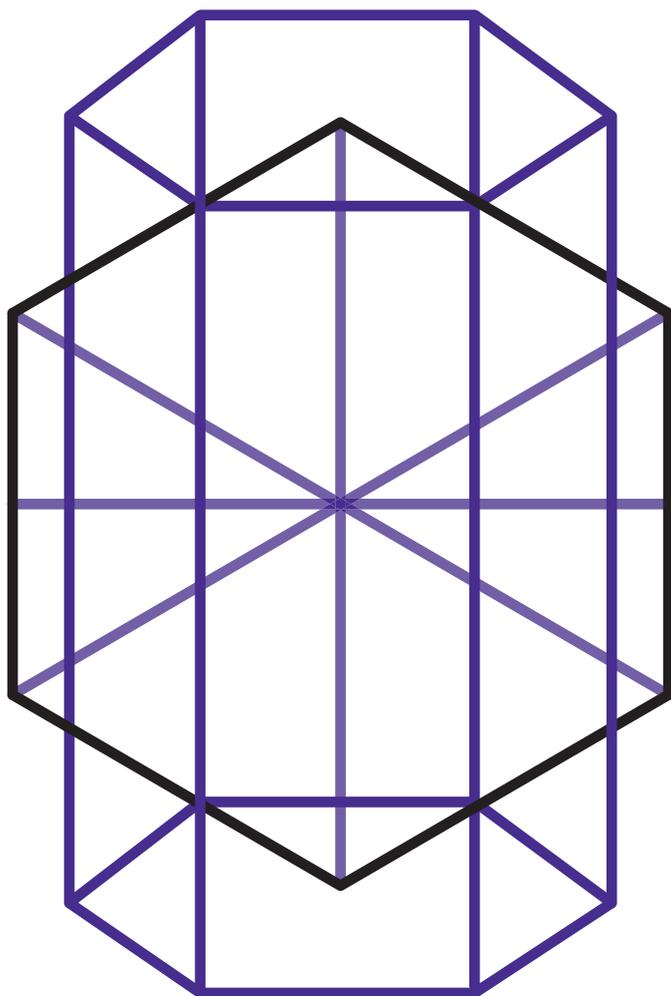


SEXTO ENCUENTRO DE INVESTIGACIONES EMERGENTES



· PEDAGOGÍAS NÓMADAS: ARTE, CUERPO Y TERRITORIO ·

ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ

Enrique Peñalosa Londoño

Alcalde Mayor de Bogotá

María Claudia López Sorzano

Secretaria de Cultura, Recreación y Deporte

INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES - IDARTES

Juliana Restrepo Tirado

Directora General

Jaime Cerón Silva

Subdirector de las Artes

Lina María Gaviria Hurtado

Subdirectora de Equipamientos Culturales

Liliana Valencia Mejía

Subdirectora Administrativa y Financiera

Vanessa Cárdenas

Edna Hernández

Mayra Martín

Elkin Ramos

Ivonn Revelo

Andrea Rodríguez

Catalina Rodríguez

Angélica Vanegas

Diana Zapata

Equipo Gerencia de Artes Plásticas

UNIVERSIDAD JORGE TADEO LOZANO

Cecilia María Vélez White

Rectora

Margarita Peña Borrero

Vicerrectora Académica

Nohemy Arias Botero

Vicerrectora Administrativa

Alberto Saldarriaga Roa

Decano de la Facultad de Artes y Diseño

Javier Gil Marín

Director de la Escuela de Artes

AUTORES

Ana María Arango

Leyla Castillo

Pamela Desjardins

Iñaki Chávarri

Catherine Guevara

Rafael Palacios

Ivonn Revelo

Ángela Rubiano

RELATOR

Eduardo Restrepo

ISBN 978-958-8987-67-4

Primera edición, noviembre de 2017

Edición, corrección de estilo, diseño, diagramación e impresión

Actividad Creativa

Impreso en Colombia

Instituto Distrital de las Artes - Idartes

Gerencia de Artes Plásticas

Carrera 8 # 15-46, piso 2.º, Bogotá, Cundinamarca, Colombia

(+57) 1 379 57 50

contactenos@idartes.gov.co / www.idartes.gov.co

El contenido de este texto es responsabilidad exclusiva de los autores y no representa necesariamente el pensamiento del Instituto Distrital de las Artes – Idartes.

Esta publicación no puede ser reproducida, almacenada en sistema recuperable o transmitida en medio magnético, electromagnético, mecánico, fotocopia, grabación u otros sin previo permiso de los editores.



Idartes

Contenido

Relatorías **Pedagogías nómadas: Arte, cuerpo y territorio**

Relator Eduardo Restrepo

Sesión 1 **Experiencias regionales**

Jueves 25 de agosto

Prácticas sonoras y corporales en la Corp-Oraloteca del Chocó

Ana María Arango Melo

Gesto en el tiempo o danza entre las danzas: aproximación a una pedagogía en comunidad en el contexto del Pacífico

Leyla Castillo Ballén

Sesión 2 **Experiencias locales**

Viernes 26 de agosto

Ver-crear-reflexionar: experiencias desde lo cinematográfico

Ángela Rubiano Tamayo

Escuela FLORA: la creación artística desde el diálogo y la interculturalidad

Iñaki Echavarría y Pamela Desjardins

Experiencias pedagógicas en establecimientos carcelarios y centros penitenciarios de Bogotá

Catherine Guevara Gallego e Ivonn Revelo Bulla

12

14

15

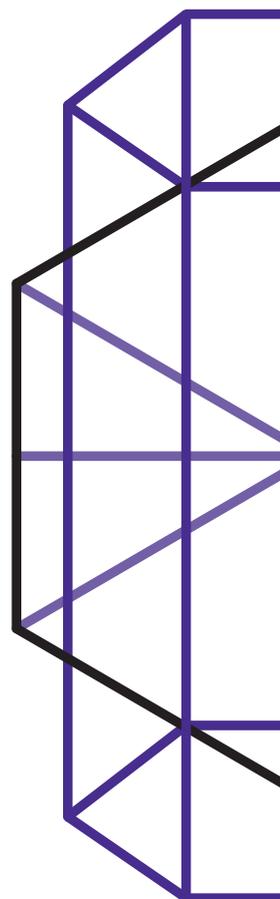
19

26

27

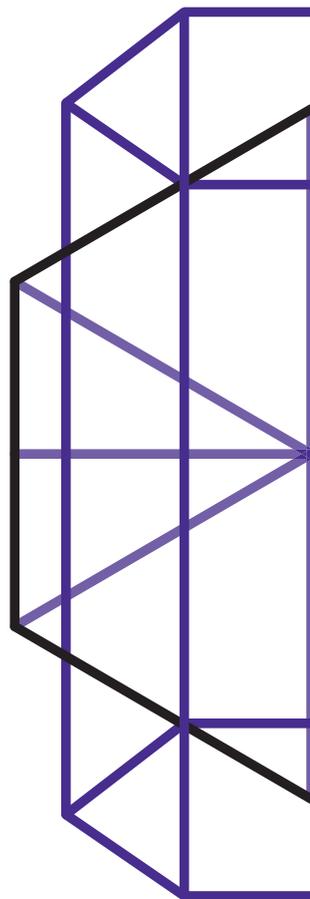
30

32



Contenido

Investigaciones Pedagogías nómadas: Arte, cuerpo y territorio	37
La Corp-Oraloteca: más allá del folclor, la musicología y la etnomusicología Ana María Arango Melo	38
Gesto en el tiempo o danza entre las danzas Leyla Castillo y Rafael Palacios	44
Ver-crear-reflexionar: experiencias desde lo cinematográfico Ángela Rubiano Tamayo	58
FLORA Ars+natura Iñaki Echavarría y Pamela Desjardins	71
Experiencias pedagógicas en establecimientos carcelarios y centros penitenciarios de Bogotá. Territorios imaginarios Catherine Guevara Gallego e Ivonn Revelo Bulla	75



Presentación

Para la vi versión de Investigaciones Emergentes se contrastaron casos tanto regionales como locales, en los que se producen no solamente otras lógicas investigativas que involucran lo estético y lo sensible, sino que también muestran la proyección de ellas hacia la configuración de otras pedagogías.

Nos preguntamos por otros modelos generados desde las singularidades del territorio y desde la experiencia y sensibilidad de las comunidades. Indagamos cómo se insertan las artes en la redefinición de esas lógicas pedagógicas y averiguamos por modalidades formativas, alejadas de corazas curriculares y formalismos rígidos, como terrenos propicios para que las artes contribuyan tanto a la redefinición de las prácticas formativas como a la transformación de las mismas prácticas artísticas y de la figura del artista. Observamos prácticas pedagógicas cuya fuerza procede de una relación intensa con el territorio potenciando los vínculos sensibles con él, y distanciándose de modelos educativos focalizados en lo calculable, lo instrumental y lo predecible. Observamos ese lugar de lo sensible y estético en diálogo con una educación más vinculada al acontecer expresivo de colectividades.

¿Puede el arte y la potencia de lo sensible propiciar otras dinámicas de relación, otras experiencias de configuración simbólica de los territorios y comunidades y, por tanto, una pedagogía más pertinente y con más sentido? ¿Cómo se generan procesos formativos desde la expresión creadora de colectivos y comunidades? ¿Qué recursos y figuras del pensamiento artístico pueden potenciar un decir otro, una expresividad que abra nuevas figuras de lo posible?

Se pretende explorar diversas modalidades de estas pedagogías nómadas, indagar en esas pedagogías cargadas de fuerza estética que emergen en las regiones, en las calles, los barrios, en las culturas vivas y en el accionar de algunas instituciones atentas a estas mutaciones.

Los días 25 y 26 de agosto se llevaron a cabo las sesiones magistrales del VI Encuentro de Investigaciones Emergentes. Pedagogías nómadas: arte, cuerpo y territorio, evento organizado por el Instituto Distrital de las Artes-Idartes y la Facultad de Artes Plásticas de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. El encuentro contó con la exposición de cinco experiencias relacionadas con las nociones de arte, pedagogía e investigación, organizadas en dos jornadas de trabajo correspondientes tanto a experiencias regionales como locales. El evento fue presentado por Javier Gil, director del Programa de Artes Plásticas de la universidad, y fue moderado por Eduardo Restrepo.

**Gerencia de Artes Plásticas
Idartes**

**Programa de Arte
Universidad Jorge Tadeo Lozano**

Relatorías
Pedagogías nómadas:
Arte, cuerpo y territorio

Eduardo Restrepo

Relator

En este espacio se anticiparon algunos rasgos alrededor de la noción de investigaciones emergentes y pedagogías nómadas en el campo de las prácticas artísticas y estéticas, teniendo en cuenta los conceptos transversales que articularon esta versión del encuentro: Arte, cuerpo y territorio. Entre los aspectos subrayados, se enfatizó en la particularidad de procesos investigativos desarrollados desde lógicas diferentes a las de la academia o, por lo menos, en una relación diferente con esta.

En esa perspectiva, se trata de procesos que a través de una enfoque más colectivo —desde lo regional, lo local o lo comunitario— problematizan el dualismo característico del saber experto sujeto objeto, cuestionando así la autoridad misma de la figura del artista investigador como aquel actor ajeno a los contextos que interpreta. Asimismo, se llamó la atención sobre espacios de encuentro entre prácticas investigativas propiamente dichas con otro tipo de prácticas de carácter más estético, como posibilidad de ruptura con la lógica de exterioridad mencionada anteriormente que se vuelca, a su vez, sobre las prácticas pedagógicas más próximas y comprometidas con lo cotidiano y real de las colectividades.

Sesión 1
Experiencias regionales
Jueves 25 de agosto

Prácticas sonoras y corporales en la Corp-Oraloteca del Chocó

En esta ponencia, Ana María Arango, directora del proyecto de la Corpo-Oraloteca, adscrita a la Universidad Tecnológica del Chocó (UTCH) a través del Programa de Licenciatura en Música y Danza, expuso parte de la historia, objetivos y líneas de trabajo en torno a las cuales se articula esta iniciativa. El hilo argumentativo de la ponencia tuvo como premisa constitutiva la de «tener sentido para las comunidades» a partir del entendimiento de las particularidades, los lenguajes, las necesidades y las problemáticas que afectan los territorios de trabajo.

El proyecto nace de la mano de la Asociación para las Investigaciones Culturales del Chocó, con apoyo de la Agencia Española de Corporación Internacional para el Desarrollo (AECID). Inicialmente fue concebido como el Archivo de Música y Danza del Pacífico Norte con el propósito preliminar de recoger, construir y documentar la memoria artística y cultural que desde hace muchos años se viene produciendo en esta región; sin embargo, muy rápidamente surgió la pregunta sobre cómo hacer que la comunidad se apropiara del proyecto comprometiéndose con él, lo que obligó a reformular sus objetivos y actividades. De esta manera se tomó como antecedente el proyecto de archivo oral (u oraloteca) de la Universidad del Magdalena y, así, con base en un contexto social carente de cercanía con archivos y bibliotecas, pero dotado de un rico y diverso acervo de prácticas sonoras, corporales y orales, se concibió el proyecto de la Corpo-Oraloteca del Chocó.

Con la premisa de salirse de lo disciplinar y exclusivamente académico, de reflexionar desde otros espacios cotidianos del cuerpo, sin dejar de ser un centro de documentación sobre música y danza, los ejes fundamentales alrededor de los cuales se ha articulado el trabajo de la Corpo-Oraloteca en sus siete años de historia son los siguientes: investigación, formación artística, extensión y Corpo-Oraloteca al aire.

Investigación

En este campo, las inquietudes han girado principalmente en torno a las prácticas sonoras y corporales, más allá de lo musical y lo dancístico, así como su transmisión oral en un contexto tan diverso, complejo y conflictivo como lo es el del Pacífico Norte del país. De ahí se deriva la dimensión del cuerpo: su construcción y configuración sociocultural, así como las prácticas que lo significan cotidianamente, que han emergido como preguntas privilegiadas en las investigaciones desarrolladas desde la Corpo-Oraloteca.

Para dar cuenta de lo anterior, se expusieron parte de los resultados de un proyecto de investigación relacionado con sonido, cuerpo y movimiento en primera infancia (*Velo, qué Bonito*), a través del cual se analizaron las nociones de crianza, salud, enfermedad y cuidado, entre otras, sobre las que se ha modelado históricamente el cuerpo negro en el Pacífico norte. Con el mismo propósito, se presentó también el documento audiovisual *Los hijos del Okendo* en el que la pregunta de investigación se sitúa en las prácticas de enseñanza y transmisión de saberes en diferentes comunidades afro e indígenas del Chocó.

Sin embargo, más allá de las investigaciones en sí, se enfatizó en la centralidad que tiene para la Corpo-Oraloteca lograr que los resultados de estos trabajos cobren sentido para la gente que nutre los procesos con sus cuerpos, historias, prácticas, creencias, etc. Justamente, esta preocupación por que la comunidad pueda verse interpelada y representada en estas investigaciones ha motivado la ruptura con el documento escrito, con lo cual cobra en cambio gran relevancia el documento audiovisual en cada uno de los procesos de investigación desarrollados desde este espacio.

