirugías ella miraría en blanco, en veladura. Eternamente corre cortinas que ya no dejan ver.

*Madre,*

*Transparente no es lo que deja ver;*

*Sino lo que no se ve*

*Tú...a quien poco veo*

*Entonces eres como dice el escritor*

***Mi región más transparente.***

El “color” transparente se reclama cuando ya no hay color con el cual decir, con el cual poder decirlo todo. Acaso algo con que traducir este mundo. Se implora cuando se quiere encontrar un color para callar. Él no se acaba, como tampoco las palabras no se agotan en ellas mismas. Para él hay un significado y un sentido más grande, su inexistencia, inexistencia que trasciende toda cualidad formal, incluso la de ser él, un lenguaje de la tierra<sup>1</sup>.

Aunque muchos le digan conocer, porque todo deja ver, su experiencia es contraria. La transparencia existe aunque de ella nada se vea. Transparente es una textura por sentir y por pensar, para quien el silencio, es su fondo y condición<sup>2</sup>. En él aunque también prevaezcan experiencias táctiles...su música no suena a lo que nos suena este mundo...sino a la música de las esferas...a la aterradora música del espacio<sup>3</sup>

Lo transparente es el color de la escucha infinita...en lo transparente se realizan los sonidos de todos los colores...Sin mezclá y sin

pigmento sucede la armonía perfecta. Al lado de él, de su extremo preciso y respetuoso, esta la mejor compañía del color.

Lo transparente porque es inmenso, resplandece, aturde y enceguece.

En él, que es lo inmenso, se pierde el rastro de todo...está todo expuesto, pero no el detalle. Dada su gran velocidad, inmoviliza las cosas, las exhibe en quietud, en marcha lenta, muy leve movimiento. Nos da la sensación de no dejar que suceda la acción. Su rastro, contrario a su verdadera esencia, luce pesado, denso y pegajoso.

La quietud no es su sinónimo, sino que lo transparente siendo intenso movimiento, aquietta cuanto toca, enreda las cosas en una maraña. Hay acaso algo más inerte que su voluntad. Deja todo fluir, pero todo en continua quietud.

Siempre que la transparencia sucede...las situaciones, nos parecen nunca cambian, permanecen. Las cosas son pequeñas, son retratadas y aquietadas, estarán por tiempo largo apesadumbradas. Lento será su andar dentro de lo transparente. Él nunca más un color, sino un abrigo. Algo que no se ve...pero que se padece, se extraña y se siente.

Estar en una situación de paisaje<sup>4</sup>, de cuadratura de artista, y a estas alturas, donde sólo puede contemplarse lo transparente y ver su suceso, equivale a invertir la caja de composición... equivale a empezar a pensar en términos de nubes, aire, como lo más pesado,...y dejar atrás la costumbre de ver teniendo por principio lo de abajo, de ver por entre las cosas, por entre las montañas y las piedras. Para ahora sí, poder dibujar desde arriba...sintiendo por fin lo transparente, y de ahí extraer margen y hechura.

Siempre ella, en las fronteras del color, en el límite de la forma. En la curva hacia el mal nombrado vacío, en el borde agitado. Para ti...al filo de la mesa

**Madre el mar de ambas es transparente...**pero el fondo que vela es agitado. Que imagen tan perversa esa de creer que dentro suyo todo parece suave y ondulante. Desde donde juntas lo miramos, en los atardeceres de "San Bernardo del Viento", hay un horizonte

recto entre estos dos transparentes, el mar y el firmamento; pero cuando tomamos la barca, ya hacemos parte de la lucha de estos dos mantos, y sucede por fin una verdad<sup>5</sup>; se escenifica el perfil, el caos, la fuerza de la que te hablo, el vigor de la transparencia; aquello que en el borde anuncia el fin de todos los cuerpos, de lo que está hecho desde un comienzo la escritura y este mundo.

**Cuando tejes madre...** creo que sucede el mar, lo que hoy te pido... sentir lo transparente, y si de hacerlo en el tejido se tratara, con una raya enredada entre dos agujas bastaría. Porque así con ese enmallar es como surge el espacio, y el acontecimiento inmenso del límite... Entre tus dos agujas, la hebra, después la malla. Te das cuenta, ya estás arriba, entre lo transparente, tu oficio se suspende en el cielo, y de ahí para abajo empieza el extremo hasta encontrar la forma. Eso es pensar en él. "Lo transparente no es lo que deja ver, sino lo que no se ve"<sup>6</sup>. Ahora mismo en el filo, un momento antes del precipicio, desde lo leve a lo denso de la trama, de lo inestable a lo firme estará él por venir.

Allí en el mar lo transparente es sobre **todo el borde y es el abismo**<sup>7</sup>. Son los acantilados donde siempre hemos querido construir una casa, expuestas juntas a la angustia. Es el riesgo de tu hacienda en "*San José de Suaita*". Lo transparente aparece en el recorte, lo que sobra de cuando corto la figura. Usualmente él es cuanto se desecha en caso de que exista color y forma... pero madre... saber que sin él es imposible hacer un mundo. En el mar o en el páramo. Solo allí surge esta inexistencia.

*"Las lejanas orillas del silencio comienzan justo detrás del umbral"* <sup>8</sup>

Aquí en el páramo, el campesino tiene su transparencia; un tiempo que nunca comprenderías, y una relación con las figuras... dadas simplemente por el borde y la sombra. El lugareño ve en la noche. La noche es clara y transparente. No hay necesidad de candeleros. El llega con su tiempo... a tiempo. -Si dice- ya vendrá... Viene<sup>9</sup>.

A 3600 mts., o a unos escasos metros abajo del nivel del mar; donde se produce naturalmente el color transparente, donde se actúa en transparencia. Lo transparente niega que se pueda contener dentro de una copa de cristal, o en las vidrieras de la ciudad... es una onda, es viento, aguado, congelado, gaseoso. Esto que no es color, sino sensación, no es quebradizo como en la ciudad. No son tus lentes. Ni aquí se limpian, copas y ventanas, para ser transparentes. De tener la sensación adentro lentes y vidrios, siendo transparentes con su transparencia, limpiarían también todo.

*"Este ventarrón empujado por tu mano, ahora se vuelve silencio"<sup>10</sup>*

Después de una estadía prolongada en el páramo, él lo invade todo<sup>11</sup>, ¡y ...ah como se esperará el color;...algún otro que llegue. Cuando estoy enfrente del nevado... espero también otro color para poder subir, otra temperatura...otro cielo. Necesito ver pronto todos los abismos. También los agujeros...la transparencia es un método braille para el color,...porque se piensa y se entiende así...en textura. .

*Para ti madre un color, este color, que ya no tendrás que sufrir por ver... pues será sólo de sentir y recordar<sup>12</sup>.*

Tienes enfrente de tu cama, en un cajón: los moldes y la tiza venidas de tu tiempo de modista;... ¿los tienes contigo?... déjalos pronto y para siempre... hay que volver a hacer vestidos, pero mirando al cielo, en la esquina del cuerpo. Los haremos en la transparencia jugando con la experiencia de la luz que signa el recorte perfecto, y el contraluz que nos enceguece.<sup>13</sup>... Aquí arriba, ya siento tus velos,...nuevamente todo más al tacto que a la vista.

Porque madre, tendrás por saber que lo transparente también es aquello que habita entre figura y figura:

-una montaña-, viene lo transparente, -otra montaña-, de nuevo más transparente, -ya llega la última montaña.

*"Sosegadamente, en alguna parte,*

*se despliega la melodía por las cuestas de las montañas"<sup>14</sup>*

El colorista de lo transparente es el maestro del recorte, como te lo dije párrafos atrás...él piensa en las nubes y en el cielo, en tejer, en tramar con lápiz, en hacer escenarios<sup>15</sup> y en colgar tramoyas<sup>16</sup>, para que todo suceda en la orilla. No olvides que él también habla de nuestro mar y de su movimiento chocante al horizonte.

Transparente...más allá de lo aparente...sin apariencia. Sin orden de color. Sin tiempo de color. Sin forma de color. Él sin límites... él transparente. No tiene cordón como el amarillo. Pero él cerca al amarillo...comienza en el abismo...en el caos del borde...en el limbo. Después del girasol<sup>17</sup>.

Acaso será sólo un espacio inmedible, e insituable. Quizás...es que está hecho de tiempo que desconocemos como contar.<sup>18</sup>

*Entréme donde no supe*

*Y quedéme no sabiendo*

*Toda ciencia trascendiendo<sup>19</sup>*

El color encierra...El transparente liberta. Viaja. Transporta. Es totalidad. Es progresión en continua expansión. En todo lugar. En toda presencia. Está en sombra y en luz. Mientras los colores son estáticos y actúan atrapados...el transparente es místico. Recogido, aunque extenso; nadie nunca le ha visto permanecer en algún lugar.

Madre, ahora me despido,... ya casi es noche y debo terminar esta carta. Antes de acostarte mira desde el balcón, hacia la llamada "Serranía de los cobardes". Ves como se agitan las ramas en el borde de la montaña. Están en la lucha contra el transparente. Igual dejarlo ser el tamiz de la luz, el lugar de la sombra, el conductor del sonido. En esa guerra distante y en cada cuerpo se expresan los vectores que mueven su silente misterio y su casi delta<sup>20</sup>.

La transparencia ya que es un hecho...podemos hacernos su figura...su cuerpo...pero no podrá ser él todo... la palabra... como no sabremos jamás su color.

Él, el menos espectacular de todos, un impredecible... Él un temporal.

*Para ti, madre, un color, este color, que ya no tendrás que sufrir por ver...pues será solo de sentir o recordar<sup>21</sup>.*

Adendo:

El paulatino abandono del color, en búsqueda de la transparencia en las estéticas contemporáneas, sigue siendo una respuesta a este mundo de densidad, conspiración, saturación, apariencias únicas, sentidos predichos y contaminación. Esperamos la llegada de algo parecido, como lo sucedido en el tiempo cuando se abandonaron las palabras<sup>22</sup> orales y escritas...justo dentro de la naciente nueva filosofía del lenguaje...<sup>23</sup>. ¿Entonces para qué más palabras<sup>24</sup>? se preguntaban por aquellos días, ¿entonces para qué más color? Nos reclamaremos. En el lugar de las palabras y de los colores...el silencio<sup>25</sup> lo dirá como aquella vez: todo.<sup>26</sup>

Transparente, ¿que sería lo que dejaría ver?

En tiempos de crisis, de color, volvería a dejar ver, a dejarnos leer la lengua de la tierra, los códigos primigenios. Una Eco-cromática. Tierras verdes, azules, en su belleza más imposible. Negando toda perspectiva. Menos relaciones con la distancia, más con la proximidad. Es preciso ser sensibles al espacio y al tiempo, y detener la velocidad del sonido y del color. Tanto color presentado y representado... poco está diciendo ya.

¿Para qué ver así?

El acto de ver...Ese sólo acto, sería nuestra cultura. Un acto íntegro, un acontecimiento para el cuerpo. Sería devolvernos para recoger un color más hecho por la temperatura de estar juntos, en cercanías con la naturaleza. Volver por un Color como casa, para el encuentro de pocos.

¿Dónde comenzó este "color" temporal, hecho de tiempo?

Esa experiencia con lo transparente, se halla en ecosistemas de medianía...en el páramo y en las barreras de corales. Nótese la semejanza de formas y de colores.

La transparencia no es como se cree una condición para que suceda la sobreexposición, sino es mimesis, terciopelo...viento. Está en aire y en agua.

Si lo pienso así, lo hago con la idea de que surja un arte de la desaparición... un arte pequeño...de nuevo para pocos, para que contenga el tiempo...en un tiempo de lo todo ya disuelto.

¿Es la palabra de la tierra, la que dejaría ver?

Para gritar la transparencia, la naturaleza mueve tierras, se traga ciudades, tumba torres, derriba muros, hunde barcos...desintegra naves. Pienso en resistir la desintegración de lo resplandeciente, brillante y aturdidor. Lograr el bajo volumen, la tibieza y la tranquilidad de mi padre.

Así es como escribo para otro...para ti, para uno solo...para unos pocos...para "comer juntos"...para que definitivamente construya este decir a alguien, aunque sólo, y a veces con demasiada frecuencia, sólo a mí misma.

Como no pienso en la academia (circulación) pienso en nosotros... no es importante escribir para tantos...para ninguno...aunque

hoy es pública esta escritura, la hice con ustedes doce (mis doce estudiantes) y para ti madre.

¿Un color para callar?

Para comprender de arriba hacia abajo

Él en el borde agitado

Él, abismo

Él entre las cosas

Silencio

Él, tiempo.

---

Ficha técnica del proceso didáctico:

**I. Título: "...a quien ya pierde la visión".**

Modelo escritor: carta de viaje

Práctica de campo: "El Color en la Sierra Nevada de El Cocuy".

Lugares de práctica: Sierra Nevada de El Cocuy. Municipio de Guacamayas.

Bloque de Asignaturas cursadas: Práctica pedagógica VII. Proyectos de creación en escritura. Arte y ciencia

Semestre involucrado: noveno de 2009

Mis estudiantes y yo viajamos a la Sierra Nevada de El Cocuy. Allí tuvimos como fin, atender el surgimiento en cada uno de nosotros, de una experiencia y un color "in-nombrable". El trabajo consistió en ir a su encuentro, nombrarlo y componer una pequeña teoría del color. Con esta experiencia fenomenológica, se buscó escribir una "carta" que efectivamente construyera micro-teoría, y que al tiempo albergara el cuerpo de un sujeto lector, y, de esta manera, expusiera una singular práctica de creación.

- Exhortación didáctica a la configuración de la carta de color, como proyecto, práctica y proceso de viaje:
  0. Deje que suceda el encuentro con el color.
  1. Nombre el color...ese que es innombrable.
  2. Busque el diccionario y precise su significado.
  3. Vaya al diccionario ideológico...para abrir su campo, confirmar lo que usted piensa decir sobre él...encontrar por fin eso que le hace innombrable o hallar lo contrario de ese significado.
  4. ...relaciónelo con el cuerpo, hágalo experiencia, escriba.
  5. Pregúntese sobre ¿dónde? surge ese color.
  6. ¿Cómo? Con ese color que antes no se podría decir, ahora se puede pintar, sentir...todo lo que no está dicho.

7. Examine qué huellas en su cuerpo muestran que comprende, padece, siente, ve ese color.
8. Ese color es metáfora de...? ...entonces escribir esa metáfora...piense en lugar de qué podría nombrarse ese color.
9. ¿Cómo se mueve ese color?...¿Cómo reptaba?...¿Cómo camina?...¿Cómo viaja?
10. ¿Qué huellas o rastros deja su paso? El paso del color en el mundo...en otros... en los objetos...en el cuerpo... ¿Cómo se reconoce este color?
11. Analice el tiempo en el color...de mañana...de tarde...de noche...o cualquier comprensión de otro tipo de tiempo que no sea cíclico. El paso de la luz...de la sombra...de la oscuridad...del agua... de todo eso... y ¿cómo lo transforma?
12. ¿Qué sensaciones provoca este color en sus ojos, oídos, olfato, piel...etc.?
13. Empiece a sustentar, a definir, lo que ya ha encontrado...ese color, su nombre... defienda que lo que usted siente, lo que usted piensa sobre el color es realidad...es verdad...
14. Físicamente ¿ese color cómo se comporta?...es rápido...veloz...tiene fuerza.
15. Químicamente, ¿cómo es posible?... y así páselo por varias ciencias...
16. Defina el color con una sentencia...una frase...un juicio propio.
17. ¿A qué se parece ese color?... ¿a qué recuerdos?... ¿a qué memorias?... ¿a qué personas?... ¿a qué?
18. Si hiciéramos un pigmento con ese color... ¿cómo lo fabricaríamos?... ¿dónde lo aplicaríamos?... ¿para qué serviría?... ¿qué significa su aparición?
19. ¿Cuáles cualidades cromáticas posee el sin color, el innombrable color?
20. ¿Quién es ese color?
21. ¿Al lado de qué, ese color es posible?
22. ¿Cómo se produce?... ¿Por adición?... ¿Sustracción?... ¿o por cuál otro método? Y, si es cualquier otro, ¿hay necesidad de explicarlo?
23. ¿Quién posee ese color?
24. Pregúntese por qué historia le creo a ese color, qué pasado, qué narrativas.
25. ¿Qué origen mítico-simbólico tiene?
26. ¿Por qué un día, antes de mí, fue innombrable? ¿Cuál es su historia secreta, clara u oscura?

La carta de artista que aquí se presenta, refleja el desarrollo de diversos conceptos, referentes teóricos y visuales, prácticas artísticas en movimiento, y experiencias creadoras sobre el color, todas atravesadas por un proceso escritural donde cobra singular importancia *"el nombre propio, el cuerpo propio de quien escribe"*. Esta perspectiva femenina de la investigación, en las borrosas fronteras entre la ciencia y el arte, le apuesta a la validación de la subjetividad, de un cuerpo autor, dentro de los procesos de conocimiento. *"...Nuestros colores, antes sin voz, fueron perseguidos y hallados por entre un sendero paralelo al signado, guiados por una teoría que no fue recta, y con la idea de producirlos dentro de un Viaje, que tenía por primer itinerario el descubrimiento de la nieve (blanco), solo después, des-andar y transitar como en la escritura, el desecho; para encontrar un color-cuerpo que también es cierto"*.

## II

### "Hierve el agua"

Mapa-tela de un posible viaje

(parte 1)

¿Qué es tejer?

¿Qué es una tela?

¿Qué lleva escrito la tela?

*"como el tejedor, pues, el escritor, trabaja por el revés:  
sólo tiene que ver con el lenguaje,  
y así es como de repente se encuentra rodeado de sentido*

Merleau Ponty<sup>27</sup>

Este hacer textil... que no es "Repertorio",  
es más un "dechado"<sup>28</sup>.

Todo el tiempo "dictado"<sup>29</sup> y en sobreescritura.

Un poco después de la colonia, ya observábamos que nuestros indígenas no tejían como cuando narraban, pues eran obligados en sus telas a dibujarse y autorretratarse con unas constantes estéticas diferentes.

Sin embargo, nunca olvidaron la memoria de cuando los textiles eran textos textuales. Tal como aparece en las célebres ilustraciones que se hallan en las crónicas de Guaman Poma de Ayala, siglo XVII, y en Melchor María Mercado, siglo XIX..

*“¿Cómo destrabar la lengua muda del indígena?”*

*Hay que mirar sus dibujos... como este donde aparece así de achicopelado. (empequeñecido)*

*El mira, habla, ve, crea*

*(lo hace en Aimara)...*

*mejor de lo que escribe y dibuja.*

*(porque le toca hacerlo en castellano)*

*...Pero al indio le entra desconfianza de lo que ve...*

*hay desconfianza de lo suyo...*

*Todo empieza con mirar y mirarse, y se mira achicopelado.*

*-Somos caso de estudio para otros, pero no teóricos de nosotros mismos-”.*

*Silvia Cusicanqui<sup>30</sup>*

- Cartografía

A través de esta historia equívoca es como quizás comenzaremos a comprender la principal característica cultural del textil indígena, y es la de ser, él, una tela escrita, un texto. El textil es textual.

El textil prehispánico, textil primero, madre de todos los textiles americanos, es un objeto precursor en la concepción de la cartografía como “memoria -espacio temporal-.” En tanto es estructura de tejido, pero en amplio sentido, pues también realiza dentro suyo una interconexión de elementos casi todos biológicos, de manera íntegra e indisoluble con un territorio”.<sup>31</sup>

Es el textil todo mapa y presencia de lo sucedido. Es una tela<sup>32</sup> (más que bordada, tejida, estampada, brocada, recamada, en retacería, anudada) pero como si dijera *“es un cuerpo y una ruta acontecida”*. Y si es apariencia, es porque en ella aparece el ser que teje, y detrás suyo el mapeado de una colectividad, verdadero lugar donde se inscribe su hacer.

Este textil trabaja la cuadratura, la linealidad y la circularidad principalmente, y su propuesta de escritura visual, borra la sensación de existencia entre una figura y un fondo, como de espacialidad alguna, por una nueva claridad y totalidad de cuerpo, llamado paisaje narrativo.

Ahora es una tela, elaborada en un tiempo. Pero su apariencia es sin su tiempo. Si se mira como ornamento es vigente la piel que propone, pero siempre será mapa, memoria y porvenir.

En un gran desierto resaltan sin fin y comienzo las dunas<sup>33</sup>. Como en un gran manto, emergen una serie de símbolos y estructuras de repetición, que sólo ocurren en el espacio. Son en él. También en estas telas prehispánicas, ya nadie diferencia, al igual que en el desierto, qué es figura y cuál es su fondo.

- Superficie

... la inmensa mayoría de la producción de textiles americanos, es actualmente hecha por mujeres...en un decir: por superficie<sup>34</sup>

*“El indígena mira adelante el pasado y carga, sin ver el futuro, su hijo”<sup>35</sup>*

La ilusión o la sensación de profundidad que de allí emana no hay que buscarla físicamente en el objeto-tela, porque está descartada que se presente u ocurra. Tampoco se logra al pensar en que al mirar la tela, algo nos mande al fondo, para diferenciar la figura. Aquí, de cara a las telas, la profundidad es la mera y misma superficie. Comienza al frente de nosotros...y nosotros sus observadores, sus portadores, somos su frente... profundidad de la tela misma.

El textil tejido como palimpsesto, tela de varias pasadas y escritos, avanza en superposición, olvidando que puede ser el fondo de algo...porque a cada paso de bordadura, borra ese fondo, si es que lo hubo. Lo interesante es que se presenta como superficie...donde se borda...donde se escribe. Superficie diferente a fondo, cosa que posibilita que el texto sea tejido<sup>36</sup>

Si el textil indígena tiene una historia que lo hace objeto de algún momento histórico. Narración que habla en el detalle, la geometría, la curva, la textura; sólo es en la "saturación de mensajes", en ese momento, donde se vive el textil, es decir, en constante repujado. Estos textiles son de alguna manera la "presentación eterna" de un objeto-superficie, dado todo al frente....pero sin duda con una profundidad raizal al lado, detrás de la tela, más allá de ella...pero no solo en ella misma.

...se necesita una Superficie, una trama, donde hacer posible la redundancia.

*"los textiles, son objetos complejos que en su estructura y diseño, como si de otra escritura se tratara, constituyen memoria, dejan consignado pensamiento, organización política, cultural y social.*

*...son símbolo de su cultura, aluden al cuerpo y al poblado, después son vestido.*

*Cada puntada, cada diseño, hasta la fibra...es símbolo de algo, de alguien, o de muchos. Los textiles circulan simbólicamente. Su forma y sus formas significan algo. Los textiles no son adorno, son ornamento."*<sup>37</sup>.

hay que tejer la palabra...

Es decir que ellos...son una suerte de texto, de escritura<sup>38</sup>...de sintaxis cosmogónica organizada con símbolos y llevada a la experiencia del textil y de la faz, como un trabajo de relato<sup>39</sup>. Eso sin olvidar que quien teje es un narrador en la cosmovisión indígena. Por eso mismo "tejer es pensar" dicen los actuales indígenas Kogui.