Formación artística

La formación artística es el componente más recientemente implementado por la Corpo-Oraloteca. Se articula a través de diplomados, seminarios y talleres, dentro de los cuales vale destacar el Seminario de Educación Artística ofrecido anualmente. Uno de los motivos que ha orientado el trabajo en este ámbito es la resignificación de la noción de formación artística, teniendo en cuenta que la comunidad la relaciona exclusivamente con la enseñanza de manualidades, la transmisión de tradiciones folclóricas e, incluso, en algunos casos, con la conformación de las bandas marciales en los colegios de la ciudad.

Extensión

Este eje nace de la necesidad de ofrecer un escenario donde la gente pueda mostrarse y recrearse. Entre las actividades que se desarrollan en esta área están las jornadas semanales de proyección de cine y las tertulias artísticas en las que los procesos artísticos de la ciudad pueden promocionarse ante la comunidad, así como la realización de conversatorios y *performances*.

Sobre estos últimos, vale destacar las campañas que frecuentemente se adelantan a partir de estas manifestaciones artísticopolíticas, las cuales tienen que ver con la preocupación de la Corpo-Oraloteca por salirse del ámbito estrictamente académico, conectándose con las realidades y problemáticas concretas que afectan a la región. En el interés de dar cuenta de esta dimensión de intervención, se documentaron dos experiencias desarrolladas en la ciudad de Quibdó: la primera se relaciona con la corrupción institucional y la segunda con el acoso sexual de profesores a estudiantes universitarias.

Corpo-Oraloteca al aire

Este espacio ha sido uno de los principales y más efectivos canales de comunicación con la comunidad de la Corpo-Oraloteca. Lleva seis años de funcionamiento en Radio Universidad y cuenta actualmente con cerca de ciento quince emisiones. En síntesis, todos los frentes de acción que articulan las actividades (investigación, creación y circulación desarrolladas desde la Corpo-Oraloteca), subrayan la importancia de que estas cobren sentido para la comunidad a partir del entendimiento de sus cotidianidades, lenguajes y necesidades, entre otras cosas. Asimismo, resaltan que través de los órganos de los sentidos se construyen nuevos sentires o lenguajes de imaginarios sociales y referentes de país. Finalmente, en esta misma dirección, el trabajo de estas experiencias pone de relieve la manera en que la pregunta por el cuerpo permite leer aquellas heterogeneidades que son difícilmente percibidas por las políticas públicas, las cuales suelen arrastrar otros tipos de violencia simbólica desde una perspectiva universalizadora y homogeneizante.

Gesto en el tiempo o danza entre las danzas: aproximación a una pedagogía en comunidad en el contexto del Pacífico

Esta ponencia estuvo dedicada a los procesos de formación en danza que la maestra Leyla Castillo Ballén ha venido desarrollando por varios años desde la Corporación Sankofa, mediante el proyecto *Pasos en la Tierra* en diferentes regiones del Pacífico colombiano, como Puerto Tejada (norte del Cauca), Quibdó (Chocó) y una parte de Urabá. En su intervención presenta las premisas con las cuales se ha tejido el proyecto, así como la metodología que ha guiado la enseñanza de las danzas tradicionales en el contexto afro del Pacífico.

El proyecto parte de entender la danza como una poética de resistencia a través de la cual han sobrevivido los modos de ser y de sentir de las comunidades (identidades), en medio de una historia de esclavitud, racismo y marginalización. En este sentido, el interés por las danzas tradicionales del Pacífico colombiano va mucho más allá de su dimensión obra/espectáculo, abordándolas ante todo como una gran fuente de conocimiento sobre el pasado, el presente y las perspectivas de futuro de las colectividades; además, el cuerpo, así como la memoria que este incluye, solo pueden entenderse en relación con la colectividad que lo contiene, lo produce y lo significa, como también con aquellas realidades que habita, interpela y transforma, en la mayoría de casos signadas por violencias de diferentes tipos.

Entender las danzas tradicionales como marcos de entendimiento no solo permite dilucidar la heterogeneidad y complejidad que subyace a lo afro. A partir del reconocimiento de dichos contextos y cotidianidades, inscritos en las danzas desde su dimensión más prosaica, también es posible encontrar rutas de formación para bailarines que, desde el gesto creativo, trasciendan la memoria institucionalizada que

suele reproducirse desde las formas más tradicionales de enseñanza, en las que se motiva la repetición y la memorización.

Por el contrario, en este caso, se trata de abordar la danza como un compendio de conocimientos para indagar, profundizar y diferenciar elementos de tiempo, memoria e imaginarios, entre otros. De esta manera se encuentran rutas de preparación corporal afines a los principios de movimiento que las danzas proponen, pero enriqueciéndolas desde una mayor disponibilidad sensitiva, construida desde la imaginación, la creación y, ante todo, la comprensión de un territorio que también es afectivo, social, comunitario, cultural e histórico.

Además de la formación artística propiamente dicha, se trata de un proyecto de educación sensible desde la comprensión del cuerpo como entramado de relaciones sociales, culturales y políticas que lo hacen posible, dándole además un movimiento, una expresión y un lugar histórico propio. Así, pues, esta iniciativa es una propuesta para abordar la enseñanza de las danzas tradicionales como puente entre el cuerpo, la memoria y el presente, convirtiéndose, de esta manera, en una forma de intervenir, desde el trabajo específico del artista, el bailarín o el coreógrafo, en aquellas realidades del contexto que cotidianamente amenazan con desestructurar todo ese legado histórico, cultural, humano y colectivo que encarna el cuerpo danzante.

En conclusión, el proyecto *Pasos en la Tierra* busca generar elementos que aporten a la evolución humana —como germen indispensable para la transformación social— mediante la concepción de cuerpos más cercanos y compresivos de las múltiples territorialidades que los conforman.

Conclusiones y discusiones finales

Como aproximación a una noción de investigaciones emergentes, de acuerdo con las dos experiencias expuestas en la primera sesión del encuentro, se rescataron los siguientes aspectos:

Se destaca la centralidad que adquieren las preguntas por el *qué* y *para quiénes* en estas investigaciones; en otras palabras: la preocupación por la pertinencia, la relevancia y la incidencia que el conocimiento producido en este marco debe tener en la vida de las comunidades con las que se trabaja, lo cual no es otra cosa que una pregunta por las dimensiones ética y política de la investigación.

Concatenado con lo anterior, las preguntas por el *cómo* y *con quién* se investiga da lugar a procesos, experiencias y prácticas de carácter más horizontal y colaborativo, en las cuales se parte y se trabaja con las necesidades y experiencias de los saberes «no expertos». Rasgo que, sin duda, permite problematizar las jerarquías emanadas desde el lugar de aquel sujeto conocedor cuya función es el de extraer conocimiento de las comunidades para traducirlo al lenguaje experto; y ello corresponde a un modelo extractivista, característico de las formas más convencionales en la investigación académica.

En esta perspectiva, también cobran pertinencia las preguntas relativas a *para quiénes* se publica y *con quiénes* se socializan los resultados de la investigación. Ello da cuenta de la presencia de toda una política de difusión del conocimiento según la cual, en lugar de centrarse en interlocutores privilegiados y más allá de la posibilidad de entablar diálogos en espacios académicos, se enfoca en las propias comunidades con las cuales se trabaja, se crea y se piensa. A su vez, esto implica otros lenguajes, formatos y gramáticas para la documentación que responden a las particularidades y necesidades concretas de cada contexto, lo que agrieta la legitimidad que ostentan el texto y el lenguaje escrito dentro de una perspectiva académica y normativa.

Finalmente, resulta igual de importante resaltar el aspecto sobre el *qué* de estas investigaciones, puesto que exige la producción de nuevas categorías teóricas —como Corpo-Oraloteca o poéticas de la resistencia— pensadas para y desde contextos específicos, a través de las cuales se logran poner en contradicción formas de conocimiento hegemónico y homogenizante.

Los anteriores fueron los rasgos destacados como aportes a la hora de esbozar una noción comprensible de investigaciones emergentes; asimismo, se tejieron las siguientes inquietudes y problematizaciones a partir de las dos experiencias expuestas:

Hay un imperativo político y teórico de pensar sobre cuerpo, territorialidad y arte en clave de heterogeneidad. Este llamado de atención se formula en vista de que desde los contextos urbanos es muy común incurrir en miradas reduccionistas, homogenizantes y caricaturizadas sobre ciertos grupos sociales y determinados territorios, en particular los del Pacífico colombiano, escenario de las dos intervenciones anteriores. Así, pues, es importante tener en cuenta que dicha región no es solo de negros, que también hay otra multiplicidad de pobladores, como también hay diversas formas de ser «negro», de ser «afro», de ser «indígena» u otras, muchas de las cuales no se ajustan —y no tienen por qué hacerlo— a esos estereotipos e imágenes preconcebidas que proyectamos desde las capitales hacia ciertos colectivos y escenarios. No reconocer esta dimensión y no darles cabida a esas realidades escindidas, contradictorias y polifónicas dentro de nuestras investigaciones implica el riesgo no solo de asumir burdas banalizaciones, sino de reproducir un racismo estructural y simbólico que históricamente ha articulado la sociedad colombiana.

Se identifica la necesidad de complejizar y problematizar la noción de «tradición» teniendo en cuenta la perspectiva reduccionista que suele manejarse en diferentes contextos, incluso muchas veces desde la misma academia. La *tradición*, entonces, debe pensarse desde su

dimensión histórica como condición o instancia que se mantiene en permanente cambio, que responde a toda una gestión del poder según la cual algunas prácticas —y no otras— en un momento dado toman el lugar y la autoridad de lo tradicional. Bajo esta lógica, la tradición muchas veces es más reciente y más nueva de lo que usualmente se imagina, al tiempo que muchas de las prácticas con una historia generacional importante dentro de un grupo social pueden no imaginarse como tal. Asimismo, se hace necesario evitar los espejismos que se producen ante la tentación permanente de moralizar dicha noción. En otras palabras: si algo se considera como tradicional, no necesariamente es bueno; y no porque sea tradicional resulta deseable su conservación y proyección hacia el futuro.

Muy de la mano con los aspectos anteriores, también deben problematizarse algunas imágenes idealizadas o romantizadas que se construyen alrededor de ciertas corporalidades. Esto ocurre en particular, por ejemplo, alrededor de los cuerpos negros, que históricamente han sido contruidos desde una lógica ambigua que circula mediante su concepción exótica, hipersexual y primitiva, fundamento, por lo demás, del racismo moderno. Es preciso, entonces, subrayar la importancia política y la pertinencia teórica que tiene visibilizar aquellas corporalidades disidentes que logran obturar los imaginarios raciales o étnicos sobre los cuales se vuelcan muchos de los discursos multiculturalistas contemporáneos que no hacen más que reproducir prácticas racialistas y homogenizantes a través de imágenes estetizadas de lo negro.

Finalmente, bajo la misma línea argumentativa, la categoría de *territorio* también entra dentro de los conceptos llamados a ser desnaturalizados. No solo es de vital importancia cuestionar la dimensión más cultura que amarra de forma esencialista la relación entre territorio, etnia y cultura, sino que también es importante desmarcarlo de su relación necesaria con nociones como tierra, espacio o lugar. Aquí el concepto de territorio adquiere su mayor potencial político y teórico porque permite

pensar procesos de territorialización y desterritorialización que se dan en otro tipo de contextos, como las ciudades, así como también la estrecha relación que desde determinadas lógicas se establece entre las nociones de cuerpo territorio, como lo permitieron entrever las dos experiencias de la jornada.

Sesión 2
Experiencias locales
Viernes 26 de agosto

Ver-crear-reflexionar: experiencias desde lo cinematográfico

Esta segunda jornada inició con la ponencia dedicada a los procesos de formación audiovisual que el colectivo Achiote Cocina Audiovisual viene desarrollado en diferentes zonas de conflicto en el país. Este proyecto nace de la mano de un grupo de cineastas independientes interesadas en recorrer Colombia, especialmente aquellos lugares más golpeados por la violencia armada o el olvido estatal. El encuentro con los territorios, las comunidades y sus complejas realidades suscitó una serie de inquietudes, reflexiones y dificultades que condujeron a las integrantes del grupo a replantear su papel como creadoras audiovisuales volcándose hacia procesos de formación audiovisual.

Con este propósito, el colectivo encontró en la horizontalidad de saberes que propone la educación popular la herramienta más efectiva para romper las distancias, muchas veces expresadas en forma de jerarquía, que se generan ante el encuentro entre lo urbano y lo rural; el centro y la periferia; y, el conocimiento experto y los saberes locales. A través de diferentes metodologías y ejercicios de trabajo, el colectivo Achiote se ha propuesto como objetivo resignificar los imaginarios comunes que se tienen en torno a la figura del artista —o al quehacer del cine— como aquel ser o instancia especial distante de los avatares cotidianos, poseedor de un saber experto, así como de unas tecnologías costosas y sofisticadas. De este modo, a través de sus procesos de formación se intenta demostrar, de la mano con las mismas comunidades, que se puede hacer cine con diferentes recursos y que cualquier ama de casa, campesino, pescador u otra persona puede ser también un artista y creador de realidades audiovisuales.

Entre las actividades resaltadas se llamó la atención sobre las jornadas de cine que suelen realizarse como métodos de acercamiento, sensibilización y familiarización con el lenguaje audiovisual. También se señaló cómo, a través de estos espacios, también se busca propiciar

focos de reflexión en torno a problemáticas que afectan a los territorios mostrando películas de casos semejantes en otros contextos. Asimismo, se mencionaron diferentes metodologías de trabajo con las cuales se busca relacionar a la gente con nociones y conceptos claves de la producción audiovisual desde ejercicios sencillos y cotidianos, antes de trabajar con cámaras y equipos de producción. Esto como resultado de su propia experiencia cuando el contacto directo con este tipo de aparatos y con un lenguaje sofisticado solía generar temores y resistencias de parte de las comunidades.

Para dar cuenta de estos procesos, se tomó como ejemplo la experiencia desarrollada, con apoyo del Cinep, en la Sierra Nevada de Santa Marta junto al pueblo wiwa. Además de resumir las dificultades, los aprendizajes y las anécdotas propias de la experiencia, se proyectaron algunos de los cortos producidos por miembros de esa comunidad en el marco de este proyecto.

Finalmente, se destacó el proceso de comunicación comunitaria que siguió liderando la comunidad de forma autónoma, que hasta entonces solo había subsistido gracias a agentes externos. Este dato resulta altamente significativo para el trabajo que desarrolla el colectivo Achiote, ya que permite ver una transformación en los imaginarios y temores generados inicialmente a raíz de la posibilidad de producir sus propias representaciones audiovisuales. Si bien el caso con el pueblo wiwa da cuenta de las generalidades del trabajo desarrollado por el colectivo Achiote Cocina Audiovisual, vale la pena destacar que su posicionamiento parte desde la educación popular; más que una fórmula, se presenta como un modo de trabajo basado en la comprensión de las necesidades, particularidades y saberes de cada contexto.

En todo caso, más allá de la producción de piezas cinematográficas de exposición, Achiote se propone acercar y familiarizar a las comunidades con herramientas con las que puedan generar sus propias narrativas, puestas en escena, lenguajes y memorias. Se busca así

controvertir, subvertir y problematizar las imágenes que los medios hegemónicos producen e imponen como lecturas «verdaderas» alrededor de ese tipo de contextos y realidades.

Escuela FLORA: la creación artística desde el diálogo y la interculturalidad

Esta ponencia estuvo dedicada a contar el trabajo en el campo del arte contemporáneo que, desde hace tres años, se desarrolla en el espacio de FLORA Arts+natura y, en particular, en el proyecto Escuela FLORA. Este nace del interés del curador colombiano José Roca por pensar la relación entre arte y naturaleza. Los ejes principales de trabajo en torno a los cuales se articulan las actividades y programas que se desarrollan en este espacio son las áreas de exposiciones y de residencias artísticas.

Exposiciones

En esta área se encuentra el espacio de La Vitrina, que se gestiona por convocatoria abierta para que anualmente seis artistas expongan sus obras en este lugar teniendo en cuenta siempre como eje de reflexión la relación entre arte y naturaleza. Por otro lado, está la Sala de Proyectos, espacio de exhibición principal de la galería dedicado principalmente a obras de artistas reconocidos y a los resultados de las residencias artísticas que la fundación financia. Alrededor de las exposiciones se desarrollan otro tipo de actividades como charlas y talleres que representan una posibilidad para promocionarse ante otro tipo de públicos. Estas actividades están a cargo de un grupo de mediadores: estudiantes de arte de diferentes universidades que se vinculan a la galería mediante un programa de pasantías.

Residencias artísticas

El propósito de esta área es abrir espacio para que artistas conciban (formulen, desarrollen, diseñen) proyectos o ejecuten obra durante un determinado tiempo. Se divide en dos programas: el primero son las residencias cortas (duración máxima de un mes) en la sede de FLORA en Honda, Tolima, dirigidas especialmente a artistas extranjeros y

financiadas a través de convenios con diferentes instituciones, y el segundo se enfoca en el proyecto de Escuela FLORA. Este es el resultado de la ampliación del programa inicial de residencias que tenía la fundación, que solo disponía de cuatro estudios para que diferentes artistas se dedicaran a concebir y a ejecutar obra en un plazo de tres meses a un año. Con el propósito de profundizar en el programa, se diseñaron más estudios, la totalidad de las residencias se amplió a un año y se abrieron relaciones con más países; sin embargo, lo que caracteriza y distingue el proyecto Escuela FLORA de otro tipo de propuestas semejantes es el programa de estudios que se propone para acompañar y fortalecer la estancia de los artistas.

Este espacio se plantea como un modelo abierto de aprendizaje que no busca responder a un modelo académico formal, sino que se guía por relaciones de camaradería y amistad y por los temas que puedan nutrir los trabajos en curso de los artistas. Está compuesto por diferentes actividades, como seminarios de lectura propuestos por los artistas invitados, o por espacios de diálogo con invitados no académicos, portadores de otros saberes. Asimismo, se realizan salidas de campo teniendo en cuenta el eje de reflexión arte-naturaleza e intercambios de experiencias a través de jornadas en las que los artistas abren sus estudios para que otras personas puedan ver sus trabajos en curso.

En síntesis, a través de este espacio de formación/creación se busca propiciar otro tipo de experiencias y relaciones pedagógicas desde el arte. Es un espacio que no está basado en una estructura rígida —como podría estarlo un programa de maestría— que no homogeniza maneras de ser y de hacer, sino que, por el contrario, las potencia; se trata de un trabajo que parte desde el compañerismo, la amistad, la creación de vínculos afectivos y, por supuesto, desde la solidaridad y bondad desinteresada de instituciones dispuestas a financiar la libre expresión de los artistas.

Experiencias pedagógicas en establecimientos carcelarios y centros penitenciarios de Bogotá

Esta presentación estuvo dedicada a las reflexiones suscitadas en torno a los procesos de formación artística que la Gerencia de Artes de Plásticas del Idartes, con apoyo del programa Escuela de Mediación de la Galería Santa Fe, desarrolla con personas privadas de la libertad en diferentes centros carcelarios y penitenciarios de Bogotá. El programa empezó en 2013 en el Complejo Carcelario y Penitenciario Metropolitano (COMEB), conocido coloquialmente como La Picota. Posteriormente, en 2014, se amplió al establecimiento carcelario La Modelo y al centro de reclusión de mujeres El Buen Pastor. A partir de la experiencia en los tres años del proyecto, en la ponencia se tejieron algunos elementos en torno a la noción de *pedagogías nómadas*, considerando que los centros carcelarios, por sus mismas características, ofrecen condiciones privilegiadas para poner en práctica y pensar dicho concepto.

La primera reflexión para subrayar es lo imprescindible que resulta el reconocimiento y la lectura de los contextos que ofrece cada experiencia, como también cada sujeto con el que se entabla una relación; en este caso concreto, desde el arte. Ello pasa por cuestionar e ir más allá de los estereotipos, prejuicios y narrativas que usualmente circulan en el imaginario popular en torno a estos lugares, que tienden a homogenizarlos y estigmatizarlos, así como a construir un *otro* lejano, vacío y peligroso. En este sentido, el trabajo con personas privadas de la libertad en centros carcelarios, más que suponer la «aventura» de estar cerca de un *criminal*, un *asesino* o un *ladrón*, implica el reto de reconocer unas particularidades muy concretas en un contexto específico; es decir, un campo de relaciones en las que, como en cualquier otro, interactúan sujetos, se institucionalizan

prácticas, se legitiman narrativas, se producen jerarquías, se desarrollan disputas de poder y se juegan capitales simbólicos.

El trabajo en este tipo de territorios extremos permite, entonces, reconocer un conjunto de prácticas, disciplinas y técnicas de subjetivación que incesantemente se esfuerzan por unificar cuerpos y que, aun así, no los homogeniza ni los agota. El cuerpo cambia con cada persona y las metodologías pedagógicas se ven obligadas también a mudar de sitio; anulan de forma radical la existencias de otro lejano que, por el contrario, se complejiza; transmuta de un lugar a otro, de un patio a otro, de una cárcel a otra. Es ahí, precisamente, donde emerge la noción de *pedagogías nómadas*; es decir, en lo movable y en lo que se transforma según el contexto y las prácticas específicas de cada sujeto dentro de cada lugar que, a pesar de compartir fragmentos de experiencias, no pueden ser nunca categorizados dentro de un todo.

Bajo esta perspectiva, la pedagogía en arte adquiere una connotación de punto de fuga a través del cual se potencian y empoderan los internos con habilidades existentes convirtiendo al problema en potencia. La pedagogía se convierte, por lo tanto, en el arte de relacionarse con el otro; un otro que es a la vez un cuerpo, un espacio, un territorio, un tiempo, una historia; quedan las siguientes reflexiones en torno a la posibilidad de pensar la enseñanza bajo una perspectiva no convencional:

- En cada experiencia es más lo que se aprende que lo que se enseña.
- Es casi imposible no generar vínculos afectivos en cada experiencia, así ello implique, muchas veces, romper las reglas establecidas.
- Es importante mantener un plan, una estrategia, pero siempre para desbaratarla.
- Cada nueva experiencia puede ser también la última.

Lo que queda al final son más preguntas: ¿qué hace el arte y para qué en este tipo de contextos?, ¿qué posibilidades brinda? Quizá tenga mucho que ver con ese lugar común de catalizador y liberador de las emociones, más aun en lugares como los centros de reclusión. Quizá también haya algo de un potencial resocializador del arte. No obstante, más allá de eso, lo que la experiencia demuestra es la manera como estos procesos pedagógicos a través del arte permiten complejizar y cuestionar en conjunto sentidos comunes, lecturas estereotipadas y reduccionistas que modelan la mirada hacia los reclusos, tanto desde afuera como en el seno mismo de los centros carcelarios.

Conclusiones y discusiones finales

El cierre de esta jornada se inició con la pregunta alrededor de la relación entre investigación y arte que subyace en las diferentes experiencias expuestas. Más allá de esto, se abordó la manera en la que dichas apuestas permiten pensar e hilvanar una noción de investigaciones emergentes, entendiendo por ello «maneras de hacer» que problematizan las formas más convencionales de investigar. En esa perspectiva, la relación entre producción de conocimiento y creación parece dar cuenta, entonces, de la especificidad que aporta a la investigación el campo del arte, lo que da lugar a dos reflexiones posibles.

Por un lado, cobra relevancia la pregunta sobre *para quiénes* y *para qué* se investiga. Si bien el conocimiento por el conocimiento y el arte por el arte son opciones posibles, al concluir el encuentro parece sugerirse que las propuestas más próximas a una noción de investigaciones emergentes son aquellas en las que dichas preguntas son el cordón umbilical de la experiencia. Por otro lado, si en la relación entre creación y producción de conocimiento reside la particularidad de la investigación en el campo del arte, ello supone unas metodologías, unos productos, unos lenguajes y unas plataformas que problematizan unas ideas y modelos de investigación hegemónicas que se materializan en

instituciones concretas como Colciencias, así como en unas prácticas y lógicas de producción específicas.

Ahora bien, como lo sugieren varias de las experiencias escuchadas en las jornadas de conversación, lo que compete a las investigaciones emergentes es la pregunta y la preocupación por la dimensión política y el potencial de intervención que puede llegar a tener el arte en contextos concretos, se hace indispensable, por lo tanto, aproximarse y pensar el arte mismo desde una perspectiva no moralista, ni esencialista o iluminista. Es decir, una perspectiva crítica del arte y de la investigación en este campo pasa también por su revisión desde sus dimensiones histórica, política, etnográfica y sociológica.

Esto supone, por lo tanto, entender que el arte, de forma semejante a la ciencia, opera como un dispositivo de jerarquización, distinción y distribución de privilegios; es decir, como un campo compuesto por relaciones de poder y grandes asimetrías dentro del cual, en ciertos lugares y voces, se definen las prácticas y los discursos que, en un momento dado, toman la autoridad de arte, mientras que otras expresiones posibles quedan convertidas y reducidas a su exterioridad, constituidas en forma de folclor, artesanía, cultura popular, exotividad, *kitsch*.

En síntesis, la pregunta por la dimensión política del arte y su perspectiva crítica tiene también que pasar por la pregunta sobre cómo el arte ha sido constituido como una práctica de separación y distinción respecto de otros lugares, otros enunciadores posibles; de lo contrario, se corre el riesgo de seguir reproduciendo la lógica de dominación característica del colonialismo del saber y del conocimiento eurocentrado, que muchas de las veces se presenta desde su perspectiva civilizatoria, mesiánica y salvadora.¹

1 La anterior relatoría, realizada por Eduardo Restrepo, recoge el diálogo entre ponentes y público asistente.

Investigaciones
Pedagogías nómadas:
Arte, cuerpo y territorio

La Corp-Oraloteca: más allá del folclor, la musicología y la etnomusicología

Ana María Arango Melo

Los cuerpos tienen una historia. Esa primera historia es genética. La humanidad sale de África y va creando a lo largo del planeta diferencias fenotípicas que se pueden ir reconociendo en las diferentes regiones del planeta, en los diferentes climas, en las diferentes altitudes, en las diferentes relaciones con la naturaleza, la forma de trabajar, de producir... y todo esto moldea los cuerpos. En el caso de los afrocolombianos, el cuerpo posee una gestualidad que es de las más provincianas entre los diferentes grupos étnicos del mundo. Y esa gestualidad obedece primero a su génesis en África, a su mundo de cazadores, de caminantes; y la presencia de la música como una constante para cualquier ritmo importante y para la danza.

Alfredo Vanín²

La Corp-Oraloteca nació en Quibdó en octubre de 2010 como una forma de reinención y cambio de sentido del proyecto Archivo de Música y Danza del Pacífico Norte Colombiano, constituido por una donación de la Asociación de Investigaciones Culturales del Chocó (asinch) a la Universidad Tecnológica del Chocó Diego Luis Córdoba (2009). En un principio, este centro se concibió solamente como un lugar de documentación que albergaría diferentes registros de las músicas y las danzas del Pacífico colombiano; sin embargo, en el momento en que comenzó a llamarse Corp-Oraloteca asumió una visión diferente y se convirtió en un escenario para la investigación, la reflexión y la divulgación de las expresiones sonoras, orales y corporales de esa región: se trata de un espacio propicio para la historia de la vida cotidiana, los

2 Entrevista realizada a Alfredo Vanín por Alejandro Bernal y Ana María Arango. Quibdó, julio de 2012.

sentidos y los imaginarios que pueblan los cuerpos, las mentes y la memoria de los chocoanos.

El acercamiento a las comunidades afrodescendientes e indígenas y el hecho de formar parte de ellas nos permitió comprender que la música y la danza son elementos centrales en la vida social de este territorio. Sin embargo, por otra parte, asumir una visión etnográfica posibilitó trascender esas puestas en escena y ver que más allá de lo estrictamente musical; más allá de los escenarios, los discos y las representaciones folclóricas, hay un complejo universo de códigos sonoros y corporales en los que se sumergen los actos cotidianos y que constituyen el punto de partida para comprender las formas de ser y los imaginarios de las poblaciones que viven en esta región. Así, la Corp-Oraloteca se convirtió en ese espacio de encuentro para pensar, conocer y crear en torno a manifestaciones vivas y encarnadas en el cuerpo y las prácticas sonoras; se trata de una apuesta política que busca generar espacios de reflexión y participación social entre los jóvenes universitarios de la ciudad de Quibdó mediante procesos de creación artística, memoria, formación e investigación.

La tradición oral es, sin duda, uno de los ámbitos privilegiados en los que se reproducen los códigos culturales que dan forma y vida a las culturas del Pacífico colombiano. El cuento, el chisme, el mito, el chiste, el secreto, el romance, la canción son algunas de las formas que permiten comprender —a modo de quien comprende un texto o una fotografía— algunos de los principales rasgos de los lenguajes culturales de las comunidades que habitan la región. Sin embargo, los significados y los sonidos de las palabras se acompañan a su vez del cuerpo y el movimiento: la pantomima, el gesto y el baile son también lenguajes fundamentales que marcan por completo las formas en las que los hombres y las mujeres, así como los niños y las niñas, se relacionan entre sí e interactúan con su medio ambiente. Por este motivo, la Corp-Oraloteca es una propuesta que, lejos de centrarse en la riqueza folclórica (en las manifestaciones musicales y dancísticas que

se han vestido con trajes tradicionales para montarse en un escenario), indaga en la complejidad de la vida cotidiana y sus formas de ser en el territorio a partir del cuerpo, el sonido y la palabra, y a partir de todo aquello que los une: el ritual, el cuento, la fiesta, la canción, el baile, los formatos musicales, la gastronomía y la cosmología.

A pesar de que el cuerpo se encuentra presente en todas las manifestaciones, prácticas y saberes, muy pocas veces pensamos en él. Casi nunca lo concebimos como una categoría en sí mismo: un elemento que nos permita comprendernos como sujetos culturales. Pero si bien puede pasarse por alto el tema de la corporalidad en las culturas y saberes que usualmente llamamos occidentales, a cualquiera que pretenda hacerlo para comprender las sociedades afrodescendientes le resultará sencillamente imposible. El cuerpo y todo lo que de él se deriva —la danza, la salud, los deportes, la gestualidad, la alimentación y la sexualidad— son elementos esenciales y fundamentales en la comprensión y construcción de las identidades étnica, racial y cultural de los pueblos del Pacífico colombiano cuya población es en su mayoría afrodescendiente.