Así era como tejían y aún tejen los actuales indígenas<sup>40</sup> ... como si escribieran...es decir, como si tejieran-pensaran rutas. Y lo que dejan ensartado en la puntada y en las formas, es lo que cuentan tejen y tejían,...historias, sólo historias.

La tela representa una estructura de comunicación no verbal, un objeto cultural, producto del tejer, del tejer la palabra, como una práctica social indígena. Entonces ellas producen subjetividad, son mucho más simbólicas, más poéticas, más estructurales y sociales, que funcionales en tanto vestido.

*"todo es ornamento...es decir, talento de apariencias"*

Jean Baudrillard.<sup>41</sup>

- Devenir

Así como el animal, el indígena, explica con esta otra piel su territorialidad. Reparemos un momento en el camuflaje del leopardo. Cómo su piel hace honor a la tierra en la que se mueve. En el caso del lagarto y del camaleón, estampan en su piel el territorio que recién hacen suyo.

*“Labrábanse los cuerpos, y cuanto más,*

*por tanto más valientes y bravos se tenían, porque el labrarse era gran tormento...*

*labraban parte que querían con tinta y después sajabánle delicadamente la pinturas así, con la sangre y tinta, quedaban en el cuerpo las señales;*

*...y que con todo esto se mofaban de los que no se labraban.”*

*Fray Diego de Landa<sup>42</sup>*

Ahora el textil es ornamento porque es atavío. Cubre con su significado, principalmente la casa ceremonial, el rancho, el cuerpo; y en esa medida la tela y el tejido se presentan, como lo que son: “lo que dice” el poblado, la casa y el cuerpo, lo que decimos todos juntos.

Vista así la tela<sup>43</sup>, potencia en muchos niveles los valores de la individualidad, pero también expresa la colectividad, el pensamiento de los sujetos y de sus organizaciones. Ni el textil, ni el atavío, siendo tela y trabajando sobre el ornamento, pueden representar cosas, texturas o motivos, basados en el carácter de ser formas decorativas; al contrario, lo que se imprime, cose o teje en la tela, son figuras del pensamiento. Así, quien escoge una tela para su cuerpo, para su casa, para su gobierno, escoge como un atavío; una relación de cosas, una composición de él mismo, con las cosas que elige. Ese ser indio, ser singular o social se representa en los objetos y las formas que escoge. Y así se potencia en él, en continuo, un devenir animal.

Por eso, en aquellos tiempos y ahora en muchas culturas indígenas andinas, quien tiene o lleva un ornamento, un textil, una tela, bien la ha tejido él mismo, su familia, recuerda una ofrenda, o la ha circulado como bien simbólico. Comporta una historia. Porque con ella es que completa o encuentra su significado antiguo. El textil así, es sagrado, porque es magia, lúdica, y espiritualidad.

- Textura

El textil es para tocar, no sólo para admirar en él una estructura socio-política, donde se lean unas cuentas, unos contornos y unos cuentos. El textil porque está cerca al cuerpo es también para acariciar. La primera idea del textil indígena es que a uno lo arroje una palabra (historia), una explicación de quién es; pero no hay que olvidar que también el textil subraya unas cualidades, que deben evidenciarse también desde afuera, desde que uno vistiendo la tela, con la propia mano se maravilla en extrañar su piel. Hasta, incluso el momento en que estando al frente de alguien, que lleva la tela, quisiera tocarle. Tocar con ello lo sagrado, lo bello, lo intrincado.

Esa redundancia que exhibe el textil, se nos anticipa como complejidad, diversidad, abrigo, brillo y cadencia. Características que sólo existen si hay textura, si hay misterio en las formas, si se esconde un secreto táctil.

El textil separa o agrupa a los indígenas. Los protege...no tanto del frío, más bien les aparta de las enfermedades, de la guerra, y crea en ellos estrategias de textura, paisajes y marcas donde hacer y pensar la caza. Es un Aro-cordón

Los textiles son buenos y nobles si son nuevos; pero inmensos si son viejos y antiguos. La ingenuidad y juventud de la tela se madura y condensa con sobreescritura (para borrar un archivo, y estar seguros de que nadie más lo leerá, hoy día formateamos nuestra memoria usb; y vale la pena decirlo, aún no estamos seguros de su desaparición; es, entonces, cuando advertimos que nos quedan dos opciones: o destruimos la memoria, o escribimos sobre ella para conseguir borrar), escribir una vez sobre otra, encripta la anterior escritura. Como bordar agrega nuevos tiempos, otros espacios y sentidos al textil, nombrado como el primer libro del indígena.

Ahora... estamos en el tiempo de la desaparición del textil, del textil indígena, ese que narra y cuenta, y que haciéndolo construye una memoria.

y

## "Hierva el agua"

Se advierte...habrá viaje

(parte 2)

Es fácil imaginar cómo una tela constructivamente es similar al muro, pero difícil comprender que llega una práctica, esa de hacer tiendas, ramadas y refugios, tan íntima y compleja, que no se sabe si al pensar-sentir hacer el muro y el tabique, el hacedor deviene en continuo una tela, un atavío, y la escritura de una cartografía.

Tela y muro son la memoria de lo que no deja jamás de tejerse y destejarse. En palimpsesto, en deshilado, en sobrehilado, en sobre capas de estuco y zurcido, no importa, pero por tramos telas y muros; igual cuando su adobe o gasa está en plena hinchadez, o cuando ambos llegan a viejos y desvalidos, son renglones y cuadrículas donde enredar rutas y palabras.

-El ejercicio de producir los biombos del bohío, comienza con un enrejado en cuadratura, diagonal, o un enmarañado circular, que luego se trama de lado a lado o en espiral.

-Un muro de tapia pisada necesita dos enrejados; uno adelante, otro detrás; en el espacio que media entre ambos, se cuelga y se pisa el barro.

-El otro, el muro de piedra, no posee urdimbre física a la vista. Posee una cuadratura invisible de fuerzas que rige el balance y equilibrio de los pesos y las formas.

-Y los muros en talud, como los de Buritaca 200, o todos los que descansan sobre la ladera de una montaña o sobre montículos artificiales, no poseen enrejado alguno, sino una malla de contención hecha de hileras y filas empedradas. Como no hay en ellos rejilla de hilos, más bien se textura y hace rugosa la montaña, con una especie de red que aprisiona debajo suyo el barro. Aquí no se tensa hilo alguno, sino se modela la urdimbre sobre las formas naturales o artificiales del tumulto, por líneas horizontales, una línea encima de la otra. De lado a lado, y de abajo hacia arriba, se acomodan las piedras siguiendo el curso orgánico de sus propias formas alineadas, para así configurar un rayado de líneas quebradas e irregulares, montadas una sobre la anterior, hasta quedar establecida una especie de estructura, una serie de surcos, pliegues y caminos que impiden que el interior (el barro), como la posterior trama (el estuco o el enchape), o cualquier otro elemento adosado ruede, pues estas rugosidades enredan y sostienen lo que vendrá, lo tejido sobre ellas.

*Hasta aquí todos son muros pero parecen telas, o son telas que simulan ser muros, igual son ambas la técnica de un pueblo y de una época.*

Antes de llegar a Yucatán, estuve demorada años, entre las telas planas y el tejido crudo. Es que primero habité, y aún recorro, una tierra que por el oficio de sus campesinos e indios, todos los días desmonta abrigos de entre cuatro palos, lienzos, cobijas y chumbes, como cuadernos rayados; y cierra con nudos mochilas, aseguranzas y hamacas.

Así fue como pude ir de aquí para allá, en un paisaje de altiplano, cordillera y de frío páramo, donde me fue necesario reconocer que aún las piedras de antiguos cercados y entierros indígenas, permanecen en el orden que sólo alcanza la piedra sabiamente amontonada. Pude caminar, mediando horas de camino, desde Tierra Adentro, paisaje donde se consiguen las bóvedas en la profundidad de la roca volcánica, y la tapia pisada se teje en telares de guadua; hasta las Bravas Tierras, lugar en que los muros se siguen haciendo amontonando libros, que decir adobes, en la célebre técnica “del librero”; de allí logre pasar al borde del mar, hasta conseguir otro muro, en una tierra donde el barro como la ropa, se cuelgan y se secan entre varas de trupillo y nudos de fique.

Años tiene mi gente, haciendo telas y muros, cocidos y crudos, la mayor de las veces estampados, pero siempre aquí, en Colombia, al tacto lisos y suaves.

Explicados esos mis primeras trasegares. Sin embargo, en un decir entre los textiles de “San jacinto” y los muros de “Barichara”, existe el rumor de esa otra tierra distante, que ya he nombrado, abarcable a pie, meses y años, donde antiguos dueños, si inventaron silbidos y rugidos fue para encrespar una tela: el viento; si tiraron piedras al centro del gran cenote lo hicieron para ondear en redondo el velo del pozo; y si trozaron, como aún hoy lo hacen, cuadrados de algodón, fue no más que para ondular y hacer nacer la rotonda y el pliegue. Todo eso lo hicieron antes de comenzar a bordar telas y muros, no importa si de algodón, piedra o lana; pero allá, contrario a lo que sucede acá, negados a ser lisos y templados, telas siempre en pesca y cresta de ola y de mar.

Esa tierra es Yucatán.

“Atavíos y refugios, son ambos vestiduras...la tela, siempre presagio de la habitación”.<sup>44</sup>

Ya voy entrando a la ciudad de la que hablo...

Desandando los siglos de adelante hacia atrás, siglos XI, X, IX,...primero se me antoja recordar que si los muros de Sacsayhuaman, son muros acojinados, pero también zigzagueantes y serpenteados; lo fueron porque así fueron y son las telas de Pisac. En ellas nada de quietud, todo hilo quebrado, surco sobre surco. Bordadas como de a terrazas<sup>45</sup>...

..Si así son las enaguas y las faldas de las mujeres de Cuenca; plegadas y concéntricas, es porque así fueron los muros de Ingapirca...laberintos circulares.

Y si son empinadas y forzadas las escaleras de la pirámide del sol en Tikal, como si fuesen alforzadas, y si usan en lo alto crestería por remate, es porque también así llevan sus atavíos y textiles las mujeres de La Antigua y de Chichicastenango..., lugares donde ellas pliegan las telas en la cintura y, sobre sus frentes, doblan los paños y el tejido que recién comienzan; es decir, que cuando las ves, llevan días pensando y tejiendo. En estas tierras, aun con las telas resuelven cargar al hijo, empacar las mudas, ensillar las bestias y celebrar las fiestas...

Si que fue necesario recordar,

...Sólo recordando habré llegado al lugar que me prometí. Estoy no hace mucho tiempo en Uxmal, apenas entrando en el camino Puuc<sup>46</sup>.

A la media mañana, se me entregan un sartal de edificios cuadrangulares, vestidos como mujeres, con paños atados en la cintura. Es que todas las construcciones Mayas Puuc y Chennes están fajadas, y en cambio de cinturones y amarres, sus muros están abrochados a una altura media, por dinteles en relieve. Ese detalle del muro, (“molduras de atadura”) convertido en arquitectura celeste, lo es en honor a la simbólica de las franjas del mundo en la concepción Maya, pero también trae a la memoria la experiencia textil de amarrar la casa y el cuerpo, en un anillarlos como rito de protección. Se anudan biombos, atan cañas, cosen muros, enlazan cercados y varas mayores, para impedir que se abra la casa, representación de la cuadratura celeste.

"Hierve el agua"<sup>47</sup>

Relato del viaje

(parte 3)

*"...hay tanto que escribir  
que certifico a mi ilustre alteza  
que yo no se por donde comenzar..."*

Hernán Cortez<sup>48</sup>

*Como el cronista, aquí yo también me daré a la tarea de...*

*Relacionar Las cosas que "no entiendo"*<sup>49</sup>...

*Y de nombrarlas siendo para mi aún todas muy desconocidas...*

...

*Mucho antes de ir a Uxmal, llevada por los dibujos de Catherwood<sup>50</sup>, pude imaginar que antes hubo en Yucatán y en Chiapas, un pueblo y unos indios que tejían y bordaban muros.*

*Con esta idea, fue como quise yo misma desentrañar la ornatuura de las construcciones prehispánicas, y la de sus mantas y vestiduras, bajo el ya enunciado orden de los kogui: "tejer es pensar." Tiempo atrás, había iniciado un residir y viajar, no tanto por entre los muros, ya ruinas, de los Tayrona, Incas, Mayas y Aztecas, ni por las telas sagradas, de una textura por demás prohibida; sino por el espacio y la temporalidad de mis más cercanas etnias vivas, que en ambos oficios, explicaron sin distingo, cómo sus antiguos padres indios plegaron, calaron, sobrehilaron, alforzaron, saltaron en punto de cruz, superficies sin distingo en piedra, algodón, barro o en lana; hasta nombrarse los más grandes pensadores y hacedores de telas y de muros, de imperios imposibles, de que tengamos todos recuerdo alguno.*

*Este es un escrito que refiere como el paisaje de los reinos indios, logró ser erigido y marcado, sólo con cultivos, pozos, tintes, perfumes, piedras, chocolate, arcilla, maíz y especias; con trapos que resguardaron viandas, con telas que el viento levantó y sopló, con tabiques y tapaderas de piedra, y en fondos de barro cocido.*

## Uxmal XI:

*Uxmal es una ciudad que canta al tiempo. Ella es tiempo. Es reposo, y si logra ser tan tejida, doblemente es una ciudad hecha para pensar y callar. Así es como todavía ocurre en nosotros, sin guerra y en calma, con pocos rostros, y con contados dioses, el principal: el dios Chac, dios del agua y la lluvia.*

*La conocí, por suerte en el día en que había que visitarla, en un temporal, en los días del solsticio de verano. Entonces volvió ella a ser como en su origen sagrado, depositaria de agua. Los decorados, sobresalientes como pendientes, produjeron otra vez hilos de agua para caídas visuales y sonoras, dadas a diferentes densidades e intensidades, cosa que así como enmarañaron de plata y cristal las fachadas recuperaron para mí el sonido de la antigua ciudad, justo en el momento cuando su dueña, la lluvia, regresaba a casa. Son por demás escasos estos tiempos y festejos donde ella, vuelve y llega. Entonces asistí a la estación, cuando Las Habitaciones son vasijas, Las Portadas son reservorios, Los Caminos son humedales, Las Escaleras son caídas y cursos para el agua, y Los Patios figuran ser pozos. Es decir, caminé Uxmal, en los días en que se hospedó el agua, y donde se celebró su residir en casa. Tiempo donde se anticipaba antiguamente la vasta sequía.*

*Uxmal dulce, mística, solemne, sagrada, detallada, rosada, coronada, crestada, bordada y silente. Abstracta y matemática. Uxmal inagotable.*

*El corazón de ella se compone, como aún hoy, de una plaza con habitaciones en los cuatro costados, dispuestas de forma casi conventual; estructura que originó que su edificio principal fuera nombrado, en boca de los conquistadores, como "el cuadrángulo de las monjas".*

*Admito, es esta una ciudadela femenina. Donde lo exhibido en muros y pisos, en volúmenes y senderos, son un primoroso dechado de punto de cruz, un amplio e inabarcable repertorio de figuras, más de escuadra que naturales, bordadas, caladas, encajadas; siguen todas la ruta del cuadrado. Sea dicho, presiento que esta ciudad tuvo primero que ser forrada con un paño tramado en precisa esterilla y tablero, donde sólo después se dispuso hacer el geométrico bordado. Es que aquí todo se mueve en cuadrado, y como en juego de tablero: la lazada, la puntada, los hilos corridos del muro; como el camino, las alturas y los patios se cruzan en rutas de meandro cuadrado, es decir, en lazadas o a zancadas, pero a saltos y sorpresas de laberinto. Quien la bordó como quien se obligó a vivir en sus muros, desarrolló la mística del encajado, de la ficha, de la pieza y la baldosa.*

*La ciudad toda es marco, niveles, escaleras, celda, celosía, biombo, cajas, ventanería, doblez de cuatro lados, alforzas y tablero. Reproduce en todo su devenir y sin fin la lógica del micro-compartimiento cuadrado, es decir, del cristal fragmentado, donde hay muy pocas posibilidades de hallar el círculo, como no esté inscrito en el cuadrado mismo. Es la ciudad un diamante de caras que atrapan o refractan la luz sobre la roca rosada. En Uxmal está expuesto todo y todas las formas que puede acoger un cuadrado.*

*O mantel o ciudad, lo que importa es que está extendida sobre La Sierra. A ella se contrapone una maraña espesa, indomable y orgánica de selva, que siendo su cimiente y su horizonte, la borda como trepadora, la catapulta, la erosiona y la hace explotar por la fuerza de raíces subterráneas. En todo momento, la selva de leve pendiente, quisiera retapizar de verde y ondular los patios, cocer sus ángulos y cuadrados con monte y maleza, abrir los edificios por los cimientos, y zurcir a su antojo esquinas, carpetas y ventanas. Es que hay en juego dos armonías, dos naturalezas, una metida en la otra.*

*Uxmal es de capa sobre capa, de enchapes. Y aquí no me estoy refiriendo a las pirámides, donde se facilitaría comprender la técnica del talud y el amontonamiento, ya que en su interior la construcción se erige por apilamiento, sino, más bien, a los otros edificios, donde hay un trabajo inicial de piedra tramada, que expone por armonía y estrategia los amarres en relieve; series y fajas horizontales que posteriormente sostendrán frisos, como dejaran expuestos las cuñas y vacíos que permitirán después engarzar y adosar volúmenes escultóricos casi móviles; como también series fijas perpendiculares con relación a la alzada del muro; ellas posibilitarán la sensación compleja de tejido y bordado. Es decir, de diferencia sinuosa de planos y relieves.*

*Telas y alfombras, como muros y pisos, en una tierra de pocos ríos, simulan el brillo del agua con el pulido de sus rocas y con los efectos visuales de las fibras textiles.*

*Se atrapa la luz y el agua con cortes, y si se tapiza el paisaje con ciudades diáfanas, los textiles reverdecen al tacto con pozos, abismos, y pendientes.*

*En Uxmal uno se siente habitar un plano de coordenadas inesperadas, pero cuidadosamente pensadas en el cruce de algunas líneas. El plano lleva la marca de aquello que aún no se entiende si es estética, técnica textil o matemática. El método de cálculo tzeltal, donde las cuentas se realizan tendiendo hilos, cambiando de color, para simular el cero, y anotando como resultado las intersecciones de la urdimbre (multiplicando) y la trama (multiplicador). En eso se acercan a los Incas<sup>51</sup>, quienes también sostuvieron su imperio con base en "nudos" (el khipu) y "redes" de caminos.*

*Sigo en la ruta de "lo que está por venir". Eso, significa el nombre de Uxmal, y voy hacia Labna y Xlapack, que significan ser la "casa y la pared vieja"...*

## *Palenque X:*

*Dirá el arquitecto<sup>52</sup>: " ... para que exista la ciudad, debe haber un habitar (un estar) y un hablar (ser), una conjunción entre la expresión de la espacialidad y el ejercicio de la temporalidad de sus gentes. El habitar y el habla, son matriz de la condición humana. Y ambas al ser un "relacionar" con los otros, serán acciones que harán posible "el encuentro" y allí la configuración y construcción de un territorio común en muchos sentidos, es decir: la ciudad es de naturaleza relacional y poética".*

*En Palenque aún está la memoria de esos dos sucederes.*

*Es ella la ciudad residencial, la del rey, pero la de los cuentos, de los episodios, y de las inscripciones. Toda ella narrativa y figurativa. En el conjunto de sus muros está literalmente habitada y hablada; esta ciudad está escrita. Será masculina y discursiva, en tanto en murales y estucos, mayoritariamente, narra el linaje del imperio, siguiendo el tiempo de sus príncipes y las formas de sus cautivos; las gestas y la conquista de los pueblos vecinos, consignada en el nombre, el gesto y la casi animada voz de sus héroes, guerreros y prisioneros hombres.*

*Aquí, palacios y grifos, se han alzado y escrito como cuadras y páginas de esquinas redondeadas, demasiado andadas, repasadas, corregidas, pero eso sí leídas. El panorama de su emplazamiento es curvo, como sinuosas son sus historias, detalladas y reiterativas, hasta por la misma idea cíclica del tiempo. Entonces es esta la ciudad intrincada, por ser siempre memoria de muchos, y de muchos tiempos. Para conocerla hay que desentrañar sus muros, y sentir que cada piso, cada pared, tiene el recuerdo y la huella de muchos más habitares y hablas adentro o debajo suyo.*

*A la ciudad la recorre un hilo, un recorrido que parte en dibujo desde la tumba del Rey Pakal, -Padre- hasta los pies de su hijo y sucesor...y desde ahí la línea se hace imperceptible...*

*Palenque es la ciudad de arcadas majestuosas, de observatorios, de torres, penachos y crestas triunfales. Es la Opulenta, laberíntica y palaciega.*

*Esta ciudad parece ... "debía decirse" y "decir" a otros . Esa era su encargatura. No hay escritura sobre sus paredes, sino que sus paredes tiene por trama no una sino varias escrituras.*

*Sea dicho, el barro, o el estuco siempre se moldearon o trataron como estructuras que "decían". El muro si enmarcaba un habitar, principalmente contenía una unidad narrativa: los cuerpos.*

*Sin historia, sin que contar, no se hubiere originado la fundación de esta ciudad.*

*Si sus muros son muros, son porque fueron desde el inicio escritos.*

*Son los textos de la ciudad, la razón de su alzada.*

*Palenque la ciudad de cuerpos y escrituras encriptadas. En un decir, fue habitada. Sus edificios tienen por todos los lados las dimensiones de los cuerpos. Aquí están los lugares de encuentro, los ceremoniales e íntimos; los corredores, las arcadas, portadas, ventanas, bóvedas, habitaciones, pero también los patios, sótanos, escaleras y cúspides; con la medida y la temporalidad de sus habitantes.*

*Sus muros grises ,- muy adentro de ellos-, también sabemos fueron hechos acomodando preciosa piedra, ...En ellos fue preciso, por su origen y función narrativa, borrar y limar sus juntas e imperfecciones, para, o bien hacer el lienzo y resistir la imprimatura de la pintura y el fresco, o alcanzar la superficie de escritura que llevaría la inscripción y el grabado destinado a ser dicho allí.*

*Cuando dejo Palenque, ese que vi y que sólo es una vez, y vuelvo a mirar atrás, en el remate de los templos piramidales, aun se ven expuestas coronas silentes; para mí peines y telares, con escritos últimos, aun "diciéndose" y haciéndose para otros que faltan por llegar.*

## *Mitla IX:*

*Esta será una experiencia en miniatura.*

*Aquí color y forma se nos ofrecerán delicados y en pequeñas entregas.*

*Mitla celebrada en el color del descanso, el abrigo y la suavidad. Crema es su piedra.*

*Es acaso este un diminuto poblado palaciego en encaje de bolillo. O la maqueta de un juego de puzzle, montado todo él a cuña, a presión y precisión exacta de cuadratura y ángulo.*

*Por su hermosa medida, los muros de la pequeñita ciudad, parecieran muchas veces soñados, y otras tantas ensayados hasta la perfección.*

*Quienes la hicieron, tuvieron después que descansar.*

*Los hilos estructurales de estos muros tejidos, como en el primor del encaje, son en el fondo, demasiado ocultos por la trama (densa) y la sobre trama o bordado.*

*Hay profusión de bordes, dinteles arriba y abajo, apretujando, y haciendo como cuñas, para sostener grecas y complejas cadenas de ellas, en inesperadas cenefas de órdenes, por demás, maravillosos.*

*Todo Mitla ocurre en un múltiple suceso de diferentes planos, todos sonando al mismo tiempo y todos armonizando un coro de silencios. Por como ella es, este caserío de príncipes, se extiende en sembrado, para ser imaginado, rozado y descifrado por la mano. En la baja la altura de los edificios, pocos son los frisos que serán alcanzados por las manos; sin embargo, todos los adornos, por demás minúsculos, las buscan y las recuerdan.*

*Mitla no tienen la dimensión de los Dioses, sino la de los oficiantes. Por eso de entrada alude a la mano. Entonces uno piensa que pudo haber sido labrada con puñados de piedra y de barro, con lo que cabe entre dos manos. Paso a paso, día a día.*

*Tocarla sería descansar y morir un poco. Quizás por eso mismo se llamó a Mitla, "lugar de los entierros y del reposo" en náhuatl.*

*A los ojos, muchas capas...trabajo de traslapado...minucia en el incrustado. A la mano puro juego de niños.*

*El ornamento principal de Mitla, es que ella se envuelve en sí misma, es íntima. Y la figura, la letra que se repite en sus muros, es también un dibujo hacia adentro, la greca.*

*En Mitla, se cierran los ojos, y se abren otros ojos, todas las manos para tocar.*

---

Ficha técnica del proceso didáctico:

II. Título: "**Hierve el agua**" (escrito en tres partes).

Modelo escritor: re-cortes, re-fracción, re-escritura, re-volver a un lugar, re-lato de un viaje. Práctica de campo: "**Las formas** y el pensamiento textil artesanal e indígena". Lugares de práctica: comunidades Wayu, Kogui, Arhuaca, Páez, San Agustín y Tierra dentro. Poblados artesanales de Barichara, Curiti. Lugar de viaje complementario: Península de Yucatán. Estados de Oaxaca y Chiapas. México. Junio 2010.