El proyecto de la Corp-Oraloteca tiene un gran interrogante de fondo: ¿por qué somos como somos? Varios autores han tratado de responder a esta pregunta en un gran número de libros y artículos como, por ejemplo, *¿Por qué los negros somos así?* (Caicedo Licon, 2001) o *Traumas psicosociales post esclavización* (Mosquera, 2016). Sin embargo, el texto formal muchas veces no logra expresar aquello que solo los mundos de los sentidos y los sinsentidos en la palabra, el sonido, el movimiento y la imagen pueden recrear. Es así como las tradiciones orales y corporales, en su aparente superficialidad —o en toda su trascendencia—, tienen la facultad de transmitir fielmente lo que somos y de asumir la misión de trabajar por el bienestar, la conciencia y el desarrollo de los pueblos que habitan este enigmático e inmenso territorio.

El Pacífico es una tierra de cantadores, bailadores y cuenteros, así que la Corp-Oraloteca se propone contar la cotidianidad de las gentes de esta región desde sus intercambios orales, los cuentos, los arrullos, las canciones, el movimiento en el andar y las conversaciones cotidianas que sostienen las personas como forma de reafirmar su identidad cultural. En este grupo de investigación entablamos un diálogo, a partir de los estudios culturales, desde diversas perspectivas mediante proyectos que buscan visibilizar los procesos de construcción de la cultura desde el día a día de los pueblos que, a través de la *corp-oralidad* construyen su mundo, sus valores y sus reglas de vida.

La Corp-Oraloteca permite documentar las manifestaciones artísticas y culturales del Chocó. Desde el arte creamos estrategias pedagógicas para salvaguardar los lenguajes patrimoniales en el territorio, conocernos y reconocernos desde las manifestaciones propias. En este sentido, la Corp-Oraloteca no se reduce a documentar e investigar, sino que se convierte en un importante centro de divulgación y empoderamiento a partir de cinco componentes: documentación, extensión, formación, investigación y proyecto editorial y documental.

El Centro de Documentación de la Corp-Oraloteca está encaminado a salvaguardar la memoria de la tradición oral y los paisajes sonoros del Pacífico colombiano. Nuestros registros son sonoros, visuales, textuales y audiovisuales. En nuestro centro de documentación procesamos la información que producen los grupos de investigación y las actividades de la agenda cultural, así como el componente de extensión de la Corp-Oraloteca; además, el centro recibe donaciones como material de investigación, libros y audiovisuales.

En su área de extensión, la Corp-Oraloteca desarrolla actividades como Miércoles de Cine y Chiqui-Cinema, además de conversatorios, *performances* y tertulias artísticas. El trabajo que hemos hecho desde estas últimas está encaminado a la construcción de espacios críticos

que buscan irrumpir en la vida social de la ciudad para favorecer la toma de conciencia en el seno de la comunidad en torno a problemáticas como la violencia de género, el acoso sexual, la corrupción y la violencia.

El componente de formación responde de los diferentes espacios gestionados desde la Corp-Oraloteca para contribuir al diálogo de saberes y a la socialización de nuevos conocimientos que forman parte de los hallazgos de nuestro grupo de investigación y otros investigadores. Talleres, conversatorios, seminarios y diplomados son algunas de las estrategias que la Corp-Oraloteca ha liderado, de la mano con otras personas e instituciones como el Ministerio de Cultura, el Banco de la República, el Fondo Sueco-Noruego de Cooperación para la Sociedad Civil en Colombia (FOS), Profamilia, el Archivo General de la Nación y la Asociación para las Investigaciones Culturales del Chocó (ASINCH).

El componente de investigación fomenta la formación de grupos y semilleros que buscan construir conocimiento a partir de la música, la danza, el teatro, la *performance*, pero también a partir de los lenguajes cotidianos como los dichos populares, los pregones, los chistes, los ritos fúnebres, las pautas de crianza y los juegos, entre otros. Los proyectos de investigación que lidera la Corp-Oraloteca son Velo, qué Bonito: Prácticas Sonoro-corporales de la Primera Infancia en la Población Afrochocoana; Cartografías Sonoras del Pacífico Norte Colombiano; la *performance*: conceptos, usos y posibilidades del cuerpo y el sonido como acción política; catalogación de registros del Centro de Documentación Corp-Oraloteca (UTCH), sistema de información cultural del Chocó y Biochocó: componente de patrimonio cultural. Todos estos son proyectos encaminados a la caracterización, sistematización, divulgación y valoración de los lenguajes sonoros, orales y corporales del Pacífico colombiano.

Finalmente, una de las prioridades de la Corp-Oraloteca es la elaboración de material escrito y documental que permita que las investigaciones lleguen a la mayor cantidad de personas de una

manera clara y sencilla. Así, apoyamos el proyecto editorial de la Asociación para las Investigaciones Culturales del Chocó (ASINCH) con publicaciones como *El cancionero del Chocó*; la cartilla de iniciación musical *Al son que me toquen canto y bailo* de Leonidas Valencia; *Catiá catiadora* de Ana María Arango y Leonidas Valencia; *Repertorio musical tradicional* de Leonidas Valencia; *Velo qué bonito* de Ana María Arango; *Antología musical del Caribe* de Ramón Garcés Herazo y *Una mirada a las afro músicas del Pacífico norte colombiano* de Leonidas Valencia. Además, se han producido documentales como *Velo qué bonito*, *Los hijos del Okendo* y *Un recorrido por la memoria*, entre otros, todos estos bajo la dirección de Ana María Arango y Alejandro Bernal.³

Trabajar en la Corp-Oraloteca implica creer firmemente en la defensa de un territorio, unos capitales simbólicos, unas cosmologías y unas formas propias de ser y de estar en el mundo. No nos interesa tanto la puesta en escena ni la exotización de esas prácticas tradicionales; somos más bien un espacio de reivindicación de los usos cotidianos y los sentidos que tienen en la comunidad estas prácticas, rituales, creencias y saberes.

3 Puede accederse de manera gratuita a cada uno de estos materiales en corporaloteca.com.

Gesto en el tiempo o danza entre las danzas

Leyla Castillo y Rafael Palacios

Bailar en medio de la incertidumbre diaria y de la marginación, bailar a contratiempo de la carrera hacia el vacío que promueve el paradigma del consumo. Bailar para vivir, vivir para bailar, como respuesta, como propuesta, como punto de fuga y como enraizamiento, como puerto de partida y de encuentro.

Sankofa⁴

Entendemos la danza como un lugar de prácticas, de saberes, de memorias y de imaginarios que expresan las sensibilidades y los modos de vivir el cuerpo de un pueblo o una cultura.

En el contexto de Investigaciones Emergentes, el título de esta conversación, *Gesto en el tiempo o danza entre las danzas*, hace referencia a la manera en que nos hemos aproximado a la danza del Pacífico sur, el Chocó y el Urabá, en cuyas expresiones encontramos algunos elementos y cualidades de movimiento que remiten a la danza africana y que nos hacen pensar en la pervivencia de gestos ancestrales que traen al presente una memoria corporal de las comunidades.

La experiencia de investigación se inscribe en estos ámbitos regionales y formula un interrogante acerca de modos posibles de preparación corporal que apoyen la formación de los bailarines, tomando

4 La Corporación Cultural Afrocolombiana Sankofa, fundada en 1997 por el maestro Rafael Palacios, está dedicada a la creación, formación e investigación en danza. Con una amplia trayectoria, Sankofa ha consolidado una poética escénica en obras que comparten una raíz en la danza afro, pero que se desarrollan en el marco de lo cotidiano y lo actual. Su repertorio ha sido presentado en diversas ciudades del territorio nacional y en países como Jamaica, Perú, Brasil, Estados Unidos, Canadá, España, Francia y China, y además ha obtenido destacados estímulos y reconocimientos.

como referente las elaboraciones de la técnica afrocontemporánea a partir de movimientos base de las danzas tradicionales.

Presentamos a continuación una reseña de cómo se ha desarrollado la investigación; de lo que ha sido el encuentro con los maestros y los bailarines de las regiones; de las consideraciones, los elementos y los procedimientos a través de los cuales hemos abordado el interrogante formulado y los hallazgos respectivos.

El encuentro con los maestros y los bailarines del Pacífico sur, el Chocó y el Urabá a través del Proyecto Pasos en la tierra

Pasos en la tierra es una perspectiva de formacióncreación para el conocimiento, el disfrute y el fortalecimiento de la danza afrocolombiana. El proyecto surge en 2007 como iniciativa de la Corporación Sankofa para llegar a diferentes sectores del Pacífico colombiano, en la búsqueda de generar modos de acompañamiento para el fortalecimiento de los artistas y de las comunidades a través de la danza. En 2008 la corporación obtiene el Estímulo Preservación de la Tradición de la Embajada de Estados Unidos en Colombia, e inicia procesos en los municipios de Tumaco, Puerto Tejada y Buenaventura.

Entre 2008 y 2014 el proyecto se vincula al Programa Formación a Formadores del Ministerio de Cultura, extendiéndose a las regiones de Guapi, Quibdó, Tadó, Lloró, Istmina, el Urabá antioqueño y el archipiélago de San Andrés y Providencia, integrando alrededor de novecientos participantes entre bailarines, maestros, semilleros de niños y adolescentes.⁵

Con la participación de los artistas regionales, *Pasos en la tierra* ha buscado un acercamiento entre los saberes de diferentes comunidades y culturas de la danza afrocolombiana, entendida como fuente

5 Ver Formación a formadores, Sankofa 2012 en: <https://goo.gl/J9dd8A>

de memoria y de creación que guarda las corporeidades, los modos de ser y de expresar de los pueblos.

El proceso de encuentro con maestros y bailarines se ha articulado alrededor de tres ejes principales, a saber:

Eje 1. Preparación corporal y desarrollo dancístico: actualización y profundización de las premisas de movimiento y cualidades interpretativas que fundan la danza afro tradicional y contemporánea.

Eje 2. Cuerpoculturaterritorio: manera de reconocer las especificidades de cada región en cuanto a sus danzas, ritmos, pedagogías, imaginarios, juegos y rituales.

Eje 3. Pedagogía para la creación: propuesta de exploración de los lenguajes del cuerpo desde las prácticas y las sensibilidades cotidianas en las que surge la danza hacia la construcción de nuevas poéticas que, vinculadas a su cultura, puedan dialogar con las dinámicas y los imaginarios actuales y fortalecer los espacios colectivos para la vivencia y el conocimiento de la danza.

En una metodología de viaje de los saberes y de encuentro e interacción entre pares, el proyecto ha posibilitado ampliar la comprensión de la danza tradicional, más allá de sus formas coreográficas establecidas, para generar procesos de indagación que apuntan a fortalecer la formación de los bailarines y ampliar las reflexiones en torno a las estéticas, las técnicas y los referentes que alimentan las iniciativas de creación. Estas reflexiones han nutrido la elaboración de los siguientes documentos:

Danza afrocolombiana: elementos de aproximación a una política de formación. Programa Formación a Formadores, *Pasos en la Tierra*. Ministerio de Cultura, Corporación Sankofa, 2011.

Danza Pacífico: propuesta de preparación corporal para bailarines desarrollada en el marco de la Beca Nacional de Investigación Cuerpo y Memoria de la Danza del Ministerio de Cultura, 2012, otorgada a Leyla Castillo.

Pasos en la Tierra: formación creación danza comunidad. Publicación y video que recoge los documentos ya mencionados, además de la experiencia pedagógica desplegada entre 2008 y 2014 en el Pacífico y Urabá (Castillo y Palacios, 2015).

El proyecto recibe mención de la ONU, como Buena Práctica de Inclusión Social Afrodescendiente en Latinoamérica en la Feria de la Inclusión Social Afro de las Naciones Unidas para Latinoamérica, Cali, agosto de 2010. En sus diferentes etapas, el proceso ha contado con el respaldo de la Universidad Tecnológica del Chocó Diego Luis Córdoba, la Corp-Oraloteca, la Universidad del Pacífico y la Universidad del Valle.

Consideraciones y elementos de la investigación

El cuerpo

Para iniciar la ruta que surge de la pregunta por la formación de bailarines, es necesario zarpar desde el puerto de todo inicio de lo humano: el cuerpo. Citamos lo que al respecto hemos considerado en el documento *Danza afrocolombiana, elementos de aproximación a una política de formación*:

El cuerpo es entidad a través de la cual se materializa la vida misma. El concepto de cuerpo abarca la plenitud del Ser, pues a través de él estamos en el mundo; la corporeidad es una categoría de la vida, de la experiencia y de cada persona en tanto presencia. Reconocer que Somos cuerpo, construye una noción de Ser arraigada a nuestra manifestación sintiente y simbólica a través de la cual nos percibimos, nos concebimos

y nos edificamos, ligados a entornos de lo afectivo, lo cultural, lo territorial y lo temporal. El Ser cuerpo que cada uno somos, nos lo han enseñado las madres, los padres, los abuelos, los hermanos y los amigos; los juegos y la cotidianidad con sus dinámicas, imaginarios y saberes; pero también nos lo han enseñado nuestras necesidades, deseos y proyecciones, lo hemos aprendido de nosotros mismos. Es decir, pensar una corporeidad, deviene inmediato noción de intercorporeidad; una manera de Ser siempre referida a los otros, al territorio y a la época (Castillo y Palacios, 2015, p. 111).

Decimos entonces que somos cuerpo, presencia del ser en el mundo, parte de mundo sintiente y comunicante.

La memoria, la danza tradicional y el referente afrocontemporáneo

Al relacionar la danza con la memoria, creemos oportuno apoyarnos en las consideraciones de Merleau Ponty (1997):

Mi cuerpo traba conjuntamente un pasado, un presente y un futuro, segrega tiempo... la memoria no es la mera conciencia del pasado, entrafña un esfuerzo por abrir el tiempo desde el presente; ese tiempo, que nace de la relación con el mundo (1997, p. 16).

Esta noción de un esfuerzo de la memoria por abrir el tiempo desde el presente es, sobre todo, corporal, puesto que todos los actos, circunstancias, sensaciones y modos de comprensión del mundo pasan por el cuerpo que somos, con el cual recordamos y vivimos y desde el cual proyectamos futuros posibles: «Percibir el cuerpo propio supone confundirnos en él, descubrir sus historias y vislumbrar sus futuros en un presente en el que no somos ni objeto ni pensante, solo somos del mundo» (Merleau-Ponty, 1997, p. 237).

Sabernos parte del mundo —de un mundo que somos capaces de recordar y también de imaginar— es una facultad de la memoria inherente a la experiencia de la danza, no solo en la inmediatez del acto de bailar (la manera en que recordamos danzas, secuencias, o roles), sino también en la amplitud que supone la memoria de cultura y de época en la cual surge una danza.

Al respecto, Alejandra Ferreiro Pérez aborda la cuestión de la utilización de la memoria en el proceso de formación en danza al referir dos formas para asumirla: la memoria corporal institucionalizada y la memoria corporal viva:

El desdoblamiento de la memoria permite pensar, por un lado, en un cuerpo que se mueve significativamente a partir de construcciones disciplinarias, de hábitos engendrados en una trayectoria institucional que penetran incluso dimensiones de la vida cotidiana, aparentemente involuntaria e indiscernible, a partir de los cuales se instaura una memoria corporal institucionalizada. Y, por otro, un cuerpo que cobra plenitud, que se singulariza en la intensidad de la experiencia y cuya energía deviene en una memoria corporal viva en continua mutabilidad, vacilante y en la que se imprimen las diferencias radicales de la irrepitibilidad de la vida humana (Ferreiro Pérez, 2008, p. 13).

Ferreiro considera que el aprendizaje de cualquier género dancístico rivaliza con la *memoria institucionalizada* porque esta envuelve hábitos fijos que deben desmoronarse para incorporar otros, sobre los cuales el bailarín pueda construirse a sí mismo como un signo estético. Considera, en cambio, que la danza utiliza activamente la «*memoria viva*, aquella que se nutre del intenso modo de sensibilización que la práctica instaura, para desarrollar las habilidades sin las cuales la interpretación dancística no sería más que ejercicio, nunca experiencia artística» (Ferreiro Pérez, 2008, p. 13).

La reflexión sobre estas dos formas de relación con la memoria, es un referente importante para visualizar las prácticas tradicionales que hemos percibido a lo largo de diez años de viaje por las geografías de la danza afrocolombiana.

De una parte, hemos encontrado maestros mayores que ofrecen un valioso testimonio de la vivencia libre de la danza entre la gente en las veredas. Nos han hablado, por ejemplo, de ruedas de currulao de toda la noche en las que las personas se iban alternando hasta el amanecer; «una danza del pueblo», como lo mencionó el maestro Francisco Tenorio de la Escuela Tumaco del Pacífico sur. En este caso, la danza es percibida como una experiencia de comunidad, anclada en las dinámicas prosaicas, en las creencias y las maneras de asumir el cuerpo día a día; apegada al canto, a la música, al trabajo, a la fiesta, al juego, a la muerte, a los sentires de la gente negra; es usual que su conocimiento se incorpore en los entornos e interacciones en los que las personas han crecido, configurando una memoria viva surgida de la práctica social cotidiana. Lo poderoso de estas manifestaciones es la contundencia que tiene para las comunidades reunirse alrededor de sus expresiones de música, de danza o de canto; como lo expresa una maestra de Guapi: «es el sentimiento de comunidad en un espíritu de resistencia de la gente».

De otra parte, encontramos también una generación de bailarines más jóvenes, quienes han vivido la experiencia de estar en un grupo de danza, con repertorio y roles establecidos, siendo las fiestas patronales, los carnavales o los concursos los escenarios frecuentes para bailar. Podríamos hablar aquí de una cierta memoria institucionalizada, que se apoya en la repetición coreográfica, o en la configuración de prácticas y roles para las celebraciones colectivas. En la medida en que los entornos rurales se han ido transformando debido a la inminente urbanización de la cultura, la dinámica de grupo ha permitido la pervivencia de las danzas propias de cada lugar. Sin embargo, en conversaciones con los maestros y bailarines, ellos han expresado

una preocupación por la pérdida creciente del sentido de las prácticas, al empoderarse progresivamente clichés que afectan la percepción del cuerpo y la *performance* de las danzas, desde nociones como la elegancia (asimilada casi siempre al *ballet*), el erotismo (llevado a una exhibición gratuita del cuerpo) o lo comercial (lo que vende o lo que complace).

Finalmente, encontramos también las generaciones de jóvenes y adolescentes, que se identifican más con expresiones actuales urbanas y ritmos populares, para quienes la discoteca o el barrio son el escenario propicio. En este caso, la práctica conlleva una memoria viva, algo nuevo que se va aprendiendo en el diario vivir y que se asume en contravía de lo tradicional, como alternativa de relacionarse y de comunicar con el cuerpo. Es destacable la variedad y el talento en la ejecución de pasos y de bailes que van apareciendo y que generan unas calidades de movimiento que todos quieren lograr; un estilo corporal que se disfruta un tiempo y que luego pasa porque es reemplazado por una nueva tendencia.

La reflexión sobre estas diversas maneras de asumir la danza, así como el reconocimiento de la riqueza de saberes que entraña cada manifestación, nos lleva a expresar, en concordancia con los maestros de las regiones, la necesidad de fomentar procesos que contribuyan a indagar los saberes de la danza tradicional, desde una perspectiva actual, para profundizar su comprensión y dinamizar sus prácticas para acercarla a todos, especialmente a los jóvenes y los niños. Asimismo, ponderamos la creación de poéticas que se reconozcan en un sustrato cultural local para dar voz y espacio a las sensibilidades, los imaginarios y los impulsos de los jóvenes, en consideración a un sentido de actualidad que se reconozca en aquello de donde ha surgido; no una actualidad *per se*.

En este punto, es pertinente traer el referente de la técnica afro contemporánea, como sistema para la formación de bailarines. Este lenguaje surge en la Escuela Mudra de Senegal, a partir de la recopilación

de movimientos de danzas ancestrales representativas del continente, pero separándolos de su estructura coreográfica, para profundizar los principios y las calidades que los configuran. Surge así el concepto de movimientos base de la técnica, los que, lejos de ser un paso fijo, posibilitan una permanente reelaboración y combinación para generar nuevos movimientos.

Rafael Palacios, quien estudió con maestros de esta Escuela, ha formado diversos bailarines profesionales en la técnica afro contemporánea en Colombia y ha propiciado un acercamiento a este lenguaje entre los bailarines de las diferentes regiones. En algunos lugares con una mayor continuidad que en otros el encuentro de los bailarines del Pacífico, Chocó y Urabá ha sido una oportunidad para reconocer juntos la afinidad de muchos de sus elementos con las danzas locales y las formas de bailar de la gente, lo cual facilita su recepción, a pesar de la complejidad de su exigencia. De modo general, algunos de estos elementos en común tienen que ver con la ondulación de la columna y el torso; la disociación y circularidad de núcleos corporales como cuello, hombros, costillas, muñecas, caderas, rodillas y pies; la vibración en constante marcación y alternancia rítmica; el rebote de rodillas y los zapateados.

La aceptación entre los bailarines y la afinidad de elementos con las danzas locales nos permiten dar relevancia a la técnica afro contemporánea como un referente pedagógico.

Resumiendo un poco, los elementos que confluyen en nuestra experiencia son: el cuerpo, la memoria viva, la danza tradicional (específicamente del Pacífico sur, Chocó y Urabá) y la técnica afrocontemporánea. De modo consecuente a nuestro interés por una preparación corporal de los bailarines que sea afín a las calidades y las exigencias de las danzas que interpretan y que a la vez trascienda la práctica repetitiva institucionalizada, presentamos el siguiente interrogante:

¿Cómo acceder a una propuesta de preparación corporal para bailarines, a partir de la deconstrucción de elementos de movimiento provenientes de la danza tradicional y la búsqueda de nuevos modos de interrelación entre ellos, tomando como referente el sistema de pasos base de la técnica de danza afrocontemporánea?

Los procedimientos y los hallazgos

De modo general, ante la magnitud de esta pregunta, antes que hallar una respuesta, hemos ido construyendo rutas de búsqueda de respuestas posibles.

En ese sentido, traemos a continuación algunos sencillos acuerdos a los que hemos llegado con los maestros,⁶ sobre conceptos clave, en procura de aclarar y fortalecer las prácticas de la danza, a saber:

Creación: es un abordaje y una elaboración de aquello que se conoce para llegar a algo que surge en ese momento. La creación es acción que sorprende a partir de una nueva percepción e interrelación de elementos o de procesos con los cuales estamos familiarizados. La creación implica un saber; no creamos en un ámbito en el cual no tenemos un saber.

Investigación: es un proceso de profundización de los propios saberes para ampliar la comprensión sobre los elementos y las interrelaciones que los constituyen y encontrar nuevos conocimientos. Igual que en la creación, la investigación parte de un saber inicial para luego amplificarlo.

6 Módulo de creación Diplomado en Danza. Quibdó, Chocó, 2016. Programa Danza Viva del Ministerio de Cultura.

Innovación: es una transformación de algo que se conoce para cualificarlo y afirmarlo a partir de una profundización en su conocimiento. Innovar sobre algo no es borrarlo o desvirtuarlo, es potenciarlo.

Laboratorio: es una forma colectiva de producción de conocimiento en la cual se tiene en cuenta el saber y la interacción de todos los participantes. En un laboratorio todos somos maestros y todos aprendemos de los otros.

Exploración: consiste en la indagación sobre elementos del movimiento u otros aspectos de la danza mediante el seguimiento de una pauta que orienta la acción, en la cual hay un camino de libre expresión y de autodescubrimiento para el intérprete.

Composición: es la selección, la interrelación y la organización de elementos del movimiento de acuerdo con una intención que se quiere dar a la danza.

Sentido: abarca la idea que se quiere expresar en una composición alrededor de la cual se organizan e interrelacionan los elementos que la integran.

Coreografía: es la composición del movimiento para construir sentido en la puesta en escena de modo relacional con los demás elementos que la integran: música, vestuario, escenografía, utilería, entre otros.

Interpretación: comprende la experiencia viva de la danza a través de la cual el bailarín despliega su gesto y la energía de sus sensaciones y emociones para comunicar, para llegar al espectador.

Técnica: es el conocimiento sobre el propio cuerpo para el desempeño en uno o varios sistemas de movimiento. Los saberes incorporados por la tradición y las prácticas populares de la danza

son también técnicos y corresponde profundizarlos para llevarlos a los procesos de formación.

Hegemonía: se enfoca en la supremacía de un marco de saberes sobre otros, el cual se ejerce como dominante. Consideramos que no hay técnicas de danza superiores a otras; existen contextos y modos diversos de vivir el cuerpo en movimiento.

Sincretismo: es la manera en que los pueblos colonizados conjuntaron la cultura propia con la cultura dominante. Desde un sentido crítico, esta conjunción no supone una adopción pasiva de la cultura impuesta, pues los pueblos colonizados la transforman y aportan elementos de su cosmovisión y su conocimiento, manteniendo así una conexión con su cultura originaria.

Descolonización: se refiere a la revisión de las formas de conocimiento y de las prácticas que hemos heredado de la colonia, en procura de comprender y de difundir los saberes de otros pueblos y culturas, a la vez de promover estéticas consecuentes con las diversas maneras de vivir y de expresar la danza en Colombia.

Identidad: se define como las formas de ser y de reconocerse en un entorno personal y colectivo que se inscribe en una cultura y una época.

Tradicición: es el conjunto de saberes, de costumbres, de prácticas y de imaginarios transmitidos de generación a generación a través de los cuales una comunidad se reconoce. La tradición es viva y dinámica y se nutre de sí misma para actualizarse en cada época.

Autorreferencia: es una mirada sobre el propio conocimiento en relación con un contexto o paradigma. Es una manera de saber qué se sabe para valorarlo, diferenciarlo, compararlo, cuestionarlo y profundizarlo desde una perspectiva histórica, local y global.

De modo particular y para cerrar esta reflexión, a partir del interrogante formulado hemos llegado a la construcción de múltiples pautas de acción que abordan un movimiento dado para encontrar nuevos modos de interrelación entre sus elementos, identificando formas de llegar a ese movimiento o de salir de él, al generar otros movimientos que están vinculados al movimiento originario. Así por ejemplo, hemos construido una oración corporal a partir de movimientos de currulao, tamborito, abozao, bullerengue y mapalé, y hemos establecido un modo de relación del cuerpo con elementos naturales, a saber:

Los pasos en la tierra

Los brazos en el aire

El torso en el agua

El cuerpo en la luz

El impulso en el fuego

A cada fraseo verbal corresponden fraseos de movimiento, los cuales se han registrado en formato audiovisual en el marco de la Beca de Investigación Cuerpo y Memoria de la Danza 2012.

Si bien es difícil poner en palabras un trabajo que ha sido práctico, consideramos relevante mencionar que esta metodología abre rutas de indagación del movimiento que se nutren del conocimiento que poseen los bailarines y que a la vez cualifican y amplían su desempeño dancístico.

De modo consecuente con el inicio de esta conversación diríamos que todo movimiento o toda manifestación de la danza a la que nos hemos acercado en estos contextos, nos ofrece en sí las opciones para encontrar otros movimientos, para explorar otras manifestaciones, otras danzas que se conectan y se alimentan entre sí como un espiral de sentido en cuyo origen palpita el impulso de los pueblos afro.

Referencias

- Caicedo Licona, C. A. (2001). *Por qué los negros somos así: bases históricas para descifrar la psiquis del negro-pacífico de Colombia*. Medellín: Lealon.
- Castillo, L., & Palacios, R. (2015). *Pasos en la tierra: formación, creación, danza, comunidad*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Colombia. Ministerio de Cultura. (2012). Programa Formación a Formadores: Proyecto *Pasos en la Tierra*. Recuperado de https://youtu.be/E_19Gfpd3V4
- Corp-oraloteca. (2017). Sitio web Centro de Documentación e Investigaciones de las Prácticas Sonoras, Orales y Corporales del Pacífico Colombiano. Recuperado de <https://www.corporaloteca.com/>
- Ferreiro Pérez, A. (2008). Una perspectiva fenomenológica del cuerpo que danza. En *Seminario Epistemología de la Creación Coreográfica*. México.
- Merleau-Ponty, M. (1997). *Fenomenología de la percepción* (4.^a ed.). Barcelona: Península.
- Mosquera Mosquera, S. A. (2016). *Traumáticas psicosociales post-esclavización*. Quibdó: Palma Q. Editores.

Ver-crear-reflexionar: experiencias desde lo cinematográfico

Ángela Rubiano Tamayo

En medio de las montañas, el frío y un grandioso atardecer, presentaremos un documental acerca de la represa de El Quimbo. La comunidad de la vereda, espera ansiosa. Hablar de cine y en especial de «realización» con personas que nunca han estado en una sala de cine y para quienes su referente más fuerte son las películas de Hollywood presentadas en los canales nacionales un día de fiesta es todo un reto. ¿Por dónde comenzar? Volvemos a Freire «Nadie lo ignora todo, nadie lo conoce todo».

Si desde hace más de un siglo, el séptimo arte —ahora expandido a todos los soportes que utilizan el lenguaje audiovisual— es parte integral de la memoria, consciente o inconscientemente, comenzamos por allí. Con preguntas sencillas, con respuestas cercanas; con lo conocido para ir hacia un camino poco transitado, para preguntarnos acerca del incuestionable peso cultural que conlleva conocer o desconocer el lenguaje audiovisual en pleno siglo XXI. Usamos el ver-reflexionar-crear para, desde la crítica, incentivar.

El colectivo Achiote cocina audiovisual comenzó en 2010 a generar una serie de espacios en los que se pretendía formar la mirada en materia de cine documental. Estos espacios abarcaban el cineclubismo, videoforismo y, por supuesto, la realización audiovisual. Desde el inicio, para nosotras la triada tierra, territorio y territorialidad fue fundamental en el momento del diseño pedagógico de estos espacios de formación, en la medida en que muchos de ellos se desarrollaban en contextos en los que la guerra que ha vivido Colombia por casi seis décadas proporcionaba miradas muy heterogéneas y complejas, así como formas puntuales en los cuerpos de quienes participaban en los talleres, encuentros y cineforos.

Asimismo, el hecho de proponer la apropiación de tecnologías muchas veces significó encontrarnos en comunidades con las que debíamos entablar metodologías que integraran elementos que permitieran sortear una suerte de alfabetización, ya que en muchas de ellas encontramos personas que querían participar de los espacios y que no entendían español a cabalidad y, por supuesto, no sabían leer ni escribir con suficiencia para apropiarse de conceptos como el montaje, la dirección colectiva y otras problemáticas asociadas a la realización en términos de preproducción, tales como el guion y el presupuesto.

¿Cómo compartir nuestras formas de hacer, ver y aprehender cine con personas que no entendían lo que hablábamos? Más allá de un traductor requeríamos estrategias que permitieran acercarnos a lo conceptual sin que implicara desconocer que estas comunidades han sido históricamente audiovisuales, pues su construcción de imaginario, memoria e identidad pasa por escuchar y ver lo que hacen los mayores de la comunidad, así como por generar imágenes vivas de su entorno.