Semestre involucrado: octavo de 2009

Bloque de asignaturas cursadas:

-Semiótica del arte

-Práctica pedagógica VIII. Proyectos de creación en lectura.

Este viaje trajo como reto realizar una narrativa de corte semiótico, basada en el ejercicio de construir cada quien una "micro-teoría sobre ¿qué miró?", teniéndose en primer lugar a sí mismo como caso de estudio. Mientras se realizaba una observación participante en comunidades indígenas y artesanales, donde los oficios

textiles y sus producciones, ocurren en talleres en los que median experiencias colectivas de creación, y así también, complejas “prácticas de subjetividad”. Todo lo anterior, con la intención de desarrollar una “práctica del significar” la colectividad, a través de sus oficios y allí, en ese lugar, nuestro mirar mismo.

La intención del proceso y de la práctica artística fue:

- Leer en los oficios, las prácticas de los cuerpos.
- Leer los objetos que producen esos cuerpos.
- Leer los sujetos aprovisionados de sus “prótesis”, y en relación con sus objetos.
- Leer la técnica, y los procesos de relación, en la producción de objetos.
- Entablar una relación indisoluble entre los “Sujetos, sus prácticas y sus objetos”, como un esquema socio-artístico de subjetividad y resistencia.

Para ello fue necesario llevar juiciosos diarios y registros de observación, que incorporaron uso de fuentes bibliográficas, referentes visuales, conceptos y teorías sobre la mirada y las prácticas de mirar y significar. Los diarios y registros permitieron que cada oficio fuera tematizado así:

Una técnica: seguir en “alguien” en “algunos” un oficio convertido en una técnica. (cuerpo-oficio/cuerpo-técnica)

Un objeto: estudiar el objeto, que se produce en el marco de ese/un oficio, y en relación directa con el cuerpo.

Un cuerpo: comprender la práctica social-artística del oficio, el manejo de las herramientas, y devenir una imagen visual de ello.

Un oficio: producir la imagen-creación conceptual de un oficio.

### III

#### "En la isla de 1800"

##### Imágenes visuales-textiles en movimiento

*"Detrás esta la ciudad:*

*Henchida, clueca, erizada de cúpulas, minaretes y terrazas,  
empollando sus muchos siglos; rumiando su pasado..."*

*Jorge Zalamea*

*Toma 1. Primer día.*

*Al comienzo enmallar, y así habitar*

*"detrás de mí está el río.*

*Lo siento correr sobre mis riñones y como los ciñe  
con su fluyente y yerte cadena de plomo,  
invitándome al lento viaje de la muerte"*

*Jorge Zalamea*

*Eso soy, allá mis objetos y estos mis hilos de plata...hilos que tiendo desde mí, hasta todos ellos.  
Hasta enredarlos.*

*Por eso cuando me muevo, como sucede ahora, los muevo a todos ellos conmigo. Me llevo  
sus distancias, sus cercanías, su tangente, su mapeo...y así mismo extraño en demasiado sus  
ausencias.*

*A este otro sitio, al que he llegado, es cuestión de días, volver a extender mi malla, así deba abarcar toda una ciudad. La red se reproduce, incluso hasta lograr encontrar la puntilla, esa puntilla de donde cuelga en mi memoria un cuadro, el recuerdo del objeto central de mi alcoba, al cual acostumbro mantenerme a 3mts de distancia. Aquí quizás sólo consiga tener su remedo a 3kms de donde duermo. Pero ya lo encontré...y restituyo en continuo mi tejido.*

*Estoy desempacando con cuidado, y ubicando en toda esta ciudad y en la distancia mis cosas.*

*Aunque se comporten y envejezcan de manera diferente. Aun cuando se acomoden de otra manera... aun con sus disfraces las reconozco. Por que, encontrándolas, son ellas, mis cosas, quienes me hacen sentir en casa.*

*“y ahora el viento dispersa sus hojas sobre el río,  
como ahuyenta el huracán  
a una bandada de pájaros de mal agüero”*

*Jorge Zalamea*

*Toma 2. Mañana del segundo día*

*El manto en las escalinatas*

*“Que los dejen llegar hasta nosotros,  
pues necesitamos su testimonio.  
Su demencia corrobora nuestra razón  
y sus palabras nuestro designio.”*

*Jorge Zalamea*

*Cuando iba hacia él. Con la puesta del sol, ante mí se me hizo, como otras veces, de lame, y pliegues dorados.*

*En la noche nos escondimos el uno del otro. Nadie miró, nadie nada vio. Sin embargo, las redes fueron tendidas.*

*En la mañana, cuando amaneció y tarde llegué a las escalinatas, se me entregó doblado y espeso como el brocado...rígido y entretelado, todo enmarañado de relieves.*

*Igual que la seda de lujo, el río atrapó sobre su sinuoso corte costosas figurillas, que ya vería yo, como con el fuego lento del día, y contando conmigo por testigo; fue cociendo a la tela, como se hace el más fino bordado, procurando una lenta agonía, asfixiando, recortando y cortando el aire a las criaturas que se ha dispuesto aprisionar y estampar. Para terminar la labor, rozó con calor el borde de sus volúmenes, hasta dorar su silueta, hasta extinguir su aliento, hasta hacer con su mismo volumen su cárcel.*

*Si es brocado, en su red llevará la memoria de los cuerpos a los que engañó, y de los que alcanzó a tomar. En eso consiste su red y su treta, simular ser una película de oro líquido, cuando en realidad, en la mitad, es perverso fieltro. Cuerpo de enredadas madejas, que como red, detiene. En eso consiste el valor siniestro de esta tela, su siempre eterno bajorrelieve.*

*En las escalinatas ocurrió lo mismo que cuentan paso en la historia del tejido del manto de Vesuvio. Un rollo de tela rodó montaña abajo, imprimió cuerpos y estampó la vida de Herculano y Pompeya. Otra vez sucede aquí ese mismo drama de brocado, al frente mío y de cara a las escalinatas. Una técnica de tela desintegró los cuerpos, pulverizó la carne, guardó para la memoria, entre su entelado, delicadas, a veces serenas, otras veces tortuosas siluetas. Figuritas que conservarían todavía dentro del estampado, el desequilibrio y el gesto del estampido.*

*Como una de las casullas del pueblo de las siete iglesias, con hilos de oro quedo bordado el pez al terciopelo. De hacer viento, la tela se ondea con él. De haber agua la tela se moja con él. Se cumplió la promesa. En Mompox, en la isla de 1800, todos estuvimos a merced del agua y el viento.*

*Somos dados a la coloración, al secado, hasta que en ese lento trasegar todos nos hagamos tierra.*

*Sin saberlo viajamos no dejando de habitar un inmenso taller, donde el paisaje, la lengua de la tierra, teje, trama día a día con nosotros.*

*Toma 3. Medio día del Tercer día*

*El telar en espina de pescado.*

*“la audiencia es entre el río y los templos;  
sobre las escalinatas y bajo los palacios.*

*Sin esperar la tarde: bajo el colérico sol que denuncia  
hasta el hongo en la axila del notable”*

*Jorge Zalamea.*

*Al medio día la columna vertebral sobre cada uno de los platos. Restos de un telar, pero ya sin trama alguna. “Espina de pescado”, es el nombre del medio día, de lo que nos atraganta, pero también el motivo de un estampado, de una puntada, en una, dos o tres agujas, y de unos nudos en filigrana.*

*Mirando el plato, tejer sucede en lo no visible en lo in-audible. No hay tela que se quiera hacer, ni hilo que aquí se quiera enredar.*

*Sólo hay un saber río, cuando sopla el viento.*

*Toma 4. Noche del tercer día.*

*La trama montada sobre la cuadratura de la ciudad*

*“Helos ahí, entre taciturnos y atónitos;  
doblegados bajo la lluvia de su propia sangre  
y con el guijarro de un ¿por qué? en la garganta.”*

*Jorge Zalamea.*

Por las noches hay murciélagos que cortan el viento como navetas de frivolidad. Viajan agudos como lanzaderas. Seguro van y vienen entre las manos de alguien más grande que yo, alguien que pretende también dejarme allí, entre el viento y en la maraña de rutas pesadas, viscosas, cálidas, pero transparentes. El mismo trama algo esta noche, sobre esta urdimbre. Urdimbre que no está montada sobre hilos de colores, sino sobre nombres. Aquí los hilos que son calles yacen nombrados...

Cuando se consigue la calma del pueblo, y cuando sólo se escucha el cruce de hilos de esas navetas que dije vuelan, cuando todo está quieto, menos el obrar de ellos, siento, y me tocan las negras escrituras, la obra deshilachada de un telar viejo montado hace siglos a orillas del río.

Aunque la ciudad es blanca, como de azúcar, en la noche se resalta su velo de encaje negro, de encaje de brujas con primor sobre las rejas, en las sombras y en la escudería. El poblado en la noche se derrama en hilos, hay hasta madejas de seda deshecha que cruzan como cableado de luz la ciudad, y en las sombras hay nudos y marraas.

En la segunda noche, como en todas las otras noches, nos cubre un encaje de hilo negro; sea con luto, por recato o con sutileza, ya no importa. Este es un pueblo que obliga a vestirse con reboso, que vela los ojos, y el cuerpo de todos. Y donde sólo se acicalan para la noche, para las siete, hora de la escritura sagrada, momento ese cuando hasta las ventanas... se arrodillan.

Casas adentro, unos por la ventana, otros en el zaguán o en el salón, todos laboran en varias lenguas. Corea el pueblo las historias, las profecías, que siendo murmullo fueron tejidos y ocurrieron en nosotros. Al fondo de otras casonas algunos pocos estiran la noche, cuecen la plata hasta hacerla hilos, pero vuelven y tejen, al tiempo con lo que nos sucede. Urden un crochet de oro y plata llamado filigrana.

En el poblado, mientras caminamos, sentimos que hay demasiadas rejas. Con el hierro también hacen lo que antes fue metales preciosos. Y nosotros continuamos por fuera de ellas, de las rejas, a merced del viento y del agua. Y en un trazado que se hace charcos. Aguardamos el temporal debajo de los árboles, árboles que como red se anticipan en reja y en trampa, dejando caer sin aviso sus brazos, cortándonos el camino.

*El viento arrastra una melodía. Lleva, en vez de voces, hojas revueltas que corean la desgracia. Las criaturas cantantes callan, aguardan en el dosel del árbol, resisten la sacudida del nido. Mientras las ramas con hipocresía se doblan, se arrodillan, nos hacen reverencia, cuando corremos al refugio.*

*“Oh creyentes, el río está aquí,  
y está con nosotros y está contra nosotros”  
“río manso en la hipocresía: río cómplice en el silencio...  
toda una historia se amotina por ello contra ti...oh río  
... entonces menester es gritarlo...”*

*Jorge Zalamea*

---

Ficha técnica del proceso didáctico:

**III. Título: “En la isla de 1800”**

Modelo escritor: toma: metáfora e imagen visual-textil en movimiento.

Práctica de campo: “metáfora sobre **un oficio**, un objeto, una técnica; el textil”

Lugares de práctica: Mompox, San Jacinto, Morroa, Sam Pues, Tuchin.

Asignatura cursada: Taller de Diseño-textiles

Semestre: sexto de 2009

En esta oportunidad los estudiantes y yo misma, deberíamos “ensayar” un proceso de creación escritural cercano a la deconstrucción de la imagen, donde el principal compromiso del taller, no era tejer, ni producir físicamente una tela o un tejido, sino

*“pensar-sentir -el textil”*. Para ello cada uno de nosotros crearía una metáfora para el oficio de tejer, metáfora que originara una completa imagen visual del mismo y un sentido conceptual del objeto textil.

Como ejemplo nos guiaron principalmente cuatro metáforas e imágenes visuales sobre el textil.

“Tejer es pensar” mitología kogui.

“El texto es tejido”. Roland Barthes.

“Coser canciones”, corresponde al significado etimológico de la palabra “rhapsodein” que designa el cantar griego.

“tejer la palabra”, que significa mambear en nuestras culturas indígenas.

Debíamos hacer un texto-tejido, en donde hasta la fibra tendríamos que comenzar por fabricar. Deconstruir el diseño-textil, hacerlo partes.

Hacerlo entre leer/escribir, entre tejer/destejer siempre todo al tiempo. Para así entender la estructura y el sentido de ese cuerpo, que siente-piensa escribir como tejer.

Todo, sin dejar de interrogarnos sobre:

¿Qué es teórico?

¿Qué es ficción?

¿Qué es textil?

¿Qué es escritura?

¿Qué es escritura plástica?

Y así hasta encontrar cuál es la desventaja o ventaja, que a cada uno nos permite ver otras metáforas en la tela.

Y más preguntas:

¿Cuáles son las metáforas del tejido?

¿Cuáles son los tejidos?

¿Cuáles son las heridas desde las cuales se escribe?

¿Qué ocurre en la aproximación al otro que teje?

...más de un sentido, más de una historia eso de deconstruir, y reconstruir el tejido.

Mínimo ver el tejer, hablar de ese ver/leer/escribir mientras se teje y se disminuye/, o mientras se teje y se desteje. Mínimo moviéndose en dos maneras diferentes...como siempre actuando...como en un traducir.

Es de leer/escribir que se habla....de al tiempo construir y ver, sentir leer, ver/leer como es construir escribir. Leer/escribir. Tejer/destejer.

Hasta disminuir... y deconstruir.

A mi forma de escribir, por ser imagen-visual-textil en movimiento, le denomine "Toma". "La toma", primero que todo significa un acto de ocupación, de habitación de un lugar. Luego ella, para mi, equivale a cada una de las veces que se registra un plano, una acción, hasta hacer con la colección de varios de estos instantes, una imagen en movimiento. Había que ser capaz, en la Toma escritural, de encerrar y generar en un "marco", es decir, en un límite espacial, una ocupación visual-narrativa: conseguida mediante recursos textuales o de diversa procedencia.

(Endnotes)

1 "Pero ahora el no poder ser la naturaleza, aquella que según Galileo es un libro escrito, no excluye el hecho de que exista una lengua de la tierra. En este devenir cultura de la naturaleza los espacios y los paisajes devienen palabra, alcanzan por sí solos el uso de la palabra, pero de una

palabra que no es la palabra de la cultura.” (Pardo, 1991, p.29).

- 2 “El paisaje se desvanece ante la historia humana a la que sirve de decorado sin significación, cuya lengua no comprende y cuyos acontecimientos no comparte.” (p. 37).
- 3 “El silencio del espacio cósmico aterra”. Jean Pascal, Pensamientos. Editorial porrua. Mexico. 1989. p. 56)
- 4 “Pintar un paisaje es entonces pintar una intimidad” (Pardo, 1996, p.178).
- 5 “La geografía es escritura de la tierra”. (Pardo, 1991, p.61).
- 6 “Estamos llegando al fin de un ciclo de la percepción en el que se produce una visión sin mirada, un intenso engeguencimiento cuyo objetivo final es la industrialización de la no mirada”. (Virilio, 2001, p.19).
- 7 “Donde cesa la palabra del poeta comienza una gran luz”. (Steiner, 2003, p. 56).
- 9 “Experimentamos el sentimiento de que el aire en esos lugares encierra una espesura de silencio, que en esa oscuridad reina una serenidad eternamente inalterable”. (Tanizaky, 2004, p.49).
- 11 “La subjetividad resulta de las impresiones, decimos que los espacios (las imágenes) se imprimen en nosotros configurando nuestra exterioridad, lo que somos pero no podemos percibir” Pardo,1991, p.20).
- 12 “La mayoría de las imágenes contemporáneas, video, pintura, artes plásticas, audiovisual, imágenes de síntesis, son literalmente imágenes en las que no hay nada que ver, imágenes sin huella, sin sombra, sin consecuencia. Lo máximo que se presente es que detrás de cada una de ellas algo ha desaparecido.” (Baudrillard, 2001, p. 23).
- 13 “La confrontación con el espíritu, con la luz, conmueve”. (Wittgenstein, 2006, p. 58).
- 15 “El arte interpreta su propia desaparición”. (Baudrillard, 2001, p. 23).
- 16 “Pronto habrá un teatro en el que no se diga nada”. (Steiner, 2003, p. 71)
- 17 “Y este tratamiento poetico-arqueológico de las cosas dichas se complementa con el descubrimiento de una poética de la naturaleza que rebasa todos los límites de la ciencia de la tierra”. (Pardo, 1991, p. 54).

18 “¿No podría ser concebible que, del mismo modo que ha sucedido con la lengua humana histórica, la tierra misma se hubiese formado un lenguaje, a través de su propia historia, marcado por los acontecimientos y las fuerzas cruciales de sus tiempos que han contribuido a conformar sus reglas geodinámicas o geomecánicas, una especie de relato-código de las formas de los primeros tiempos y que yace ante nosotros en forma de paisaje?” (1991, p. 33-34).

19 San Juan de la Cruz. Título y primer párrafo del poema “Entreme donde no supe”. [www.poesi.as/San\\_Juan\\_de\\_la\\_Cruz.htm](http://www.poesi.as/San_Juan_de_la_Cruz.htm).

20 “o el lenguaje o el paisaje”. Pardo, 1991, p. 37).

21 “Al igual que los barrocos, somos creadores desenfrenados de imágenes, pero en secreto somos iconoclastas. No aquellos que destruyen las imágenes sino aquellos que fabrican una profusión de imágenes donde no hay nada que ver”. (Baudrillard, 2001, p. 23).

22 “El arte de callar es un arte del rostro”. (Dinouart, 2003, p. 30).

23 “La desmesura del dispositivo tecnológico ha transformado de tal modo el campo de batalla que ya no hay molde narrativo alguno en el que aquella experiencia pudiera caber, la guerra ha sobrepasado de tal modo los límites “humanos” e incluso las dimensiones corporales de la imaginación que los supervivientes carecen de una lengua común (que pudieran compartir con quienes no han estado en el frente) en la que lo bélico pudiera ser convertido en gesta o en anécdota”. (Pardo, 1996, p. 36).

24 “Tenemos que considerar la palabra antes de que se la pronuncie, el fondo de silencio que no deja de rodearla, sin el cual no diría nada, o lo que es más, poner al descubierto los hilos de silencio de que está entremezclada.” (Merleau Ponty, 1964, p. 57).

25 “Por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice” Foucault, 1990, p. 19).

26 “Ninguna poesía después de Auswichtz”. Teodoro Adorno. Citado por George Steiner. Lenguaje y silencio. Editorial gedisa. Barcelona 2003. P. 71

28 Dechado: presentación de bordados, de puntadas.// del latín dictatum....dictado... modelo que puede imitarse. Conjunto de cualidades. En nuestro contexto es un objeto, pañuelo doblado, producto del ejercicio escolar cuya finalidad es el aprendizaje de la forma correcta de tejer, bordar, zurcir. De él queda un muestrario, una exposición de lo realizado.

29 Dictado: enunciación, presentación de palabras para ser escritas en cuadernos calificables. De lo escuchado queda una copia escrita. // Enunciación para que otro escriba....ejercicio escolar cuya finalidad es el aprendizaje de la ortografía...de la forma correcta de escribir.

30 Indígena Aymará y profesora emérita, universidad de La Paz Bolivia: “aborda una lectura de la iconografía de Guaman Poma de Ayala y Melchor María Mercado, como exponentes de una teorización de la realidad andina en tiempos coloniales y republicanos, a partir de las imágenes. Estas imágenes formulan un texto oculto que revela aspectos no tratados en sus propios escritos. A partir de esta reflexión, se planteará la necesidad de considerar las formas no alfabéticas del discurso andino como un camino hacia la comprensión de la experiencia colonial y postcolonial en los andes”. Comentario sobre Rivera, Ciudadanías en escena. Hemispheric institute. Universidad nacional de Colombia. agosto de 2009, p. 74

31 Museo de Oaxaca. Exposición 2010. “El Museo Textil de Oaxaca conserva en su acervo varias piezas del siglo XIX y del XX que nos permiten rastrear la evolución de los íconos del nacionalismo y su conversión en símbolos populares. Hemos seleccionado para esta exhibición algunos tejidos y bordados que ilustran tres procesos. El primero es la transmisión literal de eventos que fueron presenciados por muchas personas en el pasado lejano, donde un textil utilitario se convierte en registro visual de la historia de México. Un ejemplo sobresaliente es la colcha o mantel bordado con escenas de la batalla de Cópore en 1815, una de las piezas más valoradas del Museo. Episodio poco citado en la historiografía moderna de la Guerra de Independencia, la colcha nos revela pormenores sorprendentes de la fortificación y el despliegue de las tropas en torno al cerro. Quien haya bordado con infinita paciencia tantos metros cuadrados de soldaditos y cañones debe haber estado inflamada de amor por la causa insurgente.”