Por supuesto, no todas nuestras experiencias se vieron desafiadas por una problemática tan compleja. Sin embargo, nos vimos abocadas a romper con el imaginario que se tiene respecto al cine: para muchas comunidades el cine es Hollywood, grandes explosiones, persecuciones, mujeres «bellas», hombres «atractivos», paisajes vistos desde la lejanía del espacio y en un solo movimiento de cámara, ubicados en un territorio específico; otra problemática que trató fue precisamente la de «adquirir el gusto» por otro cine, el documental.

«Nadie lo ignora todo, nadie lo conoce todo». Paulo Freire

En los primeros espacios en los que identificamos que nuestro reto era precisamente salir del esquema usual del aprendizaje del audiovisual, volvimos nuestra mirada a la Metodología y Concepción de La Educación Popular (en adelante MEP). Si cada individuo tiene algo que enseñar y aprender, las posibilidades de apropiarse de cualquier

conocimiento son amplias, posibles y duraderas. La MEP permite facilitar procesos de desarrollo comunitario: proponer alternativas de superación, a través de la construcción colectiva de oportunidades para avanzar a partir de las realidades que vivimos.

Esta metodología plantea el diálogo como elemento principal para incentivar la participación de todos, y cinco momentos para su desarrollo: integración y encuadre; análisis de las experiencias prácticas internas y externas de los participantes; profundización teórica; vuelta a la práctica enriquecida y evaluación. Es decir, partimos del universo conocido para ir a lo desconocido, pasando por un espacio de reflexión y análisis, siempre en espiral.

Nuestro primer *ensayo* al integrar la MEP consistió en usar elementos básicos para entender cómo se puede hacer un audiovisual: propusimos entonces la creación de un sonoviso.⁷ Consideramos que lo más sencillo permite ir a instancias más complejas sin demeritar la profundidad del aprendizaje.

Para ello propusimos desagregar los elementos del audiovisual en dos momentos y a su vez cada momento en otros tantos como fueran necesarios. Como primer ejercicio capturamos sonidos que permitieran contar el territorio: sonidos que para ellos fueran fundamentales, si queríamos mostrarle a otros y otras como nosotras lo que significaba pasar un día en el macizo colombiano, en medio de la montaña, con la cercanía del río, con los sonidos que traen las aves. Queríamos reconocer a qué hora canta la Choluisa,⁸ a qué hora se escucha mejor el río, a qué hora se compra el pan, en qué momento exacto se toca la campana para la misa del domingo.

7 Un sonoviso es una composición de imágenes en forma de secuencia acompañada con audio.

8 Ave endémica del macizo colombiano.

Para lograr este propósito, debíamos hacer un listado en el que pudiéramos organizar de una manera lógica esa tarea. Esto implicaba pensar en las horas en las que debían salir solo a buscar el canto específico, a tener un espacio para llegar al lugar y salir de él para ir a la siguiente estación, es decir, a reproducir un rodaje. Estas sencillas preguntas permitieron introducir el concepto de reproducción.

El siguiente paso fue retomar las propuestas de la comunidad: la lluvia de ideas resultó en un mapeo complejo del territorio en el que aquellos que en principio se planteaban a sí mismos como ignorantes y tímidos tenían tanto que decir que su participación fue gratamente activa.

La metodología se repitió con la búsqueda de imágenes. La montaña más emblemática, el sendero más bello, el punto en la falda de la montaña en donde se encuentra el nacimiento del río Guachicono y otros ojos de agua del municipio y, por supuesto, los habitantes del nudo en donde las tres cordilleras toman su rumbo.

De un espacio conocido, del territorio hecho territorialidad en los cuerpos de los participantes, de la memoria oral hacia la memoria visual, entendimos nuevas formas de apropiar el conocimiento y logramos involucrarnos con una propuesta pedagógica que concibe una relación crítica con el quehacer audiovisual.

Lo que se pensaba como complejo resultó ser más sencillo luego de la primera conceptualización. En esta etapa de búsqueda de imágenes debíamos integrar el manejo de la luz. Para no adentrarnos en temas técnicos antes de tiempo (estábamos en la reproducción al tiempo que avanzamos en el aprendizaje de la técnica), solo les propusimos que tomaran en cuenta la hora en la que la montaña se viera más luminosa, en la que los ojos de agua pudieran ser vistos en medio del grueso follaje y en la que primaran los destellos del sol sobre el agua del río.

Nos quedaban muchas cosas en el tintero. La metodología no debía ser rígida ya que responder preguntas sobre cómo plasmar la idea en la pantalla, cómo hablo en imágenes el *lenguaje* de mi comunidad requirió un vuelco y la introducción de otras líneas de trabajo que partían desde la pregunta por el concepto de realidad en el que, de nuevo, es el cuerpo el que la vive, la materializa. Es el territorio el espacio en donde esa materialidad es concreta. Además, debíamos tener en cuenta que el análisis de esa realidad inmediata pasaba también por entender que una gran parte de ella estaba *mediada*, justamente, por el audiovisual.

Nuevamente volvimos al ver-escuchar, para poder reflexionar y crear. Tomamos entonces el material realizado en esa primera salida de preproducción y les dijimos que mezcláramos los equipos. Para ese momento, el grupo de quince personas se había dividido en tres. Así que cada grupo tendría oportunidad de ver lo del otro y proponer un orden de lectura *ficcional*, es decir, proponer el montaje. Hablar acerca de lo que realmente se veía en las imágenes, más allá de la nitidez y el encuadre; más allá de la calidad del sonido y de cómo deberían ser organizadas, nos daba también la oportunidad de preguntar por esa construcción de realidad.

El ejercicio de montaje consistió precisamente en hacer un esquema propio de realidad, es decir, *ficcionarla*. El término se refiere a organizar imágenes documentales sin tener en cuenta que son tomadas con esa función y, por el contrario, intentar contar un relato abierto y libre acerca de esas personas puestas en un contexto que puede o no ser el suyo y dar el sentido de realidad a través del uso de los sonidos que no necesariamente corresponderían a la imagen proyectada. Es decir, usar la voz de la señora María, que es la señora del pan, en otro cuerpo y otro espacio. Más allá de generar risas por su transformación en otra persona, a través de un ejercicio de manipulación del orden establecido como realidad, este ejercicio permitió

hablar de temas como la generación de ideas, contenidos y, por supuesto, realidades a través de la manipulación de las imágenes.

Un segundo insumo de análisis que usamos para profundizar este complejo tema, fue hacer el ejercicio con producciones televisivas ya realizadas: fragmentos de noticieros y novelas. Entre risas y asombros nos adentramos en discusiones acerca de la manipulación y en entender cómo a través de la imagen y el sonido primordialmente mediatizado y mediado por grandes emporios de la comunicación y la información, nuestro sentido de realidad se ve trastocado, incluso hasta llegar a no ser nuestro.

Nos ayudamos, por supuesto, con ejercicios de visualización de otros materiales de ficción, documental, animación y cine experimental para procurar el debate y, por lo tanto, ampliar las capacidades de leer su propio material de otras maneras.

El resultado de este primer encuentro fueron tres sonovisos que hablaban de la construcción del territorio desde muchas miradas. Temas complejos, como la afectación de la minería en la cotidianidad de una vereda perdida en la montaña, fueron tratados desde unas miradas muy personales, lo que nos permitió, además, hablar justamente del sujeto capaz de crear más allá de las posibilidades que un Estado como el colombiano nos ha otorgado.

«Enseñar exige respeto a los saberes de los educandos». Paulo Freire

Nuestra experiencia con el pueblo wiwa

Luego de dos horas de recorrido desde Valledupar nos adentramos durante cuatro horas en la Sierra Nevada de Santa Marta, por un camino de mula hasta el resguardo wiwa de atshintukua. Esta vez, el grupo con el que nos encontraríamos ya tenía una producción audiovisual anterior, por lo que pensábamos que todo lo relacionado con la

técnica estaba superado. Nos enfocamos entonces en la manera en que debíamos avanzar en su apropiación del lenguaje audiovisual, con el fin de que estas nuevas producciones pudieran hablar aún más de su lucha por el territorio.

Luego del primer día de encuentro, nos percatamos de que existían muchas lagunas en el *abecedario* de la imagen y el movimiento: planos visuales y sonoros, encuadres, movimientos de cámara; además de encontrarnos con las mismas complejidades de nuestra primera experiencia en el macizo colombiano, acá debíamos sortear el tema del idioma, ya que algunos de los participantes no hablaban bien español; ese detalle hacía que fuera necesario hablar desde la imagen para poder aclarar términos y otras dudas que surgen a lo largo de un taller audiovisual que involucra el análisis crítico de la realidad mediatizada.

Los materiales que ellos produjeron anteriormente sirvieron como punto de partida para recordar conceptos y para hacer el empalme del grupo. Una particularidad como equipo de trabajo radicó en que todos pertenecían a una comunidad diferente del pueblo wiwa lo que, en la Sierra Nevada de Santa Marta, significa algunas veces caminar dos días para llegar al punto de encuentro y, asimismo, que los tiempos de trabajo no podían ser estrictos, ya que el descanso es necesario para entender conceptos nuevos y algunas veces complejos.

Luego de la primera lluvia de ideas, comenzamos a trabajar en el guion. Significó un reto grande para ellos mismos debido a que nunca antes se habían propuesto ni les habían propuesto escribir sus ideas para lograr organizar el relato antes de ir a rodaje. Este inicio implicaba, además, hacer del espacio un momento agradable; justamente teniendo en cuenta que se trataba de una actividad nueva y poderosa, tanto por la organización misma de las ideas, los recursos y la sistematización necesaria para lograr un buen producto audiovisual, como por la apropiación del concepto de realidad construida.

La resistencia ante la escritura fue grande. Los argumentos transitaban entre no saber la dificultad que impone organizar una idea y, por supuesto, trasladar esa idea a la pantalla. Entonces nos remitimos solo a lo que se conoce como «escaleta» que es una sucesión de frases que resumen cada secuencia narrada. La idea no era hacer del espacio un taller complejo de guion, era, por el contrario, demostrar que el guion es importante y que no es inalcanzable.



▲ **Figura 1**
Equipo de comunicación wiwa, Sierra Nevada de Santa Marta, Atchintukue,
Esneider Malo



▲ Figuras 2 y 3
Equipo de comunicación wiwa, Sierra Nevada de Santa Marta, Atchintukue,
Esneider Malo

El objetivo final de este y otros encuentros propuestos era hacer un cortometraje de cinco minutos, a través de la organización en frases de los momentos que ellos imaginaban que podrían ser parte de su narración documental. Esto nos permitió iniciar el proceso de conceptualización de la imagen. En la evaluación de ese primer taller, algunos de los participantes se sentían «por primera vez» (en materia de realización audiovisual) capaces de hacer cine.

La frase que más llamó la atención fue esa «primera vez»: hasta el momento de la evaluación no sabíamos que invariablemente los asesores acompañaban al grupo en todo momento del rodaje y que nunca hicieron un proceso de escritura, por lo que en términos reales era el asesor quien definía muchos de los detalles que conforman un espacio de realización y que surgen en el momento mismo del rodaje. El guion sirve en el documental para organizar las ideas de antemano y uno de sus objetivos es lograr que ante los inconvenientes se pueda reaccionar con más fluidez.

Por ello, a pesar del tedio que significó para ellos ese primer momento de escritura, al que además nunca se habían enfrentado y nadie les había mencionado su importancia, fue un momento liberador de sentido, de capacidades y de posibilidades. En la evaluación surgieron palabras como «ser capaz», «tener la posibilidad», «hacer otras historias sin necesidad de las cámaras». Las posibilidades fueron infinitas.

En un segundo ciclo de los talleres nos centramos en la realización. El proceso fue complejo, pero se logró tener un material acorde con el tiempo que se esperaba en pantalla; otro de los errores que se cometen en procesos iniciales de formación audiovisual es que al no tener claro lo que se quiere contar, muchas veces se graba material veinte veces más de lo necesario. Y llegar a montaje sin una línea general de relato y con un material que quintuplica la base final es terrible tanto para el montajista como para los realizadores que esperan que una escena en particular esté presente y en muchas ocasiones lo que surge, por

los límites del cortometraje propuesto, es la necesidad de quitarla por completo. En este caso, los chicos wiwa entendieron el porqué de la necesidad de escribir el guion, de establecer límites en el momento del rodaje y de organizar el rodaje mismo de antemano.

Una vez en el salón de descarga de material algunos de ellos entregaron las cámaras. Hasta ese momento, como comentamos anteriormente, siempre había sido el tutor el que iniciaba y finalizaba el proceso, a pesar de tener en cuenta sus ideas. En la MEP, más allá del resultado inmediato, *el proceso* resulta de suma importancia porque es haciendo las carteleras, organizando los espacios como se adquiere el conocimiento.



▲ Figura 4
Equipo de comunicación wiwa, Sierra Nevada de Santa Marta, Atchintukue,
Esneider Malo

Así que cuando entregaron las cámaras nos dimos cuenta de que nos estaba faltando algo muy importante. Para ese momento, pensar en que ellos pudieran hacer el montaje era muy complejo, no solo por el tiempo del que disponíamos sino porque no contábamos con los equipos necesarios. Pero el montaje tiene una fase anterior que es la de visualizar el material para saber qué hay allí y cómo se puede tener una línea narrativa realmente. En ese proceso organizativo se evalúa cuáles planos funcionan, cuáles son las mejores tomas, cuál es la mejor frase y si esa frase dicha tiene el sonido apto para el montaje. Asimismo, viendo el material y evaluándolo se puede pensar en banda sonora, transiciones, vacíos, archivo y demás asuntos. La intención es tener claridad en la posible organización del material que conformará el relato final.

Así que, ahora estábamos en un espacio y tiempo desconocidos para el grupo. Era la primera vez que se enfrentaban a su propio material luego del rodaje. Algunos nos contaron que ellos pensaban que luego de grabar, la edición era fácil, rápida y clara; pensaban que se trataba de descargar el material, meterlo en orden en el programa y luego el mismo programa compilaba.

Al ver el material, el realizador se da cuenta de sus errores, pero también tiene la posibilidad de corregirlos, ya sea dando un giro en el relato o, en muchas ocasiones, volviendo a grabar algunas secuencias o grabando secuencias nuevas.

En este caso, el grupo de wiwas entendió que en realidad estaba a mitad de camino en el proceso de realización. Fue un momento maravilloso, pero muy exigente para todo el equipo. El ejercicio consistía en visualizar el material y organizarlo con tiempos específicos para que la facilitadora pudiera avanzar rápidamente en el montaje inicial, pero respetando a cabalidad lo que el grupo proponía como relato. Al especificar cada momento de entrada y salida del audio e imagen, cambio de escena, música incidental y otros sonidos

de banda sonora, transiciones, uso del archivo y demás, la creación estaba realmente en proceso; asimismo, la facilitadora o «asesora» del espacio se convertía automáticamente en una extensión de sus ideas y no en quien finalmente las definiera.

Esta experiencia dio un resultado maravilloso en el que cada equipo pudo concretar sus cortometrajes, dos de ellos participaron en la Muestra Internacional Documental de Bogotá 2014, una de las más importantes en Colombia. Esta participación se dio, además, sin ningún conocimiento por parte del jurado acerca de la realización o del grupo de realizadores. Se eligieron los cortometrajes por su calidad narrativa y por su propuesta estética, lo que demuestra que no solo se requiere un conocimiento técnico para lograr entrar en espacios destinados para «profesionales» sino que el conocimiento profundo del tema, que lo otorga la propia historia y el corazón que se le ponga a contar una historia — en este caso en el lenguaje audiovisual—, es el que genera posibilidades que muchas veces no vemos.⁹

9 Para ver los cortometrajes: <https://goo.gl/uyvB8R> y <https://goo.gl/48VKgb>

FLORA Ars+natura

Iñaki Echavarría y Pamela Desjardins

FLORA Ars+natura es un espacio para el arte contemporáneo en Bogotá, Colombia, con énfasis en la relación entre arte y naturaleza. Este se enfoca en la producción a partir de comisiones y residencias; en la difusión de los resultados de estos programas, y en la transmisión, el intercambio y la educación entre artistas e interesados en el arte contemporáneo. Es un espacio sin ánimo de lucro, de carácter abierto e inclusivo.

FLORA Ars+natura tiene su sede en Bogotá, en el barrio San Felipe. En la Casa FLORA se encuentra el programa de residencias Escuela FLORA, los espacios de exposiciones (la sala de proyectos, el gabinete y el archivo audible), la biblioteca, el café La Mesa de FLORA y la Tienda de FLORA.

El propósito de FLORA es convertirse en sitio de referencia de la escena artística en Bogotá estableciendo vínculos con el resto del país y el exterior gracias a su red de artistas y residentes nacionales e internacionales con una intensa actividad pedagógica.

Escuela FLORA

Escuela FLORA es un programa de residencias de largo plazo y una iniciativa de formación artística que le apuesta a la dinámica de taller, el diálogo y la interculturalidad para fortalecer el campo del arte contemporáneo colombiano.

Escuela FLORA reúne alrededor de veinte artistas de diferentes nacionalidades, seleccionados a través de convocatorias abiertas. Cada uno realiza su práctica artística en las instalaciones de la Escuela y asisten a una programación académica dirigida a indagar las metodologías de creación y de investigación, propias del arte contemporáneo y las

diferentes aproximaciones a la historia del arte en nuestro contexto. A lo largo de su residencia, destacados artistas, curadores, teóricos e investigadores nacionales e internacionales, así como sabedores locales, realizan seminarios o laboratorios y visitas personalizadas a los estudios de los artistas donde se dialoga sobre su portafolio, su trabajo actual y se brinda retroalimentación a las labores de cada residente.

Escuela FLORA está compuesta por una serie de actividades que generan espacios de aprendizaje y reflexión sobre las prácticas artísticas, así como escenarios para compartir experiencias y construir proyectos en conjunto.

El programa pedagógico ofrece variados escenarios de diálogo tales como seminarios y visitas de estudio, seminarios de lectura, clínica de proyectos, círculo de la palabra, talleres abiertos, visitas a talleres, salidas al campo y veladas culturales. Cada uno de esos espacios se construye de manera participativa y abierta.

Seminarios y visitas de estudio

Los artistas, curadores, investigadores y teóricos invitados realizan seminarios y laboratorios en los que plantean cuestiones alrededor del contexto, el arte contemporáneo y la práctica artística vinculada a su especialidad.

Escuela FLORA le apuesta a la dinámica de taller como lo más relevante en la práctica artística. En torno a este se generan procesos de interacción, de investigación y de circulación; es ahí donde se gestan las obras, donde surgen las colaboraciones, donde se resuelven los problemas, se debatan las ideas y se prepara el terreno para llegar después al público. Es por ello que las visitas a los talleres tienen como fin precisamente generar espacios de diálogo y revisión de los procesos por parte de los expertos invitados.

Seminario de lectura

El seminario de lectura es un espacio participativo que explora diversos temas de interés de los artistas residentes y profundiza la bibliografía sugerida por los invitados que dictan los seminarios y laboratorios. Se estructura en torno a textos claves sobre el arte contemporáneo, con énfasis en Latinoamérica.

Clínica de proyectos

Es un espacio de intercambio y retroalimentación en cada estudio entre los artistas residentes y la curadora en residencia, a partir del cual se genera un diálogo constante en torno a los proyectos en curso. Se discuten los procesos y se preparan diferentes actividades abiertas al público, así como proyectos editoriales y Open Studio.

Círculo de la palabra

La interculturalidad es uno de los pilares de Escuela FLORA así que el programa ofrece variados escenarios de coloquio, incluidas conversaciones con representantes de comunidades indígenas enfocadas a la sensibilización hacia la diversidad cultural y ecológica del país.

Open Studio – Talleres Abiertos

El Open Studio – Talleres Abiertos es parte de la circulación de saberes que tiene lugar en Escuela FLORA. Los artistas comparten su proceso con el público en general, así como con curadores y coleccionistas.

Visitas a talleres y salidas de campo

Se organizan visitas guiadas por curadores o artistas a exposiciones en los diferentes escenarios de Bogotá y en los talleres de algunos artistas colombianos. Igualmente, se planean salidas a lugares que

se destacan por su importancia ecosistémica, paisajística o histórica en nuestro país.

Veladas culturales

Con el fin de compartir aspectos culturales del lugar de origen de cada residente, se realizan encuentros que congregan manifestaciones como la gastronomía, la música y las costumbres de cada región.

Programa público

Además de su Programa de Residencias Artísticas, FLORA Ars+natura desarrolla programas gratuitos y abiertos al público. Tomando la interculturalidad y el intercambio como motor de desarrollo social y cultural, FLORA funciona como una casa en la cual se desarrollan proyectos abiertos a la comunidad artística.

La Escuela ABIERTA

La Escuela ABIERTA plantea dos formas de acceder al programa. Una es la invitación a través de convocatorias abiertas, para que estudiantes de arte, artistas y curadores puedan participar de algunos seminarios y laboratorios de Escuela FLORA. Asimismo, los artistas residentes proponen y desarrollan una serie de talleres dirigidos a artistas y al público general de la ciudad.

Experiencias pedagógicas en establecimientos carcelarios y centros penitenciarios de Bogotá. Territorios imaginarios

Catherine Guevara Gallego e Ivonn Revelo Bulla

Cuando retomamos las reuniones para lo que sería la VI versión del Encuentro de Investigaciones Emergentes, ya estaban implícitas varias inquietudes que desde años atrás se vislumbraban como cuerpos nómadas transitando en diferentes reflexiones. Estas preguntas se habían transformado con el paso del tiempo, con el devenir de las circunstancias, con el acompañamiento de nuevos agentes y con las múltiples mutaciones que solo gracias al pensar desde, por y para la pedagogía podrían emerger.

Desde ese punto incierto, nos situamos de nuevo para buscar las resonancias y reminiscencias de lo que fueron las anteriores cinco versiones, para encontrar ese deseo de hablar desde territorios inciertos, desiertos y comúnmente invisibilizados.

Nos fue imprescindible reflexionar en el trabajo con comunidades desde el desarrollo de actividades de formación con grupos poblacionales en diferentes localidades de Bogotá, para situarnos en el trabajo con personas privadas de la libertad.

Durante 2013 la Gerencia de Artes Plásticas del Instituto Distrital de las Artes - Idartes, con Cristina Lleras como gerente, María Buenaventura como coordinadora de formación y el equipo de la Escuela de Guías (hoy en día Escuela de Mediación), nos adentramos en el Complejo Carcelario y Penitenciario Metropolitano de Bogotá (COMEB) o La Picota, para pensar desde allí nuevas formas de ser y de hacer, posibilitando ver, a través de la pedagogía, un punto de fuga que empoderaría a los internos sobre habilidades existentes mimeti-

zadas por el encierro o que han surgido de la misma experiencia de estar allí. Encontramos el punto de fuga como un mecanismo para ver el problema como potencia.

Estudiantes que hacíamos la práctica académica asumimos diferentes roles para conocernos desde la pintura, la escultura y la escenografía, espacios desde los que encontramos varias reflexiones: en la mayoría de los casos es más lo que se aprende que aquello que se enseña; en algún momento se generarán vínculos afectivos, aunque esto implique romper la primera de las reglas para estos escenarios que consiste en mantener la «distancia»; se debe tener un plan, así sea para desbaratarlo; cada una de las sesiones de taller puede ser la primera y la última, con esto coincidimos en que los establecimientos carcelarios y centros penitenciarios son un contexto maravilloso para pensar en la pedagogía nómada que se modela desde cada manera de pensar, sentir y actuar, desde cada cuerpo y con cada una de las inquietudes y territorios que se van a transitar.

Luego, en 2014, habitamos dos nuevos espacios, el establecimiento carcelario La Modelo y la cárcel de mujeres El Buen Pastor, ampliamos la noción de lugar, sujeto y objeto para posibilitar herramientas de creación desde las artes plásticas y encontramos allí preguntas en torno a las investigaciones, creaciones, apropiaciones y mecanismos de circulación que surgen como un llamado a seguir procesos de intervención a orientar a los y las participantes en otras disciplinas del arte para catalizar emociones, liberarse por medio de la creación, conocer otras fortalezas y, sobre todo, como mecanismos de resocialización.

Las preguntas sobre qué es el arte o para qué sirve, no tienen lugar, pero si pensamos que la pedagogía es el arte de poder relacionarnos con el otro —entendiendo a ese otro como el ser, el cuerpo, el espacio, el tiempo, el lugar y el territorio—, entonces todo lo que hacemos desde el arte tiene un fin pedagógico y toda pedagogía es arte en sí.

Para 2015 y 2016 la alianza y cooperación con el área educativa del Inpec nos ha posibilitado realizar laboratorios donde la Escuela de Mediación, así como diferentes artistas plásticos y visuales encuentran reflexiones sobre procesos por encima de los productos surgidos; se permite pensar en nociones no rigurosas respecto a prácticas de enseñanza, logrando contemplar pedagogías nómadas que mutan y se transforman según el contexto, aplicadas al trabajo con y en territorio, desde la emergencia, la inmediatez, la dificultad, el orden, el caos y, sobre todo, el deseo de encontrar el cuerpo y la mente en otros senderos diferentes a los visibles o a los espacios comunes, en los que la institucionalización de las artes dictaba que ocurrían las prácticas artísticas.



▲ Figura 1
Fotografía de las instalaciones de la cárcel Modelo

La palabra cárcel, está llena de... el otro, el delincuente, lo malo, el miedo, la calle, el que hace daño, el ñero, el socio. El «pobre», al que hay que salvar.

Antes de ingresar a un centro penitenciario se reciben orientaciones que generan pánico y consternación, ya que se dice que ese otro solo piensa y actúa con violencia y agresión. Las historias contadas en televisión, radio o por personas del común se enfocan en una gran película de horror donde se viola y descuartiza personas, para luego picarlas en pedacitos y tirarlas por alcantarillas.

Al visitar cada uno de los centros penitenciarios se vive una experiencia totalmente diferente, partiendo desde lo visual, solo observamos un lugar con luz fría que produce una sensación de lejanía, como aquellas películas de Hollywood donde muestran alambres y francotiradores en las esquinas. Hay también lugares tranquilos y «normales», como una calle que frecuentamos, con niños y familias en los parques, pero también están los espacios llenos de tierra y humo entre las fábricas.

Estos tres lugares están ubicados en Bogotá, aunque el ingreso a cada uno de ellos se convierta en una experiencia totalmente diferente.

Problemática

Desde nuestra llegada a la cárcel Modelo de Bogotá nos encontramos con variedades de objetos, prácticas y dinámicas particulares que van más allá de las actividades y normas impuestas desde el Inpec. Esto nos llevó a reflexionar sobre la manera en la que este sistema de reclusión con posturas, políticas y prácticas establecidas institucionalmente, a su vez alberga una serie de actividades que constituyen una estructura social de regulación paralela y al margen de la establecida desde el ordenamiento jurídico y misional del establecimiento.

Las herramientas de trabajo creadas por ellos, los lenguajes, la expresión corporal y el autorreconocimiento dentro de unos estereotipos sociales establecidos frente a los espacios carcelarios, nos permiten ver con sospecha qué tanto el tratamiento de los sujetos en las prisiones hace parte de un sistema de corrección y disciplinamiento de los inadecuados y anormales de la sociedad, de aquellos personajes cuyo comportamiento los aparta y los pone en un sistema de corrección.

Dicha concepción del sujeto criminal en unas condiciones particulares como las del contexto colombiano, nos permite apreciar que esta idea del centro de reclusión, como ente regulador y corrector de los comportamientos inadecuados de un grupo de sujetos cuyas acciones van en contra de unas conductas socialmente aceptadas, dista de dicho propósito. Nuestra sospecha nos lleva a pensar en un sistema como elemento de un engranaje de características que contribuyen en la producción del sujeto criminal que se despliega dentro de una estructura institucional de manera interrelacional, en el que un sistema existe gracias a la permanencia del otro; es así que los «pasilleros», «los plumas» y el tipo de sujetos que se encuentra en cada uno de los patios no son más que un producto de las relaciones de poder que se generan en el interior de la cárcel y se retroalimentan gracias a la estructura administrativa legal del sistema penitenciario que rige la Cárcel Modelo de Bogotá.

Por lo anterior, no es posible considerar esa linealidad progresiva y sistematizada de la corrección de un individuo que acata las directrices de la cárcel de forma pasiva para su «rehabilitación».

Nuestro propósito es analizar este sistema de producción de sujetos delincuentes que se condensa en unas tipologías criminales específicas, unas categorías que emergen de la autoconcepción de los sujetos al interior de este centro de reclusión, que se manifiestan a través de prácticas y productos característicos del contexto, creados de manera específica, que responden a las circunstancias y necesidades de este

espacio. Al encontrar unas formas establecidas de configuraciones de subjetividades fijadas al interior de las cárceles nos permitimos llamar a la discusión otras maneras en las que se han construido históricamente formas de comprender y crear la comprensión de los procesos o fenómenos de producción de sujetos criminales como la frenología, el discurso médico y la psicología.

Claro está que no es una pretensión de este trabajo generalizar de forma tajante que todo sujeto que ingresa al sistema penal necesariamente es objeto de transformación y se asume de la misma manera con aquellos arquetipos y subjetividades particulares que se manifiestan en este trabajo, pero sí es de resaltar que este tipo de sistemas de subjetivación impactan y generan una cantidad y un tipo de sujetos significativos dentro de la estructura carcelaria.

Dentro del establecimiento carcelario podemos observar diversas dinámicas y prácticas sociales que pueden ser objeto de investigación, pero durante el año en el que hemos intervenido dentro del lugar con talleres de arte se ha detectado una repercusión y una repetición de arquetipos en los patios 5 y 6, los cuales corresponden, según el orden del Inpec, a la delincuencia común, la que engloba delitos como hurto y agresiones personales. En esta población el analfabetismo es alto, los barrios en los que viven están ubicados en estratos 1 y 2, en localidades como Suba, Bosa, Kennedy, Soacha, Ciudad Bolívar, entre otras.