32 “objetos de certeza visual”. (Huberman, 2006, p. 33).

33 “La simplicidad de la forma no se traduce necesariamente por una igual simplicidad en la experiencia...las formas unitarias no reducen las relaciones. Las ordenan. Incluso las complican al ordenarlas...” Robert Morris, citado por HUBERMAN, Didi. Lo que vemos lo que nos mira. Editorial manantial. Buenos aires. 2006. p. 37

34 “las mujeres dan mayor importancia a la acción visual que los hombres”. (Squicciarino, 2003, p. 27).

35 (su hijo en la espalda mira por sobre el hombro de él, hacia al frente) Palabras de Roberto Covaria. Autoridad política. Indígenas Uwa. Octubre de 2009. UPTC. Conversatorio sobre diversidad.

- 37 Aparte textual de una exposición textil curada, en uno de los museos textiles más importantes del mundo “ La casa-museo Larco” . (Perú, 2009).
- 38 “En las culturas andinas no existió una lengua escrita; los textiles son una posibilidad más para deducir su historia”. (Cortés, 1987).
- 39 “Los tejidos como manifestaciones vivas de la cultura y del pensamiento, aun en nuestros días, hacen de los textiles verdaderos documentos cuyo sentido profundo debe ser aun descifrado” (Gisbert, Arze-Cajias 1987) citado por Emilia Cortes Moreno, en el catalogo Así éramos, así somos. Textiles y tintes de Nariño. Museo del Oro. Banco de la republica. Colombia. 1987
- 40 “las fajas multicolores de vestidos, mochilas o gorros no se consideran como decorativas sino solo como distintivas ya que ellos tienen como único fin la exteriorización de la organización social de la tribu”. Gerardo Reichel Dolmatoff, Los kogui. Tomo1. editorial Procultura. Bogota. 1985. p.92
- 42 “Relacion de las cosas de Yucatan”. Fray Diego De Landa, Editorial Porrúa. Mexico. capitulo XXII.
- 43 “para los salvajes, lo mismo que para los animales, no es una decoración, es un ornamento. Y es la regla universal. El que no está pintado, es estúpido, dicen los Caduveo”. (Baudrillard, 1998, p. 88).
- 44 Josep María Montaner. Doctor en arquitectura. Crítico de arte español. En algunos de sus conferencias suele referir que los planteamientos que desarrollan las pasarelas de moda, serán muchas de las veces los elementos que posteriormente jalonarán y serán decisivos en la construcción de la imagen más vanguardista de la arquitectura.
- 45 “La importancia del tejido no solo radica en su uso como prenda de vestir, sino que va más allá. Las dimensiones de algunas telas permiten inferir que se utilizaron como lienzos para cubrir muros, como es el caso de las telas pintadas”. *Textiles del Perú antiguo*. Roberto Gheller Doig. Editor. (2005) Biblioteca Nacional del Perú. p. 18
- 46 Estilo maya. Cuyo emplazamiento se localiza en las bajas serranías de la península de Yucatán. Puuc=serranía.
- 47 Nombre en castellano, de un lugar sagrado para los Zapotecas, y emblemático, porque antaño sus cascadas de agua, que simulaban visualmente ser velos, yacen petrificadas, pero no

por ello aún inmensamente sugerentes en pliegues, transparencias, colores, y grandiosas formas artificiales que funcionaron como canales de irrigación para esta cultura. Dando origen a una de las formas naturales y arqueológicas más hermosas del paisaje mesoamericano.

48 Cortez, H. (1994) *Cartas de relación*. Madrid: Globos. p. 79

49 El nombre de Yucatán, significa en maya “no entiendo” .

50 Celebre ilustrador inglés siglo XIX, cuyos precisos dibujos guiaron la mayoría de las reconstrucciones que posteriormente se realizarían, sobre las ruinas mayas.

51 “Los tejidos constituyen el espejo en el que se muestra el desarrollo económico, social, político y religioso de cada cultura del antiguo Perú. Ellos revelan el rango y estatus del personaje para el cual fueron elaborados, y a la vez albergan un gran contenido mítico-sagrado que se evidencia en los elementos icnográficos. Estas características permiten afirmar que la elaboración de los tejidos involucró a muchas personas e inmensas cantidades de materia prima, lo cual es un logro alcanzado solo por las sociedades sumamente organizadas que podían realizar esta división del trabajo y cumplir con el proceso que demandaba.” *Textiles del Perú antiguo*. (2005). Roberto Gheller Doig. Editor. Biblioteca Nacional del Perú. p. 16.

52 Roberto Duberti. Arquitecto Argentino. Director de la Especialización y Maestría en Lógica y Teoría de la forma. Profesor emérito de las cátedras “Teorías del Habitar” y “Cátedra Giordano” de la Universidad de Buenos Aires. Conferencista en el Congreso Iberoamericano de teorías del habitar, que se llevó a cabo en la Universidad Nacional de Bogotá, en septiembre del año 2010.

### Referencias Bibliográficas

Baudrillard, J. (2001) *La transparencia del mal*. Barcelona: Anagrama.

Baudrillard, J. (1998) *De la seducción*. Cátedra. Madrid.

Barthes, R. (1980) *El placer del texto*. España: Siglo XXI.

Cortés, E. (1987) *Así éramos, así somos, textiles y tintes de Nariño*. Catálogo de exposición itinerante. Museo del oro de Nariño. Banco de la República de Colombia.

- Cortés, H. (1994) *Cartas de relación*. Madrid: Globos.
- Dinouart, Abate. (2003) *El arte de callar*. España: Biblioteca de ensayo. Siruela.
- Foucault, M. (1990). *Las palabras y las cosas*. España: Siglo XXI.
- Huberman, D. (2006). *Lo que vemos lo que nos mira*. Buenos aires: Manantial.
- Merleau Ponty, M. (1964). *Signos*. Barcelona: Seix Barral.
- Pardo, J. (1996). *Deshumanización del arte? Escritura e imagen*. España: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Pascal, J. (1989). *Pensamientos*. México: Porrúa.
- Pardo, J. (1991). *Sobre los espacios pintar, escribir, pensar*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Reichel, G. (1985) *Los kogui*. Bogotá. Instituto de investigaciones antropológicas. Procultura. Tomo 1.
- Rivera, S. (2009). *En: ciudadanías en escena*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Squicciarino, N. (2003). *El vestido habla*. Madrid: Cátedra.
- Steiner, G. (2003). *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa.
- Tanizaky, (2004). *El elogio de la sombra*. España: Siruela.
- Textiles del Perú antiguo*. (2005). Roberto Gheller Doig. Editor. Biblioteca Nacional del Perú.
- Virilio, P. (2001). *El procedimiento silencio*. Argentina: Paidós.
- Wojtyla, K. (1938). *Pensamientos de Luz*. Mousike.
- San Juan de la Cruz. [www.poesi.as/San\\_Juan\\_de\\_la\\_Cruz.htm](http://www.poesi.as/San_Juan_de_la_Cruz.htm)



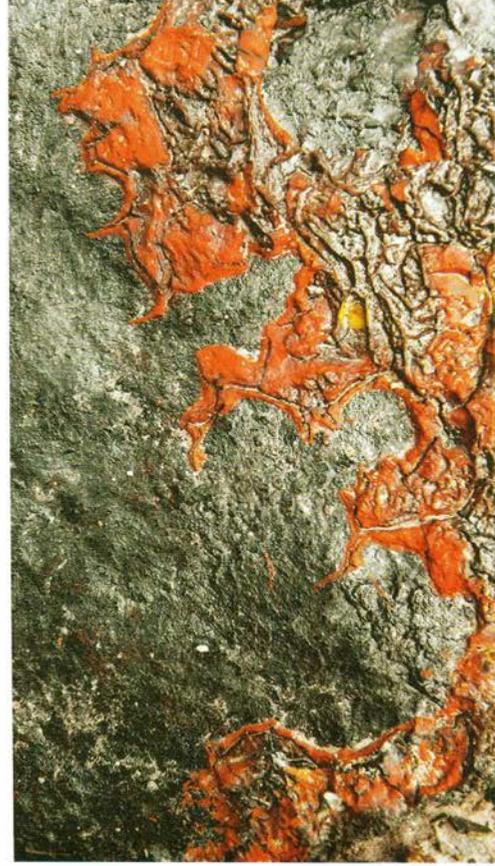
Rutas para el recuerdo, Tuta.





Ocaso irreversible, Tuchín.

En el día, Beteitiva.



Trayectorias, Beteitiva.

## LAS PALABRAS Y LAS COSAS

Humberto Becerra Perico

### I. Las contradicciones de la imagen -los días

Sé cuando hay que salir aún estando sucio  
Aunque, a mi lado estén otros que estando limpios  
no se den cuenta que ya es hora de irse.

#### *De lo abstracto:*

Hay tres cosas que se deben hacer todos los días para vivir mejor:

Pensarte-tomar fotografías- pensarme

#### *De lo concreto:*

En la línea profesional donde alguna vez fui, se debe comer saludablemente, hacer ejercicio muscular específico y actos de movimiento general, tendientes a resistir en el tiempo el desaliento de la rendición; es decir, "caminar - pensar", mientras todos trabajan como ratas<sup>1</sup> desmontando y montando el mundo.

Una de las peores cosas que se puede hacer en la vida es enseñar a un niño matemáticas para que saque buenas notas en el colegio, y, entre tanto, se le tortura discretamente, amparado en la figura del padre o del educador. Es mil veces mejor y más saludable tomar fotos libremente y dialogar; dialogar de todo, inclusive de las matemáticas, si se puede, si se quiere, o callar deliciosamente mientras se transcurre pertinentemente junto al otro.

Tomar fotografías no es el fin, sino el medio para hacer manifiestos los monólogos del pensamiento libre, esto es, el que no sitúa sino que deambula aleatoriamente y es, en esencia, impredecible. Sé cuando hay que tomar las fotos aunque no sean "bonitas"<sup>2</sup>. Saber cuándo hacerlo es muy importante porque permite el despliegue y la puesta en práctica de un conocimiento, válido o inválido, dependiendo de dónde se suceda. Y no porque no lo sea, sino porque permite un reconocimiento y una conciencia de la no realidad. Significa aquello que todos los que están en la realidad buscan, cuando tienen un tiempo para ellos, después de pertenecerle al otro, llámese estado, empresa, pareja, etc.

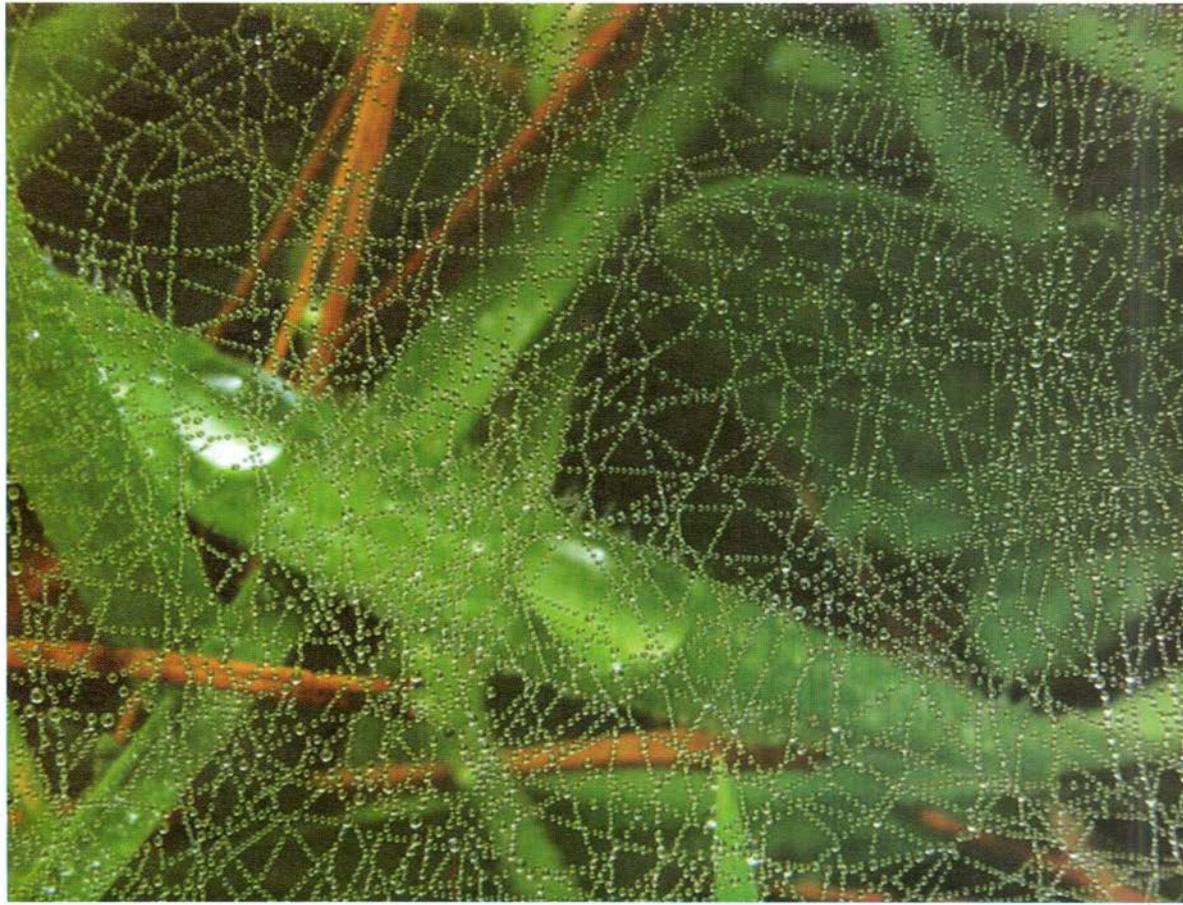
Me hace feliz pensar que un día acabará todo esto. Mientras tanto, compongo los elementos, tanto internos como externos, para adentrarme en los sucesos de las cosas. Silenciosamente escucho los anti-métodos para la inhibición del yo y del otro, y la recreación de los otros en nosotros. Me parece criminal, pero ya no me interesa controvertir.

Sé que algo sucederá. Es lo que me mantiene maravillado con la vida y que yo esté ahí para verlo, para fotografiarlo, si se puede. Y así me la paso transitando por los lugares en mi propio tiempo: el presente, arrancando las escamas de su dermis. Cada vez que puedo, a posteriori, muy de vez en cuando, me sitúo animalmente, en soledad, para digerir los recuerdos que se expelen de las fotografías. Entonces siento y pienso para mí las cosas que, protegidas en el silencio, se resisten a la descomposición de la palabra.

Sucede también que lo que pasa allá me toca acá por que no lo vi. Lo imagino. Debo inventar para mí las imágenes de los hechos. Es una cuestión extraña que me hace pensar e imaginar muchas cosas y que me consume paralelamente a la realidad espacial, hecha de lo inasible (distracción-concentración). Es cuando de pronto se conjugan situaciones que me llevan a incorporar la necesidad de la fotografía, vista desde un lindero, como patología, y vista desde el otro, como el evento cargado de imágenes que "usted sólo tomaría" peyorativamente.

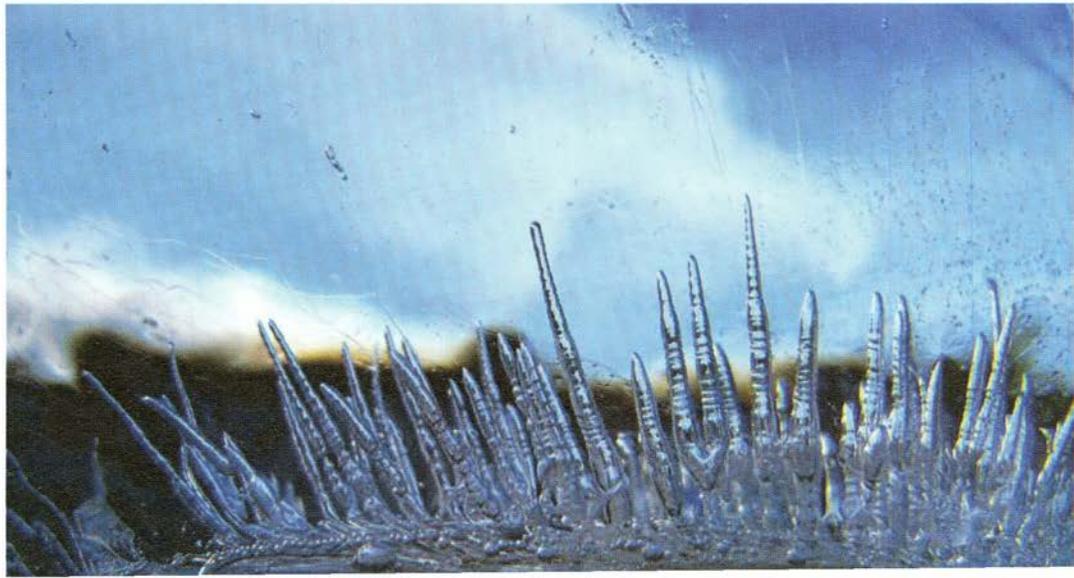


Descubrimiento.



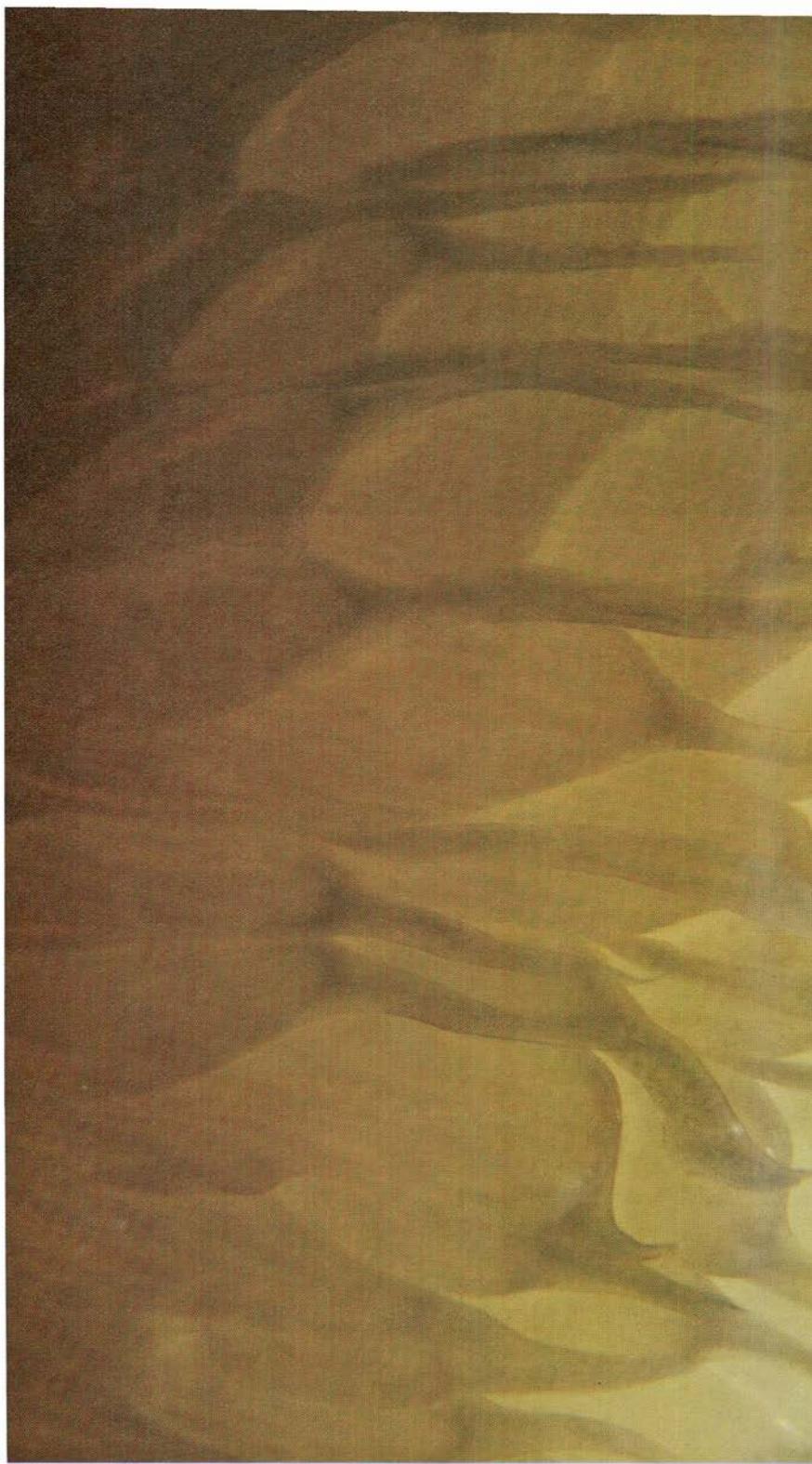
Tuta.

Bugambil para Javier, Paipa.



Nuevo Mundo(1), Paipa.

Toronja.





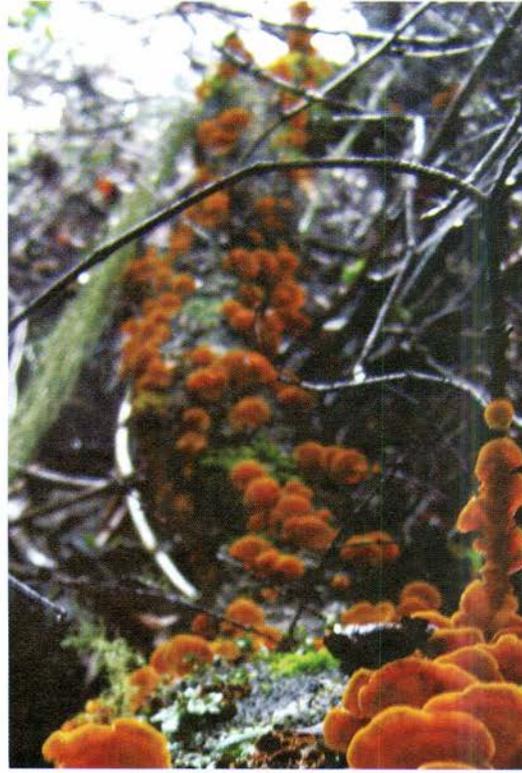
Nuevo Mundo (2), Capitanejo.



Fragmentos, Sierra Nevada de C

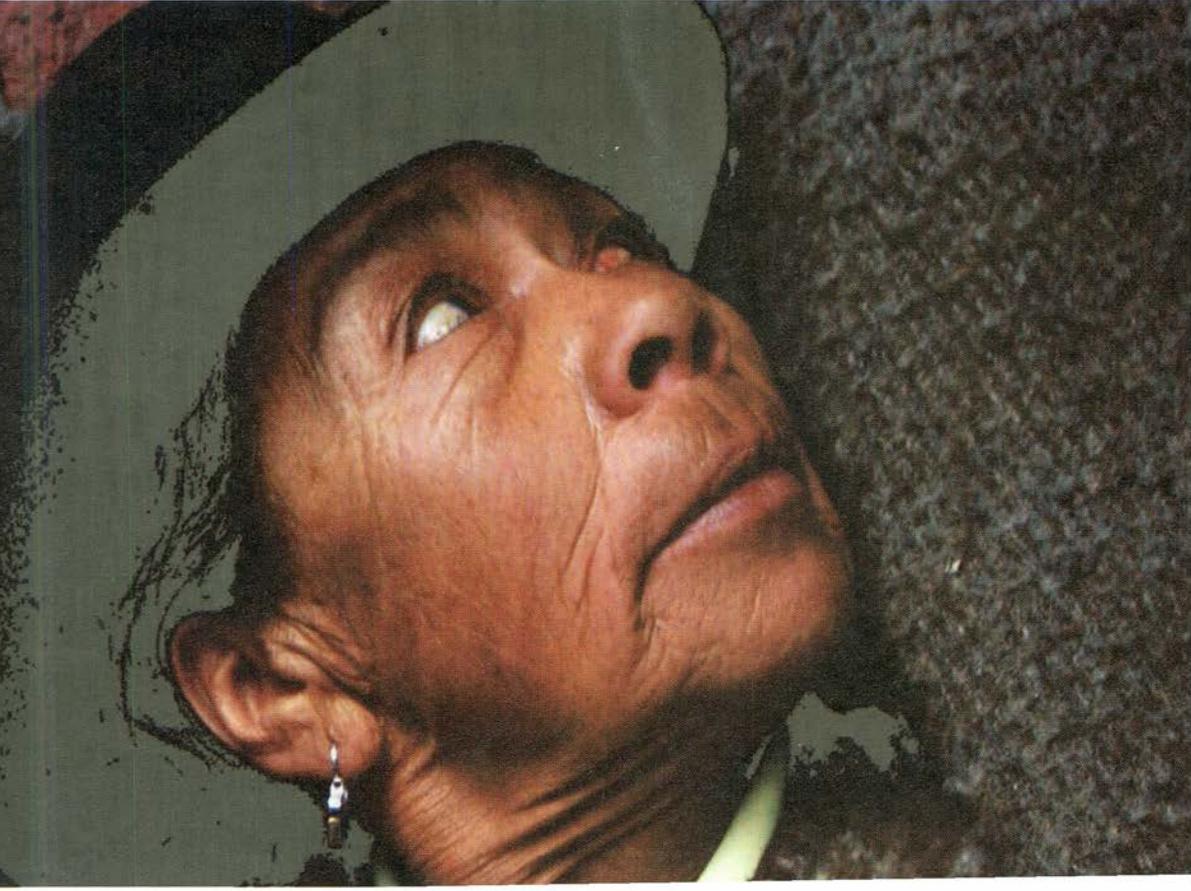
El paraíso del señor Herrera, Sierra Nevada de Cocuy.

Tapiz, Sierra Nevada de Cocuy.



Fijación, Betetiva.

¿Qué?, Gámeza.

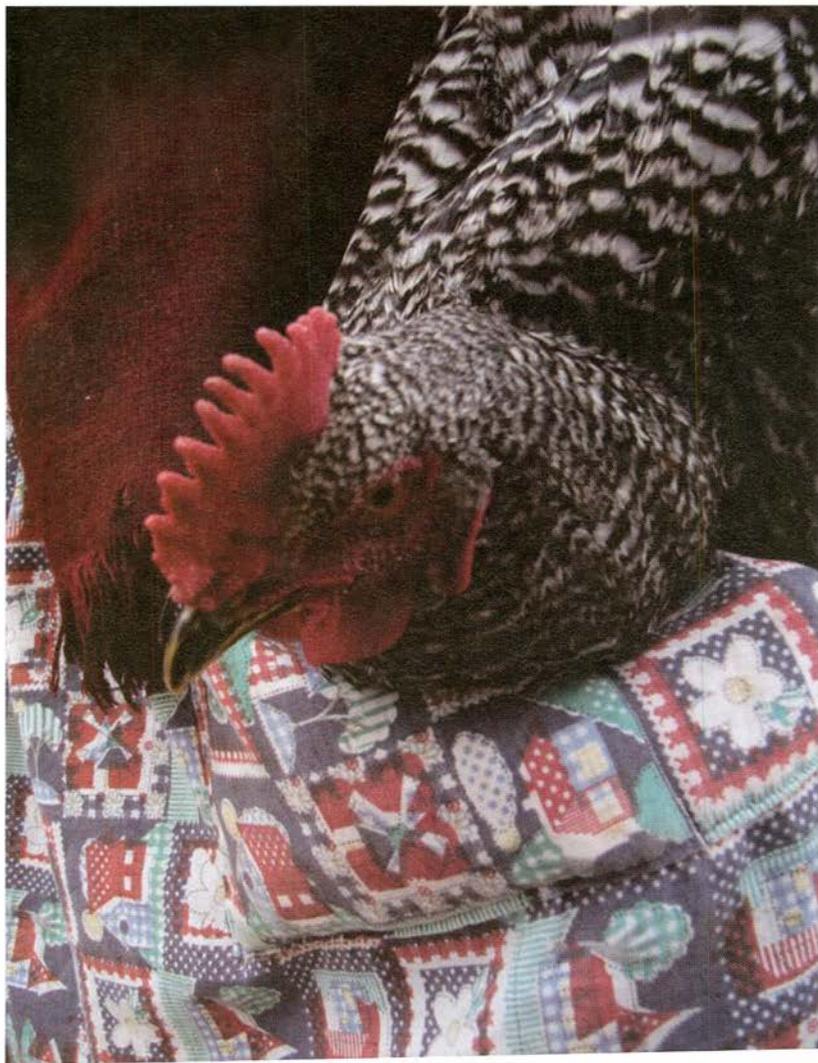




Dedos del Viruñaas, Sierra Nevada de Cocuy.



Mi sia, Beteitiva.



Plaza de Mercado, Tuta

\*\*\*

La fotografía es una constante dentro del viaje de la propia existencia, que deja entrever un estado propio ante los otros; alumbra la presencia activa de un pensamiento o su ausencia, de acuerdo con el punto de vista del que está aquí, en el cuerpo pensante, o del que mira, desde un grupo social, convencido o engañado de la existencia de algo cultural. De ahí que lo bello y lo feo no sean asunto simple, al conjugar el pensamiento filosófico y la percepción que se tenga de la verdad o la mentira, como conceptos metamórficos o, en su defecto, lo abismal de las intransigentes certezas conceptuales.

Esta fotografía llega en un tiempo en el que complementa al cuerpo en su acción kinestésica y motora, dado que ella se sitúa para ser mirada, para permitir un tránsito entre el allá y el acá; es decir, la propia percepción de las cosas. Esa precaución del hombre que supera el estado nómada para llegar al estado irrevocable de la imagen y sus silencios en la no percepción habitual de un espacio propio, de un lugar para ambos, de un ámbito. Para quien se basta con mirarla. No así, para quien descripta lo indeleble de la imagen y desborda el encuadre en una historia, en una prolongación de los hechos, el que se completa con ella y viaja a través de ella.

Henri Cartier-Bresson, fotografió antes que para los otros, para sí.

Marzo - yo sé lo que hago, vivo.

El fotógrafo puede ver eso, estar ahí y no en otro lugar. Él ha decidido exaltar ese tiempo. Se ha interesado por la contemplación re significada y la anulación de la totalidad del paisaje circundante. Igualmente, ha renunciado al tiempo de los otros y con los otros.

La fotografía es un acto individual, un monólogo interno, una reflexión y comprensión de sí mismo, de la decisión y la omisión frente a los hechos y su capacidad de asirlos,

Es la reinterpretación de los fragmentos del tiempo.

Sin la historia a cuestas, fluye en su robusta ignorancia de encuadrar lo que es realmente su mirada, de expresarse animalmente. Aun sin tocar con la humanización su mirada, reconoce en el espacio lo que es, lo que retiene y lo que fluye. Reposa en lo que es correcto según su naturaleza. La naturaleza que se mece en el tiempo es su detonante. Ella le excita y le arrastra tras las cosas, tras los colores, tras las luces, tras lo profundo y lo inmediato, aun si entrar. Es lo que le arrastra, la irracionalidad del instinto, poder entrar donde los ojos no pueden, poder asir infantilmente y decir esto es mío, bestialmente mío. Es la ruta que se describe hacia allá, hacia donde se asoman los secretos, hacia donde brillan con sus tonos las cosas, es decir, en lo público. La fotografía que se hace evidente y muestra las apropiaciones, devela masas, conectores y flujos del hombre, de su devenir y de su lógica frontal. Y oculta de lo social.

Me encuentro feliz. La felicidad es azul celeste. No importa en que categoría del año y del día este se suceda. No puede estar sola. Siempre algo la traza o la linda. La luz es recia, como la lluvia en los torrenciales. Eso carga de fuerza las cosas que están distribuidas en el espacio. Cualquier cosa emana otra magnitud. Todo se puede hacer objeto desde el flanco correcto para su atisbe.

La fotografía sucede. Inevitablemente se ejecuta, dadas las circunstancias, enmarcada en la belleza o la fealdad parcial del gusto. Y el artefacto se engendra para una sociedad de contrastes. Ya después, nacerá otra cosa, en derredor de su impacto kinestésico al espacio.



\*\*\*

Tengo el poder de amarte, tengo el poder para estar a tu lado, para deleitarme con la velocidad de tus células, y tus nuevos movimientos gráciles y frágiles como la yema de un tallo. Tengo un extraño poder para agonizar lentamente a tu lado, un lenguaje de miradas:

1. La cámara debe ir a todas partes con uno, a todas, a toda hora, dentro y fuera de casa. Es una prótesis, un complemento de las ideas en el cuerpo, la herramienta de cualquiera que tiene un nombre y un oficio.
2. Cuando se sientan ganas de fotografiar hacerlo y prever imprevistos.
3. Debe estar en automático en caso de que se presenten situaciones de captación rápida.
4. Con tiempo, se deben tomar todas las fotos posibles que se logren arrancar de los hechos y explorar todas las intenciones de encuadre, luz y ángulo.
5. Quite de la foto todo lo que le sobre. Prevea no estar recortando después en la edición. Use el zoom o los pies.
6. Se debe nombrar la imagen. Situar el pensamiento sobre ella. La complementariedad de la composición se deshilvana hasta situarse nuevamente.
7. La movilidad, como constante de la búsqueda, y el encuentro accidental con la imagen, surgen de una disposición del individuo al tránsito del espacio.

\*\*\*

En la relatividad de las cosas y de una fotografía, la colección establece una ruta complementaria del viaje en el interior de la abstracción.

En la mirada se me formó un vacío, un punto ciego, donde se situaba fácilmente un pensamiento reincidente y un recuerdo múltiple. Mil y una imágenes, los velos de la mirada empezaron a retejer las cataratas del tiempo.

*Sólo quieres recordar lo que te conviene,*  
no es eso, es que no sé qué pasó antes,  
lo único que sé ahora es que esto es lo que quiero y reconozco,  
Aunque exista más.

\*\*\*

Gracias a la fotografía de las revistas compradas por mi madre, pude acceder a un fascinante mundo que no dejaba de mirar (leer) una y otra vez, tratando de comprender ese niño y esos juegos derivados de una sociedad tan extraña como la Egipcia. Todo lo anterior envuelto en un hálito de fantasía que me había imbuido mi madre como un soplo fantástico, al contarme que el arqueólogo, al entrar por primera vez en el cuarto, había hallado unas hermosas flores intactas y espléndidas que se desmoronaron y convirtieron en polvo cuando las intentó tocar. Esas flores fueron siempre para mí los pensamientos. Y es posible que así sea, porque en el patio jardín del inquilinato, debían estar junto a las matas de fresa. Y una gran mata de flores pequeñas, color púrpura, diluido con tres cuartas partes de blanco, tal vez de romero, acompañada por unas rojas color carne de ciruela, llamadas lágrimas de San Pedro, cargada siempre de hermosas flores como sombrillas cerradas, que daban lugar, con el tiempo, a unos cilindros oscuros y carnosos a manera de diminutas salchichas. Su fruto, que se comían las gallinas del solar, y, por supuesto, yo.

\*\*\*

Es la luz la que permite ese milagro, ese retorno del hombre a su naturaleza. El recolector de bayas, de objetos, el navegante perdido en la vida, el que no siembra, el que viaja, el que descubre, ese hombre ha retornado con ella, ha fragmentado la estática de siglos y siglos, ha permitido salir de las naciones en la búsqueda natural del sentido, no la conquista, no la riqueza. El hombre como el pájaro, el pez, debe moverse, debe mirar constantemente, debe asir para sí lo intangible. Al final, nada. Al comienzo, nada. Y entre los dos, todo. Esa es la fotografía. La evidencia de la exquisitez. El fragmento de paisaje, las boronas, el fragmento de forma y color, en el que se deleitó a manos llenas. El que por destino o decisión estuvo allá, enrutando la mirada y dejando un rastro incompleto de que eso existe y está allá eternamente en la imagen. O finamente en el espacio, ya por su ausencia o por su presencia ahí esta, ha sucedido.



Muelitas de color, San Agustín



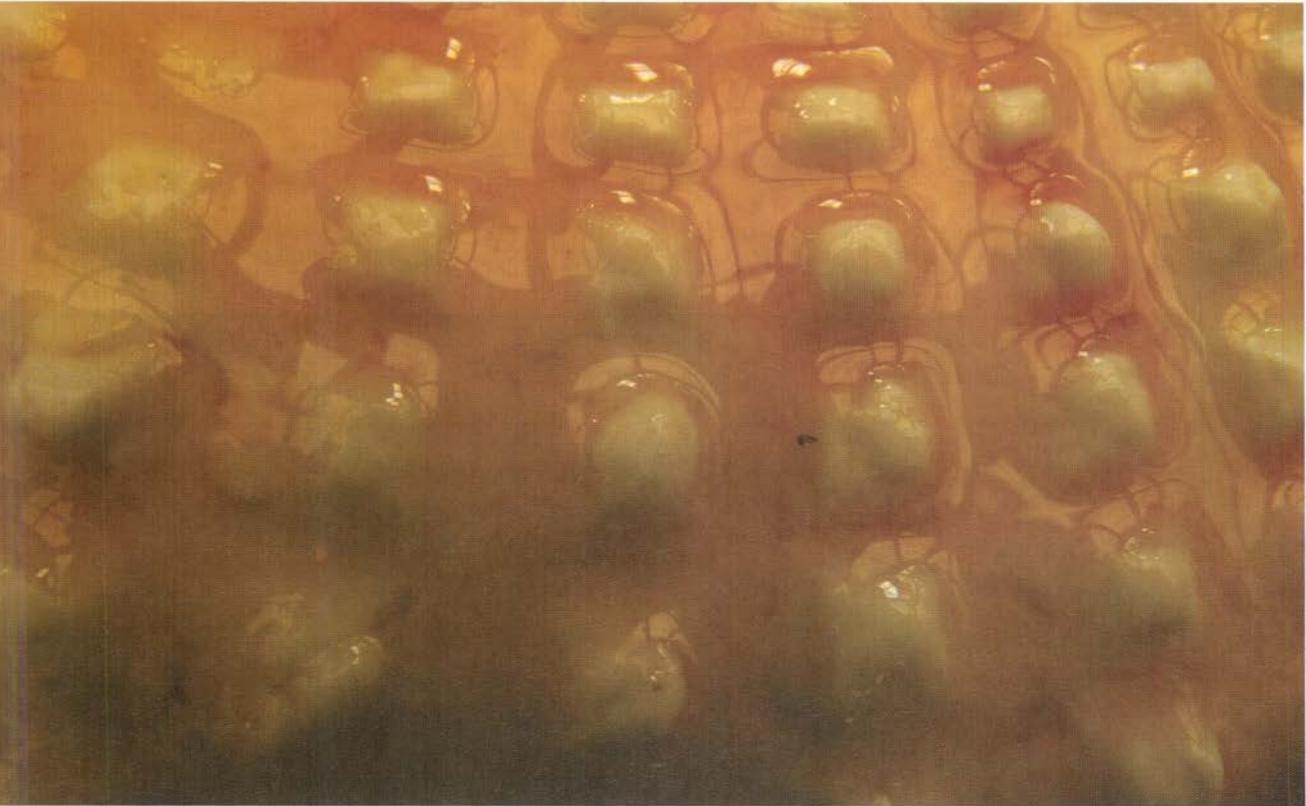


Uvas de Don Mario, Beteitiva.

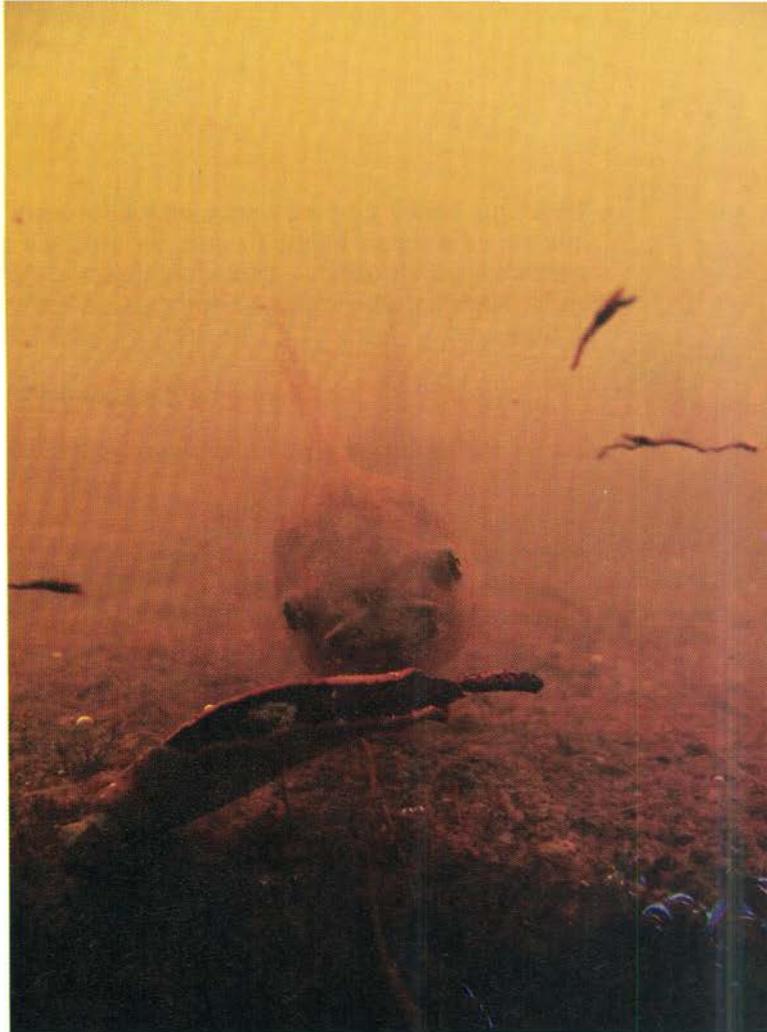


Marlen, Flores.

Cuajada, Paipa.



Mirada real, San Agustín



Voyerismo, Tuta.

\*\*\*

Tiene que haber algo más emocionante que ver a los otros ahí, dispuestos, vivos. Eso que no es normal, habitual, que deslinda los márgenes. Eso que callamos. Eso que pensamos paralelamente. Eso, el comienzo de una posibilidad en la investidura propia, en la magulladura propia, lo doloroso, lo arrebatado, lo anacrónico, la otra carga del tiempo.

La vida es diversidad; también la muerte.

Las montañas con sus nubes, el lugar donde te busco.

\*\*\*

Le he dicho a mi padre que la fotografía debe salir de los cajones, que debe hacerse pública. Indirectamente le he insinuado mi resentimiento con la biblioteca y su encierro criminal del que fue objeto hasta el último día.

La fotografía debe estar itinerante, le dije, y unos días después puse en su nuevo apartamento mi segundo bloque de imágenes que recogían cosas del mes de octubre y noviembre. Por dos razones: porque se habían tomado en esos días, y porque en esos días se habían reconocido como significativas en el caos de la memoria condensada para todos los fines, menos para el último: lo público.

Entonces hubo una razón más para hablar, ¿cuál le gusta?, y ¿por qué? Así decidí empezar lo que sería un proyecto viable por costos y por espacio. Mi filtración fantasmagórica de su mundo. Mi invasión de su estética y mi presencialidad para suplir una ausencia que se había obligado por los conflictos. Mi nueva manera de hablar ahí sería la imagen, la memoria de mi forma de ver el mundo.

Lo que se puede ver no necesariamente debe ser tocado. Tal vez sí acariciado, mimado, fotografiado.

Cuando pensamos en serio las cosas se desgranán en las horas para alimentarnos con información. Entonces nos amamanta la vida y contemplamos idílicamente en sus ojos los hechos.

*¿Por qué debemos saber eso?*

*Y no otra cosa,*

Porque debemos experimentar con eso y no dejar las cosas tal cual.

Debemos ser experimentones.

Podemos saber algo y contarlo mal, como habitualmente pasa. O podemos saber cada vez un poco más, sin darlo por sentado, creando laxitud. Podemos crear un minuto y no decir nada, cantinflescamente.

\*\*\*

A

Como (un avatar) la cámara se conjuga con el ojo del fotógrafo. Simbióticamente juntos pueden ver lo mismo-animista-sí. Segmentar el espacio y elaborar las tonalidades de la luz, entrecerrar y entreabrir, soñar o realizar un pensamiento, una repulsión, un encantamiento, una nostalgia. Juntos pueden dar cabida a la imagen de las palabras como la acción táctil del que no ve. Dar cabida al pensamiento del color (rojo como el cielo-Film). No es la creación de una nueva percepción del mundo. Es la publicación de una percepción ya existente. Los soliloquios y los monólogos de una larga cola de tiempo se pueden hacer explícitos en la imagen, en la fractura de los actos cotidianos, en la desobjetivación de la vida, que se exhibe y desnuda como lo hace el hombre a través de la cámara.

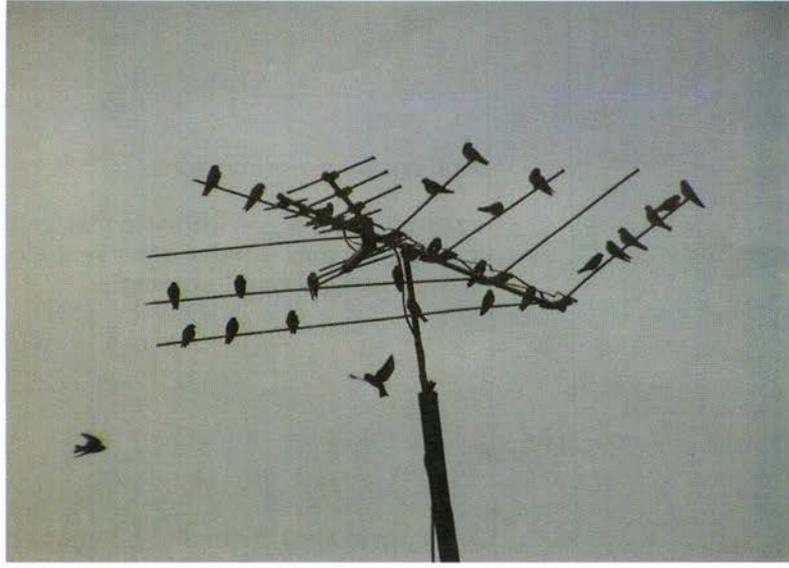
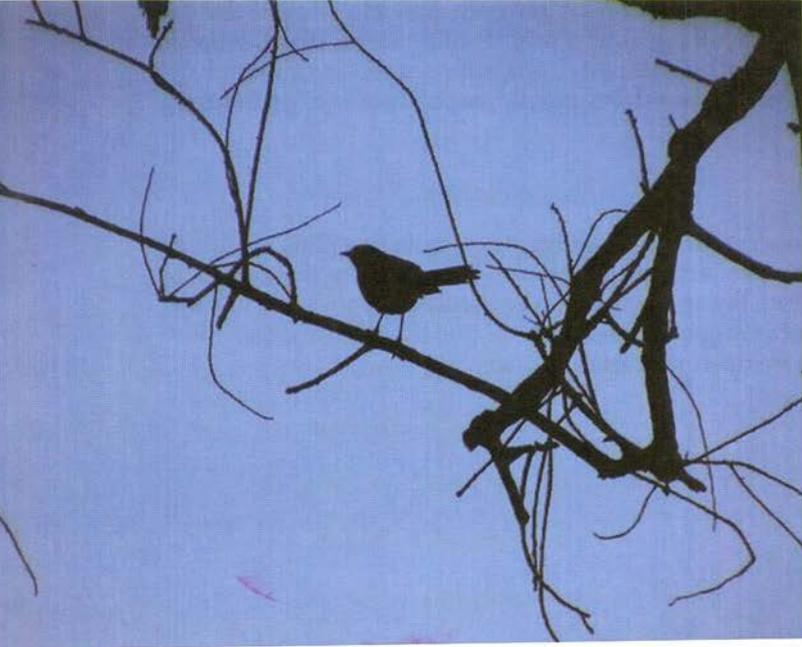
B

Se van haciendo las marcas, las fotografías, las cicatrices, las erupciones y descamaciones, las arrugas, las canas, paralelamente las unas con las otras en un ciclo rítmico del día y la noche, del fotografiar y no hacerlo, del exaltar o inhibir una marca, una huella de la propia existencia, amparado en una herramienta, una sofisticada herramienta del propio mundo (modos cercanos al voyerismo del cernícalo, capaz esta vez, de usurpar, para el olor, la imagen.)

C

Piensa que todo es juego y que puedes hablar en imágenes, o callar en ellas, cada vez que quieras. Es muy sospechoso que no le interesen los móviles a su temprana edad, ni los libritos de pasta dura. Sólo quiere llorar o reír en una actitud extremista de la vida. Su contemplación me asusta. Pareciera que no fuera ella la que está dentro, que fuera una estatua o un fantasma tras los velos de su carne.

Azul Profundo



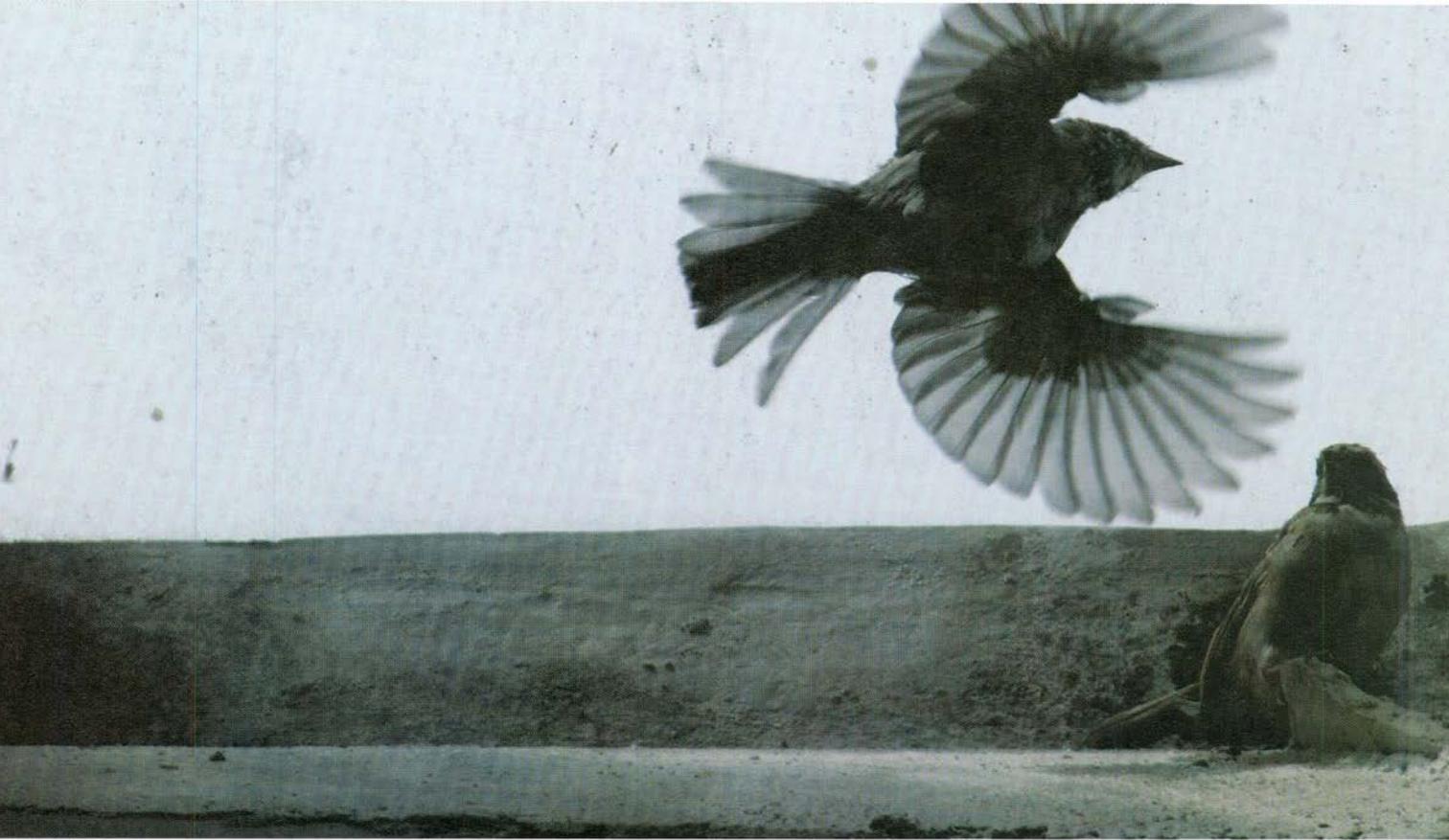
Golondrinas (1), San Agustín.



A la espera, Golondrinas (2).

Padre.





En movimiento.



El primer día, Represa de la Copa.

Todavía creemos y procedemos en un pensamiento que es revocable. Pensamos que hay que ir hasta allá, o traer hasta acá para saber. Cuando saber, hoy, es una posibilidad y disponibilidad individual, dada por la condición. Es decir, que se es algo o alguien, independientemente del pensamiento que se tiene por contexto y en contexto.

## II. Viaje al olvido

Escribir:

*Este enredo innecesario entre las palabras y las emociones*

*¿A quién no le gusta viajar? Desde el más chico hasta el más grande, todos ellos están permeados por unas cláusulas especiales cuando DE VIAJAR SE TRATA. Madrugar para embestir las distancias largas. Ahorrar para tener un algo que permita otro algo. Sopesar con pesos y artefactos accesorios. Renunciar a todo lo anterior y partir en cualquier momento y con cualquier cosa. Viajar es una maravillosa aventura que se deshilvana en retornos o descubrimientos. En pensamientos de un tiempo en particular.*

*Viaje, sinónimo de alegría, de volver a estar juntos con los otros, no necesariamente afuera de sí. El viaje no es triste. Aunque se esté, su naturaleza es la alegría de la renovación circunstancial del cuerpo y sus actos, ya por una estática o una sinestesia. El viajero replantea el pensamiento de los hechos, de su cotidianidad y el retorno a la misma, mientras ante sus ojos se deshoja el paisaje. Desplazados de una realidad los viajeros van en busca o en fuga de algo que en ocasiones es más grande que su capacidad de cargue. Entonces vuelven y vuelven y vuelven por más. O se van una y otra vez antes de ser traicionados.*

*El olvido es un interesante recoveco dentro de la cordillera de los hechos, porque su antagonista es el recuerdo, ese puente entre los dos describe la ruta, el tiempo y el sin sentido de las cosas. Un viaje al olvido es diferente de un viaje para olvidar. El olvido, graciosamente, es recordar. Cuando se viaja al olvido se viaja a los recuerdos y con ellos a un mundo fragmentado de apariciones y*

*desapariciones fantasmagóricas de los vivos y los muertos. El olvido es esa higiene diaria de la mirada para poder habitar y ser habitado por la sustancia, es decir el dejo, sin el peso del tiempo que pone en blanco y negro las cosas, para decir que desde ahí hay un vaivén característico, de luz y sombras, que se mecen entre el color. El olvido empieza en la Guajira y se extiende hasta los lugares, que carentes de nombre, existen en transatlánticos. El olvido se escurre hasta los macros minúsculos de lo que no alcanza a ser objeto. El olvido es el más grande de los viajes, el más largo y el más pensado. Todo en él se le parece, todo en él lleva un hálito de nostalgia, hasta la alegría, que termina sabiendo a alegría, hasta lo nuevo que termina siendo nuevo nuevamente.*

Imposible no pensar en Carlos Vives, con ese título, o la película del año pasado “Los Viajes del Viento, que nos gustó. O en nosotros que tanto viajamos, y en esta locura de escribir sin decir nada, en el clásico método cantinflesco que me permitió jugar las últimas veces con una sola ficha.

La razón de mi ausencia, “estoy viajando”, besos, abrazos y silencios que son más que los dos anteriores, como es más adorar que amar.

Debo recordar para olvidar. Crear nuevamente para los otros. El gran circo de hielo donde se habla de todo menos del olvido, el heno y la alfalfa de este gran verano de la vida, (últimamente me la paso entre vacas), una vida práctica en el campo.

Inevitablemente el azul cosmos, el verde mimesis y la transparencia<sup>3</sup>han quedado en el horizonte, mientras el tiempo se adentra en un curso oscuro, donde la luz se va yendo hasta perderse. Es lo que sigue después de esos tres mundos. Esa inmensidad terrible donde se levantan olas gigantescas y los tonos del color se tornan abismales. El norte no existe y sin descanso late el corazón en un palpito que delata vergonzosamente ante lo inerte.

Los vestigios del día se condensan en papeles que como pétalos se desgranán de la lógica y de la forma. Crear y re-crear son situaciones que alteran el orden de las cosas y por lo mismo niegan un nombre o una idea. Volver a decir lo mismo, lo que ya fue, es una alternativa angustiada y lánguida que casi todos en el tránsito de los caminos destilan, mientras definen uno y otro viaje.

Dentro del silencio está el tiempo y el espacio para escuchar. Es un universo donde situado en la estática, aparece el movimiento a otras velocidades que agregan y desagregan los hechos en una composición loca-fantástica-rara.

El viaje al olvido permite crear la memoria, si se quiere. Normalmente un viaje de

tales magnitudes extingue el peso del equipo y, sencillamente, se va, sin medida, sin predisposición. Es un reposo de tumbo en tumbo sin la gracilidad de la determinación, de la objetivación. La intención no es la memoria ni el registro, todo se ha abandonado al adentro de sus entrañas. En el olvido los nombres se diluyen. La longitud de la semántica y las ideas se amontona y no es más que cualquier otra cosa. Todo es algo. Lo que deviene, entonces, no es más que la raspadura de la emoción. Se siente sin las ganas codiciosas de la ambición. A veces se atrapa algo. A veces no se atrapa nada. Y si se atrapa algo, esta vez no va para ningún lado, porque el olvido es un descenso no un ascenso. Es una degradación de la luz o una progresión de la misma. Morfeo besa todo, incluso la tristeza.

Desde aquí recuerdo. Queda una tensión de la vida. Se temple para contener un rango, el rango que permite ser un conocimiento, un lastre. Surge la identidad y con ella el dolor, con el dolor la situación, sí.

*En algún lugar se hacen hamacas y sombreros, lo recuerdo, existe un río, una violación, un accidente, una fractura.*

Me basta con oler todo el tiempo los rastros de las imágenes de lo último, para sentir náuseas, para sentirme hembra y querer abortar, y quererme morir y quererme escurrir y llorar y llorar y llorar, y desvaírme y encogermelo como un feto, y desaparecer. Hacer implosión, saltarme el tiempo del viaje, donde ya no hubo más tiempo porque se pudrió, porque se infectó y se engangrenó. Esa pus hedionda, que se aferra a mis alvéolos nasales, mientras recuerdo para olvidar.

A veces hay algo que me parece bello, o sustancial, lo fotografío. Qué importa ya lo demás. Necesito esa imagen una vez más, para mí, absolutamente para mí. He llegado a pensar que son parte del nuevo equipaje, sin carpas, sin morrales, sin linternas ni barras de cereal, o cosas por pares. Las imágenes registro son la ruta de un tiempo que ha de volver en algún momento ahí.

Se olvida el cuerpo, su plástica, su cualidad, mientras se reconoce algo que guste o disguste. En lo amorfo se erecta el karma. Mirar es un pecado que se agrava al registrar miradas, como judío errante cámara en mano se deambula por la ciudad, por su alrededor, impuro-cámara letra escarlata. Se sucede autistamente, casi imbécilmente, si no es por la salvedad del encuadre, o la superposición de los planos en una lógica vocal (a, e, i, o, u), simple. Lo fotografiado, lo exaltado, no corresponde. El último viaje no corresponde. Las últimas palabras no corresponden, ni las imágenes, ni nada.

La doble vía del olvido es colateral. Se aborrece lo mal-parido. Lo que no tiene olor huele. Lo que calla, llora. Las otras imágenes aparecen, como aparecen los otros códigos del sexo. Se es de otra manera más; no necesariamente la misma. La imagen se olvida del cuerpo, del color, del espacio, los primeros viajes-viajes para recordar, se esfuman, se amalgaman como plastilina de colores, hasta producir una sustancia simple y carente de vigor, menos que mimética, la imagen del olvido exuda rareza-incomprensión.

Antes lo bello y lo feo tenían magnitud en el acto contemplativo y crítico de las cosas. Cualquier viaje sostenía un nombre, bla, bla, bla. Este último viaje los coge a todos y se los tira. Es el viaje terminal de Héctor, de Josué, de Luca, de los que estando cerca hedían al consumirse en un tiempo propio, indescifrable. Lo que no es nombrable porque no es presente. Lo que no es nombrable porque no es papel moneda del modus operandi de la academia. Lo caduco del acto pedagógico. Eso es el viaje al olvido. Es lo reductible de los viajes, el a posteriori de la fiesta, cuando el coronel ya no tiene quien le escriba y se jode con su gallo y su mujer de mierda, en este caso con sus fotos descontextualizadas de un discurso general-estandarizador.

Las últimas fotos de este viaje han sucedido en los mismos conceptos donde todas las veces hemos estado juntos. La casa, el cuerpo, allá, acá, por ahí, con él, con ella, solos. Cada pensamiento paralelo es una foto. Por eso es que hay fotos, muy buenas fotos dirías tú, porque aprendí qué considerabas bueno. Otras que nada que ver, según tú. Me gusta que vean las fotos de estos viajes cortos y largos gente que no sabe como se sabe de fotos, sino de otra manera, maneras que me deleitan por lo espontáneo de la apreciación. Entonces creo pensamientos, derivados de la conjugación de mi pensamiento secreto y el otro, lo que yo pensé encriptado en una imagen que para otro es bella o fea, apreciación pifiada de un algo, pero que me conduce a pensar por qué se piensa o no algo, y con respecto a qué.

Soy el custodio de un mundo que no me pertenece. Un mundo que viene desde antes y sigue después. Aun así, dispongo dentro de él de las cosas.

Y me derrito dentro. Me escorro, jadeo. Una leve agonía que alguna vez será más fuerte. Preparo mi alma para volar. Respiro hondo para hallar sus entramados vínculos con mi cuerpo. y luego ceso. Rítmicamente vuelvo a vivir y diluyo el ahora con un poquito de todo y un poquito de nada. Entonces cae la mirada en esa distancia de no más de cien metros donde al fondo hay colores, verdes, cafés, ocre de Mauricio, olivas de Óscar, transparencias de Eliana, volúmenes de Jorge, espacios oscuros de José Luis. Y veo y no veo, mientras pienso correctamente un silencio más.



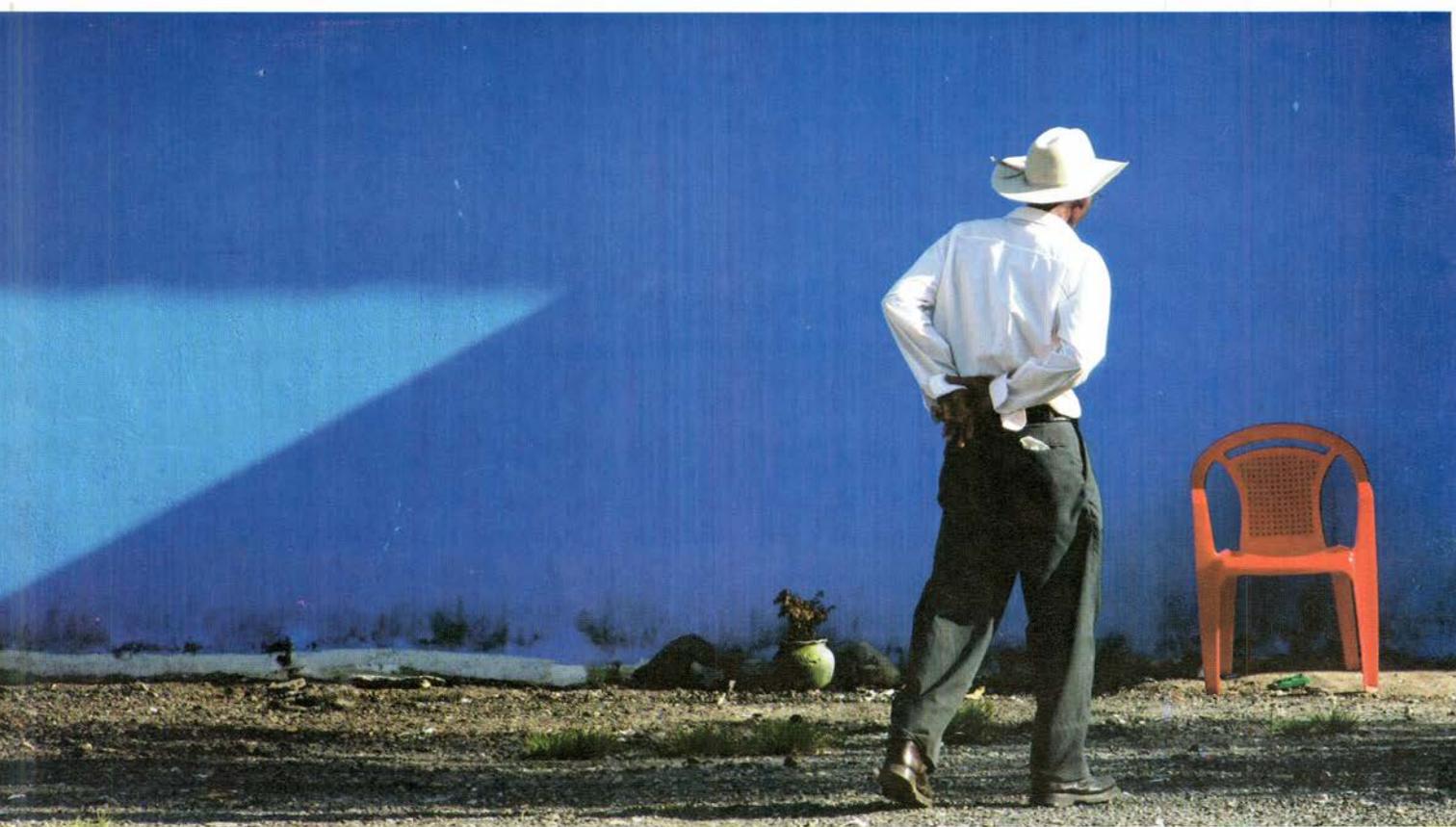
Fabrica de Nubes, La Playa-Tuta.

Flor de cera.





Comadres.



Azul cosmos, El Playón.

Para comprender la selección de la imagen se debe revisar el material fotográfico logrado. Se deben identificar los elementos que constituyen un tiraje, para en ellos reconocer los logros dentro de unas categorías estándar, como el color, el concepto, el encuadre, la luz, (...) Porque a sabiendas de lo que es correcto, como focalizar el acto creador de un contexto propio, vivimos, sucedemos como todos los demás, en un rango estándar bastante flexible, pero estándar.

Es difícil reconocer que se puede escribir y decir algo, más aun cuando en este período del tiempo no es necesario, excepto en las universidades. Y no porque se tenga algo que decir necesariamente, sino porque es fundamental para poder permanecer ahí. Decir algo que sea profundamente simple, como "te pienso y te extraño, pero no estoy bien en este momento" sin las implicaciones de rigor. Porque te puedo pensar. Porque estoy solo aquí.

Al exponer la palabra en un contexto universitario se corre el riesgo de Tamayo. O el síndrome que pude captar en torno suyo en su momento, de la reincidencia en los reincidentes. Y las conductas eminentemente sociales de la diplomacia frente a temas trillados y poco innovadores, como la pedagogía, de la cual todos usufructuamos el raspado de su importancia, dejado por la década de los 60, y hoy exaltado por una población nueva que considera la educación como alternativa paralela a la guerra, para justificar el pan, la moda y los viajes de cada día.

Ahora es un profundo silencio, el ruido de tantas cosas que han desaparecido. Y sólo queda este pensamiento de las selvas tropicales, de las cúspides frías y el chasquido de unos pasos que a veces están adelante, a veces están detrás, y a veces cesan para contemplar algo.

Queremos ir hasta allá para poder hablar de esas cosas que nunca se hablan acá. Toda la composición, los protagonistas, los objetos, los tiempos, el embalaje, los transportes. Lo que se lleva tanto dentro como fuera, y lo que sucederá allí. Lo llamo ritual, y lo llamo así, porque acerca lo sagrado a lo adorable. Después, lo icónico, la tangibilidad de los hechos, darán flujo al pensamiento focalizado, es decir, la oración.

Si te escribiera no me entenderías, si callara para siempre igual.



Parejas desaparejas (1).



Parejas desaparejas (2).



Rumbo a España.

### III. Práctica del viaje en la Escuela de Artes Plásticas

Se inicia un gran viaje desde el momento de la concepción y hasta donde la percepción humana básica permite comprender. Termina con la muerte y el reposo del cuerpo. Aun así, este seguirá viajando en la desagregación y la incorporación de sus elementos químicos al ciclo del planeta, en tanto que éste, a su vez, seguirá el gran viaje dentro de la vía láctea en el cosmos.

Entre un estadio y otros, mil y un viajes suceden, y en ellos por medio de los sentidos se apropian conceptos, ideas y, en casos excepcionales, surge la creación, como el flujo, como el parto de las ideas y su materialización.

Al viaje se asocian otros conceptos que al amalgamarse crean nociones y, con ellas, rutas; está el tiempo, el espacio y de ellos brotan los lugares, los cuerpos, los transportes, las introyecciones, los artefactos, en un ciclo de causas y consecuencias, que bruñen la memoria.

Al viajar en la abstracción, sucede un algo, el proceso sináptico<sup>4</sup>, que puede ser positivo o negativo, en la medida de los estímulos. Este generará nuevas rutas o laberintos en la mente, un punto que es la consecuencia directa de las percepciones e ingestas del cuerpo, de las disponibilidades y transferencias de un lugar a otro. Es la esencia de todos los viajes que circundan el tiempo propio.

Las rutas o los laberintos del desplazamiento son imbuidos por los procesos emocionales, constantes desde las que se interactúa. Ese posicionamiento derivará deseos, miedos, comparaciones y juicios en torno de la especialidad, y el punto de infiltración de la misma. No son iguales los viajes de un pastor de ovejas a los de un gobernante. Las herramientas y los recursos son disyuntivos. Aun así, la comunicación con el Gaia<sup>5</sup>, el viaje esencial de todo ser vivo en lo absoluto de su tiempo, sin la fragmentación lógica y racional de los humanos, puede ser más profundo en el pastor que en el gobernante, en tanto que las prolongaciones corporales que permiten la manifestación de la mente ayudan en el primer caso a observar, vivir, subsistir y comprender un universo lógico cotidiano; en tanto que la envergadura de las rutas del segundo tendrá un impacto profundamente social e histórico. Pero epidérmicamente individual en el sentido de la congruencia y percepción irracional de cualquier ser vivo con su mundo. Llámese así, lo que es mundo, el agua dulce o salada, las montañas, las llanuras, los climas, las especies, los ciclos de la vida. Hay uno que está más cerca a esto y lo vive y, por lo mismo, lo sufre.

Sufre porque llueve o no llueve, o cosas que no son inmediatas en otros casos. Este tipo de hombre vive una realidad, que siempre será realidad. No hay abstracciones. Aquí no se puede negociar. La naturaleza no se deja negociar. Es contundente. El espacio propio le posibilita vivir en la medida de un aprendizaje empírico, porque no es académico, por lo demás aprendizaje y enseñanza, como todos, exceptuando la carencia de una rotulación crónica y contextual e individualista, pero sumándole que existe una lectura kinestésica trascendente de comienzo a fin. Un aprendizaje de secretos y saberes incompetentes fuera de su medio. Útiles para viajar todos los días por rutas que se hacen senderos. Ir hasta la quebrada, cuidar las ovejas, leerlas, estudiarlas, hacerlas discurso, puntuar, hacer párrafos y páginas en la memoria, conversarlas, nombrar a las nuevas, recrear los días con nuevos conceptos, siempre los mismos, pero nuevos porque se hace otro algoritmo que resuelve el tiempo de una manera diferente.

Debe soñar, debe volver, debe mirar otras cosas, dentro de las mismas cosas, y así una y otra vez, hasta que lo social convoca y todos van: las misas del domingo, los funerales, los mercados, las fiestas de familia, los noviazgos y sus conquistas, los conflictos. En fin, mil y un viajes en un inframundo que no es el del gobernante. Aquí no hay capitales del mundo, ni obras artísticas, arquitectónicas, aviones, barcos, carros, personas de renombre, monedas de otros países, comidas exóticas, estéticas para emular. Aquí es otro mundo, otros viajes, fantásticos viajes que llevan al núcleo de una cultura que, además de tronco y ramas, tiene raíces profundas, tradiciones que pueden ser rastreadas con un auto-secuestro en el tiempo y espacios de esa vida. Por lo demás, es un espacio reincidente en la forma, en la geografía, en la naturaleza propia, capaz de sostener una, dos, tres, cuatro, cinco generaciones, de votantes o de inversionistas, o de clientes. Un concepto corto, llámese país, departamento, municipio, vereda o sector.

Ir

Es evidente que no se ha hecho un despliegue al viaje tradicional, el de las agencias turísticas, que se mide en distancias, en lugares con retrospectivas profundas en la historia universal, sino que se ha tratado de visualizar el viaje que está más cerca, porque está ahí, fuera de la ciudad que se habita a 15 minutos, en algún pueblo, en algún lugar de los que se puede ver, tocar, sentir, oler, totalmente diferente a lugares que se pueden ver en la televisión o en fotografía, pero que no huelen, que han sido enmarcados. Aquí la ventaja está en que se puede recrear esa mirada y componer con el olor, una variable del viaje de profundo interés, que va a repercutir en el tiempo. No es igual una

fotografía, por ejemplo, que ha sido tomada por otro y que agrada al espectador, a una tomada por él mismo. Hay bastantes cosas que crean un cordón emocional en torno de esa experiencia, y son esas cosas simples que el viaje aporta.

Las palabras y su permanencia en el sonido, lo que se nombra y sucede, está y transcurre. Ese es el primer punto de partida para registrar y dar cuenta de los viajes. La escritura que muta de formas, direcciones y respuestas. La que es convocada para transpolar la mirada y el flaco de los hechos, a un objeto a una intervención, a un emplazamiento porque hubo un desplazamiento. Esa escritura que puede ser básica o meta-básica es la memoria del viaje.

La inauguración de un parque porque se viajó, se miró, se pensó y se deseó emular o recrear o hacer, o fundar, y porque se tuvo el poder político y económico para hacerlo. Es una forma de dar cuenta de esa mirada, de ese flanco de los hechos. Otro es el hombre básico que integra y construye su universo, su caos, su ignorancia con lo que recolecta y transforma de una manera primariamente útil en comida, vestido o vivienda. Los macros de una imagen que se inscribe en un paisaje más grande. Estos viajes y estas escrituras de viaje. Los unos trascendentes en la historia. Y los otros anónimos y subjetivos en la micro historia. Son interpretaciones de algo válido en todos los casos.

#### Las ideas y los hechos, simbiosis

Tanto en un caso como el otro las ideas y su metamorfosis suceden. El hombre en sus percepciones transforma o destruye. Qué de lo uno y qué de lo otro es una variable inasible al viajar. Se puede ser contemplativo o destructivo de espacios y objetos que a la postre pueden ser leídos desde mil o más flancos. Tantas miradas como diferencias haya. Pensar en la historia que da cuenta de Grecia absorbida por Roma. La una y la otra en su belleza y resignificación del cuerpo, tragadas por el cristianismo y sus negaciones de la carne. Pensar en América, virgen entrada y prostituida por España. Violada y dañada. Pensar en el pastor y sus ovejas transpolando las fronteras de lo propio para llenar sus vientres. O el visitante a lo uno y lo otro, con una construcción interna para viajar, llámese a este turista o alienígena o paramilitar o guerrillero, o presidente, y, en el más peligroso de los casos, estudiante o profesor. Mirando qué, haciendo qué, diciendo qué, y, por lo mismo, impactando el espacio y el tiempo propio y de los otros, ¿con qué?

(Endnotes)

- 1 Idea planteada por Robert Kiyosaki en su libro "Padre rico-padre pobre" (2002), haciendo alusión a las circunstancias que agobian en la dependencia económica a los no empresarios.
- 2 Lo bonito y lo feo son ambigüedades que validan o invalidan algo porque quien lo sustenta tiene alguna forma de poder. La percepción es ambigua, como los hombres, y, en tal sentido, prima la mentira.
- 3 Hace referencia al trabajo realizado por los docentes de la Licenciatura, en el año 2009, que consistió en reflexionar el color.
- 4 La **sinapsis** es el proceso de comunicación entre neuronas. Se inicia con una descarga químico-eléctrica en la membrana de la célula emisora o presináptica; una vez que este impulso nervioso alcanza el extremo del axón, la propia neurona segrega una sustancia o neurotransmisor que se deposita en un espacio intermedio, o espacio sináptico, entre esta neurona transmisora y la neurona receptora o postsináptica. Este neurotransmisor es el que excita o inhibe a la otra neurona. Disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Sinapsis> (2004).
- 5 La **hipótesis de Gaia** es un conjunto de modelos científicos de la biosfera, en el cual se postula que la vida fomenta y mantiene unas condiciones adecuadas para sí misma, afectando al entorno. Según la hipótesis de Gaia, la atmósfera y la parte superficial del planeta Tierra se comportan como un todo coherente, donde la vida, su componente característico, se encarga de autorregular sus condiciones esenciales, tales como la temperatura, composición química y salinidad, en el caso de los océanos. Disponible en: [http://es.wikipedia.org/wiki/Hip%C3%B3tesis\\_de\\_Gaia](http://es.wikipedia.org/wiki/Hip%C3%B3tesis_de_Gaia). (2009).



Tricolor.



Tunja



## ¿MOVILIDAD, TRÁNSITO, RESIDENCIA O VIAJE?

Gabriela Numpaque

¿Qué conexiones existen entre estos términos y cómo han sido apropiados por artistas para hacer, relacionarse y conocer el mundo? Por antropólogos, geógrafos, sociólogos, científicos para explicar, entender al hombre y al mundo. De lo anterior, se entrevé, acaso, que la práctica del viaje es, en sí misma, una manera de conocer, que ha sido asumida por distintas disciplinas.

Cuando enunciamos dentro del plan curricular el viaje, como tema de estudio y exploración humana, estética y artística, estábamos más próximos a pensarlo desde unos ideales, que requieren ser revisados para ver qué entrañan y qué relación tienen con un modo de conocimiento y hacer en artes.

Este texto revisa qué entendemos por estos términos, para ser incorporados dentro de los propósitos y principios del currículo Licenciatura en Artes Plásticas. Y señala la ausencia de una propuesta o proyecto que homologue lo que se entendía como “prácticas de campo”, por prácticas de viaje. No se cuenta con mecanismos administrativos y normas que aseguren el cumplimiento de los propósitos de la práctica de viaje, para los estudiantes, docentes y administración universitaria, como lugares de productividad académica.

Es posible que cuando se lanzó el enunciado de “viaje”, estábamos ubicados en un concepto ideal de éste; por tanto, vale la pena preguntarnos en qué consiste, o si nosotros mismos hemos viajado, o sólo hemos paseado, vagado, o nos subimos al tour de moda. O, para decirlo en un tono más acorde con este ámbito: hemos realizado salidas de observación, prácticas de campo, excursiones, exploraciones sin precisar su estatuto

artístico, académico e investigativo. Nos formulamos los siguientes interrogantes: ¿cómo la palabra "viaje" se hace distinta de paseo y de las otras?, ¿en dónde radica la diferencia o proximidad con estos?, o ¿hasta dónde estos también son viajes en distintas condiciones?; ¿o sí podrían ser consideradas dentro de lo que se entiende por viaje?, y ¿cómo el viaje sí parece contenerlas, y hasta dónde esa especie de definición de viaje se da o no en estos?

Entonces, cuáles serían las condiciones, elementos, modos de desarrollo y producción que lo hacen distinto; ¿qué debe producir un viaje para ser llamado viaje? Si las figuras de viaje ideal parecen remitirnos a la Odisea-Ulises, y Marco Polo, ¿qué produjeron estos viajes? Tengamos presente que conocemos o hemos sido informados de su existencia en relatos escritos.

Estos son algunos de los significados de viaje tomados del diccionario: Viaje<sup>1</sup>, Paseo<sup>2</sup>, Turismo<sup>3</sup>, Tour<sup>4</sup>, Excursión<sup>5</sup> y Exploración<sup>6</sup>. Se reconoce que son expresiones de espacio, recorrido y tiempo, que varían en las distancias o en las comodidades del desarrollo del desplazamiento. Existe una relación entre excursión y exploración en el trabajo o tarea que se debe realizar dentro del desplazamiento. Excursión: "*ida a alguna ciudad, museo o lugar para estudio, recreo o ejercicio físico*". Exploración: "*reconocer, registrar, inquirir o averiguar con diligencia una cosa o un lugar*". Esta relación en la acción que se ejecuta en el recorrido, debe hacerse palpable en un producto o relato escritural, según el caso. Del mismo modo, atendiendo al sujeto que realiza estas acciones, es decir; el explorador, el paseante, el pasajero y el turista, ellos están definidos por la ejecución de la acción; el viajero, en cambio, no está definido por ser el que viaja, sino que viajero es la "**persona que relata un viaje**"; es decir, la connotación de viaje está dada por el relato.

La Expedición Botánica y la Corográfica, y las expediciones de los viajeros europeos que se lanzaron al mundo en el siglo XIX, produjeron unos tipos de escritura. La Expedición Botánica nos informa aún hoy con láminas (dibujos, acuarelas, pinturas) la vegetación de un territorio. Las láminas están realizadas con base en un canon y una convención que rige y orienta la organización, separación y clasificación que dictaba la naciente botánica, pero con orígenes en la enciclopedia, ilustración y la razón, para

ordenar, explicar y entender el mundo: “Las exigencias impuestas por Mutis a quienes trabajaban en la observación de la naturaleza tropical, la dedicación de los herbolarios a sus búsquedas y recolecciones, y el aliento de los científicos europeos a esta empresa hispanoamericana afectaron profundamente a la sociedad novogranadina, (...) Colombia se sincronizó culturalmente con la sociedad ilustrada europea por medio del arte - ciencia.” (González, 1998, p. 6) Con la observación y recorrido por el entorno natural, el paisaje como forma de representación se abrió paso, gracias, especialmente, a la escuela de dibujo. La escuela fue dirigida por Salvador Rizo, a la muerte de Mutis. El trabajo se prolongó por ocho años, pero las dificultades obligaron a los dibujantes de íconos botánicos a trabajar en el retrato. Con posterioridad muchos de quienes participaron como Ramón Torres Méndez, José Manuel Groot, fueron enseñando y realizando muchas de las imágenes que aún nos informan sobre la Colombia de esa época. La miniatura le debe a la expedición botánica ser su escuela, y a través de estas miniaturas, se pudo dar a conocer los retratos de los héroes de la independencia. (González, 1998, p. 95).

Esta escuela: “incentivó el dibujo como disciplina indispensable para realizar una obra de arte. (...) En Tópaga (Boyacá) se pintaron los milagros de san Judas Tadeo con fauna nativa y paisajes del río Magdalena y de los Llanos.” (p. 10). Esto pudo ser posible porque quienes realizaron los íconos botánicos o láminas, fueron criollos, mestizos, que recorrieron la geografía e informaron en escritura visual, por medio del énfasis en los detalles; trabajo minucioso y atento del observador que no vaciló en informarlo a través de líneas y colores. Es el caso de Torres Méndez, artista que relató en acuarelas las visiones del vestuario, costumbres y condiciones de la gente que encontró a su paso. Estos reportes visuales estaban bajo la mirada consensuada entre lo que se entendía debía ser la forma de representación y unos ideales científicos.

La Comisión Corográfica: “Encargada de levantar el mapa general de la República y de todas las provincias, con muchos trabajos accesorios. A más de hacer la narración literaria y científica de los trabajos y excursiones de la Comisión, entraba en el plan de Ancízar la formación de un diccionario geográfico-etnográfico de la República, de otro económico-estadístico y de varias memorias sobre la geología, la orografía, la hidrografía y las antigüedades del país” (Samper, 1984, p. 13), realizó el levantamiento del territorio, los recorridos de observación y registro, desarrollando estrategias de representación que

informaron sobre los pliegues geográficos. La realización de estos dibujos y acuarelas es más cercana al término mapa, que al de plano contemporáneo. ¿En qué condiciones se desarrollaron? A través de territorios de difícil acceso, desplazándose a lo largo y ancho de una geografía escabrosa; en las fronteras naturales; en las distancias de entendimiento entre los habitantes de esas regiones; y en el flujo de exploradores que llegan, están un tiempo y luego se van.

#### Movilidad:

La movilidad se muestra como una de las evidencias de la globalidad. Se ofrece como un valor agregado o bienestar, el cual aparece como una condición y posibilidad de movimiento de población, comunicación instantánea y circulación de productos: la comunicación ya sea turismo, oferta laboral, migraciones; comunicación instantánea, y circulación de productos, imágenes e información (Augé, 2007, p. 33). Actividad que evidencia: “La paradoja de un mundo en el que, teóricamente, se puede hacer de todo sin moverse y en el que, sin embargo, la población se desplaza.” (p. 16) Bien lo señala Augé, una desterritorialización visible en deportistas y los grandes artistas (estos no son los que llamaremos artista viajeros). Visto así, se presenta como una homogenización, que en la mayoría de los casos oculta las desigualdades y diferencias. No es simplemente declararnos ciudadanos del mundo, sin tener en cuenta que muchas comunidades no están dispuestas a levantar sus fronteras, y que para entender la exclusión no es necesario ser migrante en otro país, sino que tan sólo bastaría con ver las desigualdades en nuestra pequeña ciudad, o reconocer algún aspecto del desplazamiento forzado<sup>7</sup> en Colombia. Esta globalización se da en la red tecnológica y no en la disolución de fronteras: “Nuestro mundo, pues, está lleno de barreras territoriales o ideológicas” (Augé, 2007, p. 16), o límites y fronteras de subjetividades.

Cuáles serían las fronteras, los límites de nuestras propiedades a las que estaríamos dispuestos a cambiar. La frontera: “El concepto frontera resulta útil es porque constituye el centro de la actividad simbólica que –según las teorías de Lévi-Strauss- se ha utilizado, desde la aparición del lenguaje, para dar un significado al universo y un sentido al mundo a fin de que sea posible vivir en ellos” (Augé, 2007, p. 17). También es una manera de explicarnos y de dar sentido al mundo en el que vivimos. Una frontera, más en términos de conocer, en la cual los límites del saber, o lo conocido, se pueden

ir modificando. Un conocimiento que se va reconfigurando, movilizándolo y, por tanto, sus límites y fronteras deben ser negociadas: “No vivimos en un mundo concluido”. Y, especialmente, lo dice Marc: la frontera “es un paso, ya que señala, (...) la presencia del otro y la posibilidad de reunirse con él” (p. 21). Un paso o umbral, esa frontera que se pasa para poder construir, un paso como posibilidad de crear, de hacer en el trayecto, en la experiencia, de hacer posible lo soñado, de hacer viable una vida; paso y umbral que permite la reinención entre lo conocido y lo no sospechado y previsto. Así el viaje es un tránsito, una movilidad en el horizonte de lo que conocemos, una “necesidad de aprender para comprender”<sup>8</sup>, pues no se trata de movilizarnos como mercancías, como bienes de consumo, sino que estas posibilidades señaladas son especialmente lugares para construir encuentros, cruces y lugares de contacto, ser tocado y tocar, afectarnos, tener afecto y afectar, de hacer para y con alguien; en esta especie de ir al borde de lo conocido.

Qué impulsa al viajero a moverse, a ir, salir y regresar. Qué implica su ir de un lado a otro, su “ir, volver y quedarse”<sup>9</sup>. Qué busca, qué lo empuja a ir más allá del lugar señalado, qué le hace falta. Y esta carencia es la evidencia de no estar completo, distinta de la expresión “está usted completo” que es, “está usted muerto” (Foster, 2002, p. 15). Pensarse completo es dar por terminando el viaje en una estación. Así, el viajero necesita pasar las fronteras terrestres, los límites de lo que conoce, poner a prueba sus modos de dar sentido, y su horizonte de entendimiento se hace complejo, no da por acabado o concluido el mundo. Una pulsión, que pudo ser inscrita por el sistema de mercado, pero que en el uso, en la manera como se actúa, el sujeto se involucra, es atravesado por el conocer, lo que él no era y ahora es, ese híbrido que es familiar y diferente a la vez. Se puede desechar el turismo como manera de conocer, o podemos pensarlo como el uso de un mecanismo de mercado. Es posible que genere una acción productiva o de creación, y no confinarlo a un simple consumo pasivo.

Habíamos dejado el viaje en las exploraciones y expediciones del siglo XIX. “El buen viaje” (heroico, educativo, científico, aventurero, ennoblecedor) es algo que los hombres hacen. Las mujeres se encuentran impedidas de realizar viajes serios. Algunas de ellas van a lugares distantes, pero, en general, como compañeras o como “excepciones”: “Figuras ahora redescubiertas” (Clifford, 1999, p. 47). Aunque parece que eran más

frecuentes las mujeres viajeras de lo que podemos constatar. Flâneur y Dandy son figuras masculinas, caballeros recorriendo los bulevares, los pasajes, o recostados en una esquina leyendo el periódico. En esta apreciación no nos referimos a los: "peligros a los que una dama se ve expuesta fuera de su casa"<sup>10</sup>. La movilidad aparece como posible, pero con sus respectivas restricciones. Las fronteras del rol de la mujer no se discutían, menos se practicaba abiertamente el viaje por mujeres. Entonces, dentro de la práctica del viaje se puede considerar, o esta puede contener, por ejemplo, la **peregrinación** que: "Incluye una amplia gama de experiencias occidentales y no occidentales, y recibe menos influencia del género y la clase que el viaje. Además, tiene una manera agradable de subvertir la oposición constitutiva moderna entre viajero y turista" (Clifford, 1999, p. 55). Pero sin olvidar sus connotaciones sagradas. Igualmente, Clifford se pregunta por las **visitas**, como posibles de ser contenidas por el viaje. Teniendo en cuenta que se privilegia al viaje por ser una forma de conocer no invasiva. Pero vale la pena preguntarse por lo que conocemos, desde dónde lo conocemos e interpretamos, qué sería en algunas ocasiones lo que nos impide ver; por la manera codificada sobre la que se entiende como un conocer; donde la visita, por su manera de darse, es decir, la poca atención a los registros, seguimientos de conversaciones, o por el grado de estar inmerso con quienes se da la visita (es la visita un lugar poco riguroso para que se dé el conocer); entonces el conocer ya no es sólo el qué, sino las maneras o modos como se hace este conocer. Qué pondrían en crisis las prácticas restringidas.

Los viajeros burgueses se acompañaron de servicio, o de esclavos. Del mismo modo se valieron de guías, de traductores, ayudantes y acarreadores que aseguraron su bienestar y confort (Clifford, 1999, p. 48). Estas voces no están registradas, ya que: "En los relatos de viaje dominantes, una persona no blanca no puede figurar como explorador heroico, intérprete estético o autoridad científica." (Clifford, 1999, p. 49) La ausencia de escritura en estos casos, o de voz, no impide que exista y hayan existido cruces culturales entre unos y otros; sus experiencias y vínculos indistintos, que pudieron entablar con las sociedades visitadas, o los intercambios que hubo entre sirvientes, guías, cargueros, ayudantes, maleteros no aparecen evidenciados en la escritura de esos viajes. Pero cómo excluirlo hoy de un concepto de viaje: "Lo cierto es que muchas clases distintas de personas viajan, adquiriendo conocimientos complejos, historias, percepciones políticas e interculturales, sin producir 'escritura de viajes'"<sup>11</sup>.

La escritura de viaje en imágenes gráficas ha sido discutida por José Alejandro Restrepo, quien ha tratado la rareza, en el grabado "Paso del Quindío" de Alexander Von Humboldt 1810 (Restrepo, 2003, p. 85). Una imagen a partir de apuntes de éste en 1800; reajustes entre Humboldt y sus colaboradores, hasta llegar a la impresión: "Es en todo este juego de interpretaciones y reinterpretaciones en donde se teje una serie de problemas sobre la construcción de lo real y sobre la construcción ideológica de lo real, lo que funciona como realidad y en este caso como una especie de juego de muñecas rusas" (Restrepo, 2003, p. 85). Pero el foco que ubica Restrepo en el Carguero es desarrollado en su video expuesto en la Biblioteca Luis Ángel Arango: "una figura que acompaña frecuentemente las narraciones, crónicas y diarios de viajeros del siglo XIX" ((Restrepo, 2003, p. 86). Y dice Restrepo: "cuando se leen detalladamente los diarios y anécdotas de los viajeros, uno se da cuenta que en realidad y como sucede siempre con las situaciones de poder se trata de situaciones completamente inestables y absolutamente reversibles; es decir que en realidad el poder no lo tiene necesariamente el que está "encima" sino que el poder sobre la vida del viajero lo tiene el carguero" (p. 86). El video presentado por Restrepo es, posiblemente, para nuestros ojos, la permanencia de una imagen, un oficio, una condición de trabajo, o un anacronismo. Se ofrece como imposible ante los supuestos discursos de desarrollo. Pero él mismo autor apunta: "Avelino el último de los cargueros en envejecer en este oficio en la serranía del Baudó en el Chocó (...) líder en su comunidad que ejercía un trabajo que podría leerse como ignominioso y como increíblemente anacrónico, pero que, sin duda, lo lleva a cabo con dignidad y con toda probidad" (p. 86). Tal vez esta imagen del video proyectado a una escala de uno a uno, permite otros modos de comprensión, donde la escritura video no se presenta como discursiva, argumentativa, explicativa y permite preguntarnos por la historia lineal, o señalando en el espectador lo que suponía conocido.

Detengámonos en la escritura de viaje. Para la antropología es básicamente verbal, literaria, diarios. Pero la etnográfica y la antropología, a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, emplearon la fotografía para registrar sus "hallazgos", clasificaciones. Muchos de ellos llamaron fotógrafos para poder registrar sus descubrimientos, o para informar lo que sus palabras no lograron traducir. Del mismo modo, lo hicieron geógrafos, topógrafos, quienes dentro de sus expediciones integraron al fotógrafo, además del dibujante, acuarelista, o de los estudios en representación que realizaron previos a la salida. O ellos se armaron de estos equipos, aprendieron y practicaron el encuadre, la iluminación, el revelado, la pose, la sensibilidad de la luz, el registro distinto entre lo que el ojo ve, la cámara capta y lo que queda registrado, diferencias consientes o

inconscientes de quienes atendieron a los aspectos de la escritura visual, por medio de la fotografía.

La fotografía fue muy útil para informar detalles, como aquellas llamadas Vista que trabajaban en términos de estereocopia. Existía un interés por mostrar o intentar producir el efecto de espacio tridimensional del paisaje. Tomar vista era el trabajo del fotógrafo (Krauss, 2002. p. 44)<sup>12</sup>, las cuales tenían propósitos distintos al del paisaje. La distancia entre una y otra se debe a los planes por los cuales se realiza cada uno, y no a su manera de hacer como tal. La vista se realizaba en términos de archivo y catalogación: "Vista, (...) ese punto focal, como un momento particular en el seno de una representación compleja del mundo, una especie de atlas topográfico total. (...) el lugar que se utilizaba para guardar las "vistas" era un mueble en cuyos cajones se archivaba y catalogaba todo un sistema geográfico (...) muebles muy bien trabajados que formaban parte del mobiliario de las casas burguesas del siglo XIX y de las bibliotecas públicas" (p. 48). Y estas vistas pueden ser consideradas como escritura. Imagen de los territorios explorados. Estas fotografías están o son escritura viajera, en términos de los propósitos de las exploraciones, que buscaban registrar, del mismo modo que se produjeron las láminas de la expedición botánica: cuyo propósito fue el de conocer.

Estos informantes visuales, que relatan con texturas, detalles, colores, ángulos de visión, las topografías, la gente y sus modos de vivir, ¿cómo contribuyeron a formar esa mirada exótica por el otro? Esa distancia de verlo como otro con el que no nos identificamos; o un contrario, al cual hemos ubicado sobre un fondo que recorta el espacio dentro del encuadre, frente a la cámara, para verlo como un elemento a catalogar, clasificar y registrar. En un sentido análogo, los relatos de viajero del siglo XIX son sobre el yo y el otro; en el ocultamiento del que toma la fotografía, en la fuga del que escribe, y, a la vez, de la insuficiencia para comprender.

El fotógrafo Atget no fue a lejanas tierras. En París de comienzos del siglo XX, tomó calles, tiendas, escaparates, vendedores, y, nuevamente, toma la misma tienda años más adelante. Vuelve, las ordena, las cataloga, como lo dice Krauss, Atget se puede ubicar: "alrededor de un conjunto de intenciones socio-estéticas. De este modo, Atget se

convirtió en el gran antropólogo visual de la fotografía" (2002, p. 54). Las fotografías de Atget son escritura de viaje, relatos de salidas de campo (cercanos y próximos). Este fotógrafo que mira lo próximo, a caso se puede considerar como lo propone Michel de Certeau, un explorador de lo cercano, un informante, ya no de lugares distantes, sino de espacios opacos a la mirada, ya sea por discursos generalizadores, totalizadores y homogenizadores.

Atget residió en París. Estuvo habitándola, tomó su fotografía a lo largo de más de treinta años (Krauss, 2002, p. 55), (muchas de las cuales fue vendiendo). Era residente e informante del lugar que habitaba. El residente, el que comparte con gente, el que interactúa. Distinto, del que está en el hotel, el que está en distintos lugares, pero que no se mueve. El que recorre grandes distancias para estar en las mismas condiciones. El fotógrafo Héctor Acebes (2007) nos informó del Alto Orinoco, del Ecuador indígena, de un África que ya se fue, de gentes y territorios cercanos y lejanos a la vez. Sus imágenes son producto del que estuvo, del contacto logrado con gente. Acebes, nacido en Nueva York en 1921, de padre norteamericano y madre Antioqueña, se considera a sí mismo un expedicionario: "Yo me eduqué en Estados Unidos, pero, siempre, en vacaciones, viajaba a Colombia. Eso me encantaba: zarpar en Boston y desembarcar en Barraquilla. Navegar por el río Magdalena, montar en tren por las montañas y llegar a Bogotá" (2007, video) Y es posible que su búsqueda por eso no conocido, por mundos distintos de llevar la vida, si bien encierra parte de la mirada desde donde él es formado, también nos permite encontrar a un inquieto sobre lo que le interesa del mundo, más allá de los encargos (especialmente documentales) que recargo con la mirada de lo exótico y peligroso.

Para la antropología, el viaje implica la práctica de campo. Para el arte, el viaje es la práctica para estar en el mundo; es el lugar de la práctica de campo a lo cercano, lejano, imaginado, soñado, en el mundo en su compleja multiplicidad; posible forma espacial para producir comunidad, artista-grupo con su cuerpo en el mundo. Este sería el caso de la residencia artística, residencia investigación. El antropólogo lo entiende como una práctica no invasiva. En arte sería compartir la vida con quien construye. El viaje, el que viaja, y, más que el viaje, el movimiento, el que ha sido, el que ha transitado; un viaje más allá de un traslado y tránsito (de mercancías y objetos), por un viaje que entiende cómo las diferentes conexiones e intercambios se viene dando (radio, televisión, cine,

red, comercio), distinguiendo como estas fuerzas y tensiones en estos intercambios, pueden ser lugar de residencia para producir.

La residencia supone un lugar natal, un cuerpo flexible y móvil, una residencia como lugar para operar, "donde registra el ritmo en narraciones". Tal vez la residencia, como práctica de viaje, es en parte consecuente con la manera como los artistas se mezclan, interrelacionan, para configurar sentido en habitar. La residencia como la posibilidad de tener un hogar lejos de casa, pero hasta dónde la interrelación se logra sin hacerse nativo; éste es el peligro del viajero: no regresar, como Paúl Gauguin<sup>13</sup>. Él no regresó, pero sus pinturas sí, su escritura, y nos preguntó "¿Quiénes somos, de dónde venimos y para dónde vamos?" Hoy, como lo dice Marc Augé, (2007), la pregunta no es tanto de dónde es usted, sino ¿entre dónde y dónde está usted?

El viajero le teme a no regresar, a permanecer, a estar ausente. Oculta sus límites y proximidades. Como el viaje mítico de Odiseo, "todos somos un poco Ulises y un poco Penélope"<sup>14</sup>, un Ulises aventurero, con ansias de libertad, pero que añora su casa, su hogar, porque teme perder su lugar. Una desterritorialización, porque no se dio a la tarea de construir territorio. Una Penélope, que está en casa, que teje de día y desbarata en la noche, que repite el tejido para esperar a Ulises. Ella está en casa pero ausente, ausente de ella, de deseo.

El viajero que establece confianza, el que se hace nativo ya no es viajero. Éste tendrá acaso, en términos de los viajes ideales de la antropología, un día de iniciación, o estará ante la pérdida de identidad; el temor lo acompaña y llega la iluminación; acaso esto es lo que ocurre, o parte, de estas tensiones entre uno y otro, transiciones, puntos de desequilibrio, de tránsito: "una forma satisfactoria de narrar - de recolectar y exhibir - una existencia" (Clifford, 1995, p. 209). Esto sería la escritura del viaje, donde el encuentro con el origen es volver con la memoria y la imaginación, con la ficción de evidencias que es el relato. Va para compartir con lo otro y construir un nosotros, con lo diferente, y producir *zonas de contacto*<sup>15</sup>, donde esto no necesariamente implica grandes distancias geográficas. Puede ser cambio de barrio, localidad, zona, región, entablado negociación, que haga posible las coexistencias en un mundo heterogéneo y cambiante.

Prepararse, estar dispuesto: prever las mutaciones, proyectar abertura, con lo que sucede, con lo que se da y como se da. Conocer, estar, compartir en un lugar o comunidad, habitar y construir mundo. Como lo propone Barthes, refiriéndose a Argos, la nave de los argonautas, que se va una y vuelve la misma sin ser la misma, porque fueron cambiando cada una de sus partes al ser reparada durante la travesía; así, regreso la misma y otra, la misma en estructura y nominalmente; otra, en el interior de la estructura. Uno es el Argos que partió y otro el que regresa. Y los dos son el mismo. En este mismo sentido, nos es dado un nombre al nacer, que es el mismo al morir, y nuestro cuerpo es el mismo y otro; es decir, podemos ser nominalmente los mismos y nuestro cuerpo es distinto y el mismo. Recordemos que hoy se realizan transplantes de corazón.

La escritura como viaje, como posibilidad de ir a límites no explorados de lo conocido, de lo que consideramos podemos hacer, de lo que hemos dicho y como lo hemos dicho. En otro sentido, hacer de ese otro, un intento por conocer, o hacer posible otra mirada. Si podemos equiparar este viaje de hacer, en artes, será, acaso, el proceso un productor de sentido, de configuraciones, que hacen posible eventos, acciones, tiempos y lugares de encuentro. En él los distintos tiempos y lugares, no son ellos mismos el objetivo, sino que ellos se configuran como actos procesuales en el recorrido. Estar en movimiento, en transformación. El estar de un lugar a otro, de una idea a otra, o de la idea a la realización de proyecto, en el recorrido, en ese desplazamiento que tenemos que hacer para que exista algo. Y el viaje estaría compuesto de éstos, en un dar cuenta de esas transformaciones. Movilidad y viaje por un "en tránsito" como un modo de generar creación o reflexión sobre lo que hacemos los humanos en la tierra.

Estos trabajadores del arte, como elementos sociales, son ineludibles para entender el mundo. Otra manera de estar. Es posible que cuando nos referimos en términos de artista, tendemos a relacionarlos con lo que se entendía por artista en la modernidad, como en los trabajos de Picasso: esculturas de influencia africana y la pintura como uno de esas evidencias de cruce interculturales. Otro ejemplo podría ser las mercancías y objetos que llegaron de oriente, y encontramos en las pinturas de Manet. Pero, en este caso, actúan más como testimonios de aspectos específicos de un ambiente en el que se vivía. O el llamado artista de la modernidad es, eminentemente, un *interconector*.

¿Y qué tiempo es necesario para residir, para habitar? ¿Y se puede habitar sin lenguaje? ¿Y se puede llegar a habitar esa lengua? El viajero necesitaba de un traductor. Y cómo traducir lo que el territorio es al cuerpo, la danza al tiempo, el ritmo al recorrido. Se ha dicho que Penélope es el tiempo y Ulises el espacio, y en los trabajos del artista On Kawara, estos son evidencia de los dos, como en "Today series" que pinta el número del día, mes y año, en el idioma que se usa en el lugar donde realiza la pintura, es decir, si esta en Europa: el orden es día, mes y año en números arábigos, pero si esta en Japón, el orden y manera como se escribe esta dado por el idioma japonés; "En un millón de años (past)" escribe minuciosamente el millón de años anteriores a 1969 y "En un millón de años (Future)" el millón de años posteriores. El resultado, voluminosos volúmenes de 9 columnas y 500 años por página. Con "Postales", que envió dos veces al día durante dos años (1977-1978), registraba la hora en la que se despertaba y se levantaba. Estas se hicieron el testimonio de haber estado en diferentes territorios y de recordarnos que aún vivía.

On Kawara escribe y aparece como registro. Pero él no se presenta como figura a mitificar en su persona - cuerpo, sino en su nombre; así, disloca o subvierte la relación con la institución arte, tal vez en algún modo, pero sigue imbricado en el sistema de marketing y prestigio artístico, legítimo para él, pero segregante para quien atiende comunidad. Tal vez, esta visión contribuye a permanecer en la mitificación de un artista que en pocas ocasiones atiende a sus condiciones de lugar y de época. Está muy bien para él. Pero hay otras posibilidades para quienes consideramos que existen otros lugares de configuración de sentido.

La residencia supone entonces reciprocidades, intercambios, correlaciones sociales y construcción de comunidad, como objeto de configuración de sentido, donde este último no está dado de antemano. El guión no está escrito. Tal vez estas negociaciones, estos intercambios, esta coexistencia nos permita inventar otras relaciones, otros órdenes, alianzas no sospechadas, establecer por lo menos el hoy con el vecino y el forastero.

Artistas. Viaje y proceso de creación: relaciones, diferencias de crear en viaje, como medio de creación. ¿En qué consiste el viaje, y cómo este permite la creación? Relación

de lugar, de tiempo, de estrategias, de realización, de trabajo, propias del viaje. ¿Creación como viaje? O en viaje: poder configurar tiempo y espacio. Viaje como manera y forma de hacer. Esto implica que se emplea una escritura que da cuenta del recorrido, del movimiento, escritura que se hace evidencia de reflexión. Residencia en el lenguaje. Viaje en la exploración de este lenguaje en la configuración de sentido. Cómo el viaje se hace una posibilidad para configurar y construir en artes, para propiciar el encuentro con lo extraño, con lo local y lo lejano, para hacer viable las redes entre pares. ¿Cómo hacer que estos viajes, trayectos, recorridos se logren, que se desprendan del interés interno de su existencia? Residencias en un hogar lejano y cercano, viajes y recorridos en solitario, y trayectos en grupo.

(Endnotes)

1 Viaje: Viaja. Trasladarse de un lugar a otro, generalmente distante, por cualquier medio o locomoción. Dicho de un vehículo: desplazarse siguiendo una ruta o trayectoria. Dicho de una mercancía: ser transportada. Dicho de un viajante: efectuar su ruta para vender o promocionar sus mercancías. Viajero: persona que relata un viaje. Viajante: persona que negocia ventas o compras.

2 Paseo: ir andando por distracción o por ejercicio. Distancia corta, que puede recorrerse paseando. Llevar algo de una parte a otra. Paseante: que se pasea. Pasajero: viajero transeúnte.

3 Turismo: hecho de viajar por placer. Conjunto de medios conducentes a facilitar estos viajes.

4 Tour: excursión, gira o viaje por distracción. Gira: serie de actuaciones de un cantante, por diferentes localidades.

5 Excursión: ida a alguna ciudad, museo o lugar para estudio, recreo o ejercicio físico. Excursionismo: ejercicio y práctica de las excursiones como deporte o con fin científico o artístico.

6 Exploración: reconocer, registrar, inquirir o averiguar con diligencia una cosa o un lugar. Examinar o reconocer a un paciente con fines diagnósticos.

7 Llamar a quienes tiene que salir de su territorio, "migrantes", acaso es no reconocer que su movimiento es de un lado a otro, y no es de un país a otro. Que debe a la urgencia de preservar la vida propia y la de los seres amados, dentro de mismo Estado. La migración tiene causas económicas y sociales, aunque implique partida, salida, traslado y desplazamiento. Aquí se combinan un desplazamiento urgente e inmediato, que antepone conservar la vida, antes que

una pretensión económica o social; este destierro implica perderlo todo, y no una búsqueda de mejores condiciones.

8 Marc Augé se refiere a la frontera como paso (2007).

9 Expresión o significado que Mauricio Delgadillo (docente UPTC) pronunciaba al explicar el viaje.

10 Expresiones que manifiestan comportamientos sociales, que inscriben a las mujeres en ciertas prácticas como propias de un género, y son amparadas en la impotencia del padre o del compañero de mantenerla protegida fuera del hogar, restringiendo su presencia a determinados espacios; otra expresión como “te acompaño a la puerta de tu casa”, presentan una relación cómplice entre el peligro que supuestamente asecha fuera de la casa y el uso de espacios abiertos para los ciudadanos.

11 Clifford presenta este concepto como una necesidad de abrir el concepto de viaje en términos de discurso y género (escritura como literatura de viaje).

12 La expresión es de Clifford en: Museo como zonas de contacto, 1999.

13 Tal vez el viaje de Gauguin es otro de los viajes de la “búsqueda que el hombre blanco emprendió de sí mismo”, (Clifford,1999, p. 211 ).

14 Micropolíticas.

### Referencias Bibliográficas

- Acebes, H. (2007). Catalogo de Exposición. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango.
- Ancizar, M. (1984). Peregrinación de Alpha. T1. Prólogo por José María Samper. Bogotá: Banco Popular.
- Augé, M. (2007). Por una antropología de la movilidad. Barcelona: Gedisa.
- Clifford J. (1995). Dilemas de la Cultura: Antropología, literatura y Arte en la perspectiva Posmoderna. Barcelona: Gedisa.
- Clifford, J. (1999). Itinerarios Transculturales. Barcelona: Gedisa.
- Foster, H. (2002). Diseño y Delito. Madrid: Alkal.
- Krauss, R. (2002). Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos. Barcelona: Gustavo Gili.
- González, B. (1998). José María Espinoza: el abanderado de arte en el siglo XIX. Bogotá: Museo

Nacional de Colombia.

Guattari, F. y Rolnik, S. (2006). *Micropolíticas. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños.

Restrepo, J. (2003). Sobre algunas rarezas. En: *Prácticas artísticas, enfoques contemporáneos*. Bogotá: UN. IDCT.

*El Ojo de un Aventurero*. (Documental). Cinemateca Distrital, Fondo para el apoyo cinematográfico. Delgado Juan (2007).

## Grupo de Investigación Creación y Pedagogía

El Grupo fue creado en el año 2000. Se encuentra escalafonado en Colciencias y actualmente tiene 3 líneas de Investigación: “Pedagogía y didáctica de las artes”, “Nuevos lenguajes para la infancia” y “Creación”. Esta última busca fortalecer el campo artístico dentro de la academia, desde las concepciones del *obrar en artes*; quienes allí trabajamos estamos llamados a conceptualizar que sería, como espacio para crear condiciones de posibilidad, o qué es la investigación-creación, y el reto de discutir sobre las metodologías y procesos de creación que se dan en una y en otra, reconociendo las maneras de configurar sentido a través del estudio de prácticas, procesos y proyectos de creación atados a la actividad curricular. Así es como Taller y Viaje, son conceptos propios a la construcción de conocimiento, experiencia sensitiva y oficio, representa estrategias del programa, al tiempo que maneras propias de producción artística, las cuales contribuyen a situar qué es lo que pensamos y hacemos en el campo de la investigación-creación.

### Los autores

Diana Fernanda Hortúa

Docente en las áreas de diseño, Prácticas Pedagógicas Especiales, Artes y Oficios. Magíster en Historia. Es diseñadora de joyas, y en su propio taller “orfebres”, presenta dos colecciones anuales desde el año 2004. Ha sido coinvestigadora en el grupo “Creación y Pedagogía” e investigadora principal en el proyecto “Biodiversidad”. Su práctica vincula la joyería, el diseño y el dibujo como expresiones artísticas.

Eliana Márquez

Docente asociada de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Magíster en Educación de la Universidad Javeriana. En el programa de Artes Plásticas ha sido profesora de los cursos de Diseño Básico; Diseño-Textiles, y de dos prácticas pedagógicas extramurales: Proyectos de Creación en Lectura y Proyectos de Creación en Escritura. En temas relativos a la investigación creación, ha sido coinvestigadora en el proyecto de investigación interdisciplinar Lenguaje y Paz, e investigadora invitada del grupo “En un lugar de la plástica”, de la Universidad de los Andes. Su práctica artística se concentra en la producción escritural, en la instalación de escritura y en el diseño de espacios interiores.

Humberto Becerra

Docente en las áreas de Prácticas y Proyectos Pedagógicos en Artes, y de Fotografía para el área interdisciplinar de Humanidades en la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Estudiante de Maestría en Historia. Coinvestigador del grupo de investigación “Creación y Pedagogía” e investigador principal del proyecto Las palabras y las cosas. Su práctica como artista-docente se desarrolla en la Fotografía, y la Pedagogía Artística.

Gabriela Numpaque

Docente auxiliar de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Magíster en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura, de la Universidad Nacional. Su labor docente la ha desempeñado dentro de las áreas de Historia, Teoría y Crítica del Arte, Museo, Cerámica y Escultura. Ganadora de becas de Curaduría, del Salón Regional y Nacional de Artistas. Ha sido coinvestigadora y directora (e) del grupo de investigación “Creación y Pedagogía”. Coordinadora, curador y gestor de Exposiciones. Ha participado en exposiciones colectivas con fotografía, cerámica y, actualmente, su práctica artística se concentra en curaduría.