Las personas privadas de la libertad, en su mayoría, están en el rango entre veinte y treinta años de edad, padres de uno o dos hijos, los cuales están a cargo de los abuelos, ya que la madre, en algunos casos, también está dentro de un establecimiento carcelario. Este grupo, en especial sectorizado en los patios 5 y 6, ha reincidido en prácticas criminales, por lo que los miembros han estado en uno o más establecimientos carcelarios como La Picota o La Distrital, y en los casos de personas muy jóvenes han pasado por correccionales, generalmente por delitos como robo, lesiones personales o asesinato por

intento de robo. Dentro de este grupo también se encuentran sujetos que habitaron la calle por mucho tiempo. Otra de las características en casos específicos es el contexto familiar en el que se tiene herencia de conocimiento en la delincuencia común.

El centro penitenciario

Las prisiones o los centros de reclusión asumen su lugar dentro de la institucionalización de los modos de categorizar y domesticar a aquellos cuerpos inadecuados y establecer una serie de prácticas y modos de tratar dichas conductas para ser corregidos e incorporados al corpus social de manera productiva. En concordancia con esto, el sistema penitenciario colombiano se alinea a este propósito y se plantea como un centro correccional en pro del modelo productivo nacional que asume su principal accionar en cuanto al desarrollo de la infraestructura carcelaria durante los años cuarenta, y se inscribe de forma práctica al proyecto modernizador vigente en esas décadas.

«1940 auge de construcciones penitenciarias: dispositivos de control social por el desarrollo del capitalismo. Penitenciaría Nacional La Picota, Palmira y Popayán».¹⁰ Esta cita, que compone un rastreo rápido de los sistemas de criminalización y penalización de las conductas en el país, desde una mirada institucional, nos da una idea de las pretensiones que desde el discurso busca generar la postura de la correctibilidad de las conductas humanas en pro de un modelo y una postura económica.

Alineándose con estos postulados, la cárcel se crea como un organismo estructurado económica, política y éticamente para la constitución de sujetos normalizados a partir de la aplicación de

10 Reseña histórica documental. 100 años de construcción de un sistema penitenciario y carcelario en Colombia, tomado de <http://www.inpec.gov.co/portal/page/portal/Inpec/Institucion/ResenaHistorica>

sistemas y prácticas de dominación y sumisión del sujeto en vías de reconstituir un sujeto productivo.

En nuestro análisis queremos confrontar los dos sistemas de organización que se entrelazan bajo el sistema carcelario, por un lado encontramos la institucionalización del Inpec y, por el otro, el sistema interno que funciona con una estructura similar, pero no para los mismos objetivos y directrices que tiene el Inpec.

Nuestro cuerpo

En la primera visita a estos centros, nuestros cuerpos son los primeros intervenidos: en los actos de madrugar, transportarnos, esperar una eternidad de minutos en el frío para lograr el ingreso la mente predispone al cuerpo con temor, ya no se viste igual, si se asume un sujeto de género femenino, ese día no irá vestida como tal, se piensa en ropa ancha y suelta que desdibuje sus características femeninas.

Al ingresar, la primera sensación que se experimenta es el aumento de adrenalina, no sabemos para dónde caminamos, solo pasamos entre hombres vestidos de azul, con armas y canes, cruzamos tres filtros. Estos filtros están pensados para inducir la idea de ser vigilados y castigados, la requisa se realiza de forma brusca y sin mirar a los ojos. Luego se ingresa en un cubículo parecido a un tubo en el que viajamos por el tiempo, pero en realidad se nos revisa a través de ondas sonoras, si tenemos algún tipo de material extraño en nuestro cuerpo, como telas amarradas, comida, papeles, entre otros. Finalmente, se nos sienta en una silla, la cual revela si se lleva algún metal en el cuerpo, dentro de esta se detectan las varillas de los brasieres o los anillos de los zapatos, especialmente las botas; al mismo tiempo, un perro nos rodea, olfateándonos, si este se sienta junto y ladra, quiere decir que se lleva algún tipo de droga desde una pastilla de acetaminofén hasta estupefacientes.

Al pasar por cada uno de estos filtros se van marcando los brazos con una serie de sellos, algunos con imágenes infantiles como canguros, perros, chupos o ballenas y otros apenas detectables con luz violeta. Esta es una forma de registrar y controlar el paso por cada control.

Después de estos filtros, lo primero que vemos es un gran pasillo largo, uno blanco, otro con un piso rojo donde se nos quedan pegados los zapatos, estos corredores tienen rejas blancas a sus costados, las personas empiezan a aparecer tras las rejas, no se reconocen rostros, solo voces que dicen: «Buenos días doctoras, buenos días». Es un sonido envolvente y de muchedumbre.

Al llegar al patio o zona de educación, el cuerpo es leído de forma inmediata, se está en un escaneo completo, marca de zapatos, reloj, cuánto puede valer cada objeto llevado en el cuerpo del tallerista, qué edad tiene y de qué barrio puede venir o en palabras de ellos, qué tan *visajoso*, *gomelo* o *culto* puede ser, esta lectura depende del contexto de cada patio y sus prácticas culturales.

El papel de la institución y el arte como salvador

¿Qué pasa en la práctica?

Luego de ser leído hay que empezar a leer el contexto, ¿en qué patio estoy?, ¿qué tipo de delincuentes están aquí?, ¿qué edad tienen?, ¿de qué barrios son? Una serie de preguntas atadas a imaginarios sociales y su estatus cultural, lo cual pone al tallerista y al acompañante del Inpec en un conocimiento sobre el otro, como una clasificación del otro y una «dominación» particular.

Llegar al centro penitenciario La Modelo, en representación de una institución como el Idartes significa la integración a un dispositivo cuyo objetivo es la domesticación o rehabilitación de prácticas para generar cuerpos sociales.

Dentro de las funciones del Idartes se encuentra atender mediante las artes plásticas y visuales a la mayor cantidad de población vulnerable, dentro de esta se encuentran las personas privadas de la libertad. Para este caso, el Inpec cuenta con el arte como herramienta con la que se pretende, en compañía de programas académicos de alfabetización, brindar mayor oferta de aprendizaje y oficios a este grupo del sector social, con el fin de fortalecer prácticas que produzcan sujetos productivos para la sociedad.

Los talleres no pretender cambiar a los sujetos que están allí recluidos, ya que sería una apuesta demasiado pretenciosa en términos reales. Desde la experiencia, se han manifestado participantes con la realidad de su actividad dentro y fuera de la cárcel y algunos no piensan cambiar su forma de vida. Ya que fuera del establecimiento, con sus expedientes judiciales, quedan inhabilitados para laborar, estos certificados generan un rechazo e inhabilidad en trabajos formales, además, las prácticas en las que se instauran los sujetos no se pueden aislar de una forma de vida transitada durante varios años, en especial la delincuencia común con actos de robo y agresiones, ya que los anteriores han sido producidos en un contexto específico encargado de propiciar una capacitación física y estratégica para estos delitos. Debido a lo anterior y a propósitos personales y profesionales, las pretensiones del taller no son la rehabilitación o la salvación de alguien.

Al iniciar el taller las reglas son claras: como docentes, representamos una institución para el Inpec, para los internos poseemos una posición de estatus cultural debido al paso por la academia. Desde esta posición, las personas privadas de la libertad inician el taller con una autoimagen de ellos como personas entregadas a Dios, que ya fueron corregidas y aprendieron la lección, ahora son buenos ciudadanos y están resocializados. El taller se desarrolla con ejercicios de experimentación y de desaprender a dibujar, no se llega al tema de porqué están allí, se evita conocer los motivos por los que ellos están privados de la libertad. El taller busca brindar otra experiencia enfocada a un aspecto sensible:

colores, tonalidades y experiencias de reconocimiento del dibujo. No se pretende enseñar una técnica productiva.

Debido a este tipo de experimentaciones constantes desde las artes plásticas, el sujeto poco a poco va develando otra imagen de sí mismo, ya no son sujetos con deseo aparente de cambio. Con el tiempo y la confianza generados, los participantes hacen chistes sobre sus contextos, apodos, comentan sobre el cuidado que deben tener en la calle, estrategias de robo y experiencias dentro de sus prácticas. Incluso su gusto por asistir al taller, en algunos casos comentan que es una forma de pasar el tiempo o la traba. Es una forma de salirse de la realidad por unos minutos.

La metodología de enseñanza funciona con una teoría y una estructura para desaprender el dibujo, las personas participan, pero en el día a día de las dinámicas dentro de los centros, el sujeto docente se transforma. Mutado por todo lo que se absorbe en el ambiente, se evidencian prácticas propiciadas desde el Inpec, así como prácticas internas develadas por los participantes.

Una de las prácticas que más nos llamó la atención es la pérdida del documento de identidad, nombre y número de identificación. La cédula queda bajo el poder del Inpec, hasta que la pena se cumpla. En el momento en el que se decomisa la cédula, ellos reciben un TD, un número de identificación con el que estarán dentro del establecimiento, cualquier trámite o actividad debe ser reportada únicamente bajo este nuevo número de identificación. Asimismo, se presentan en el taller con su número, no con su nombre.

Los funcionarios del Inpec nos dan recomendaciones antes del ingreso: no hacer favores, no preguntar y evitar saber algo sobre sus vidas, no dar ningún tipo de información personal (teléfono, Facebook, lugar de vivienda, etc.), ya que esta puede ser utilizada en contra de la seguridad del tallerista, en acciones como extorsión o involucramiento

en delitos. Con este tipo de recomendaciones el docente va prevenido y con el deseo de generar lejanía con los participantes. A través de las sesiones de visitas, esta sensación se va desaprendiendo.

La confianza y experiencias dentro modifican esta primera percepción del grupo, poco a poco se generan relaciones de confianza y afecto, en las que los relatos, chistes y experiencias de vida empiezan a ser narradas no solo por los participantes, sino también por los talleristas. Ahora los participantes ya no son un número, un TD, cada uno empieza a familiarizarse con un nombre: Dubal, Jonathan, Edwin... cada uno con una historia y unos intereses, personas de cincuenta, dieciocho, veinticinco años, con hijos, aficiones y acercamientos al arte desde diferentes contextos.

La percepción del docente no es la misma, ahora todo es aún más complejo, el territorio nos brinda otras herramientas, ahora hay miles de posibilidades. El contexto nos obliga a olvidar el lienzo y el óleo, estos materiales se convierten en otro tipo de pintura, se experimenta con tintos y cigarrillos. La constancia en el lugar nos abre otras posibilidades y percepciones de leer y de crear. Las pipas y cucharas desgastadas se transforman en herramientas de tallado; este espacio brinda otro tipo de material el cual, debido a su precariedad, ofrece una potencia de creación.

Esta constante experiencia no solo brinda posibilidades de lectura y creación, también genera particularidades de asumirse como sujeto. La experiencia con el cuerpo ya no es la misma, en mi caso, mujer docente, el cuerpo cambia desde que abro los ojos en la mañana, el cuerpo se dispone a un lugar diferente, ya no se viste igual, adquiere otros discursos, otros cuidados y prácticas en la calle y así como el cuerpo cambia, las prácticas pedagógicas con las que inicié un día, transmutan y ahora van de un lugar a otro y no se establecen en un sitio fijo, anulando la existencia de un otro lejano que no me toca, por

el contrario se complejiza y ve toda la cantidad de ramas que pueden entretener a un solo sujeto y su contexto.

La estructura

Podríamos preguntarnos por una investigación ardua sobre los centros penitenciarios en Bogotá, incluso sobre un solo centro, ya que las dinámicas y prácticas que se desarrollan en cada uno de ellos son realmente particulares, dependiendo del país, la región, el clima, entre otras variables; pero en realidad, el interés que surge desde nuestro contexto como sujeto, y en especial nuestro rol de docentes en artes, es sobre qué posibilidades brinda el arte.

A partir de la organización establecida por el centro penitenciario —correspondiente a la noción de abstracción y a una escala que parte de la medición de prácticas para luego agrupar y entender desde una teoría mayor y agruparla al contexto—, esas posibilidades abstraídas desde las prácticas que ejercen los internos dentro y fuera del establecimiento carcelario funcionan en términos generales por categorías que están generalizadas en cada establecimiento carcelario según la seguridad media, baja o alta y, dentro de ellas, se clasifican sus delitos.

Además de agrupar la zona por delitos se puede llegar a pensar que se categoriza por unas características económicas y educativas. Seguridad baja: cuenta con televisores y zonas de ejercicio, espacios verdes, celdas para cada persona, espacio de estudio, la mayoría saben leer y escribir; por el contrario, la seguridad media es un espacio pequeño, con problemas de hacinamiento, salud, higiene, alimentación y analfabetismo.

La estructura de cada patio según sus características, es totalmente diferente, zonas verdes, espacio de lectura, talleres de oficios y deporte se ubican en donde se encuentran los patios con seguridad baja; en cuanto a los patios 4, 5 y 6, cuya seguridad es media, y el delito

generalmente cometido es la delincuencia común, son espacios con una cancha y celdas alrededor, las celdas son compartidas, las personas duermen en el suelo, debido al hacinamiento. A estos patios solo es posible entrar con acompañamiento de un dragoneante, ya que, según el Inpec, las formas de escabullirse dentro del mismo patio son múltiples, por lo tanto, el tallerista, por su seguridad, no puede ingresar solo. A pesar de que las características físicas de cada patio sean tan diferentes, ningún patio tiene acceso a espejos, el reflejo es escaso, no existen vidrios o ventanas.

Despojo de la identidad como derecho

En el establecimiento carcelario se abandona un nombre y se adopta un número con el cual hay que responder al llamado. El lugar de vivienda se determina por el poder, el dinero que se tiene para pagar; así, las opciones son: dormir en el piso, en una celda con cama o en una celda con colchón; los objetos personales no tienen un lugar donde resguardarse, así que el cuerpo de los reclusos es su armario, dentro de sus chaquetas y ropa llevan sus cartas, empaques del almuerzo o cepillo de dientes. En las celdas no guardan objetos personales ya que «Mario grande» puede arrasar con todo (así llaman a la «rascada» o requisa que realiza frecuentemente un grupo del Inpec que se encarga de buscar, decomisar y destruir objetos que no están permitidos). Dentro de esta rascada arrasan con todo: cuadernos, lápices, fotografías y otros objetos personales. Por esta razón, los internos resguardan lo que tienen entre sus cuerpos.

Dentro de los ejercicios del taller en arte se realizan, generalmente, autorretratos, pensados como una estrategia de acercarse al dibujo con algo familiar y como una forma de leer las preferencias de los participantes y así enfocar las temáticas. En esta actividad los autorretratos empiezan a generar características similares en la mayoría de participantes: marcas, señas, símbolos, entre otras. Otra de las dinámicas frecuentes es hacer registros visuales de algunos momentos del taller.

La cámara genera atracción por el deseo de verse en una fotografía, en algunos casos ellos piden el favor de que les impriman una foto, pero la mayoría de las veces solo piden que les hagan el registro fotográfico, sus señas y ademanes son característicos en los patios 5 y 6. Su actitud cambia y el interés de registro se centra en sus cicatrices, ojeras y tatuajes, esta imagen genera un poco de intimidación al público.

Los rasgos y formas de moverse y comportarse empiezan a ser una constante que se replica en cada sujeto, según el patio, el cuerpo asume unos comportamientos característicos y una estética repetitiva, como el uso de la chaqueta de *jean* con peluche en el cuello. Se inicia con un proceso de desdibujar la imagen, posiblemente por el espacio asumen también posturas y ademanes de una «rata», es así como el contexto propicia prácticas que afectan los cuerpos. Estas prácticas no son directrices de la institución que pretenden aplicar a ejercicios de disciplinamiento para un cuerpo reformado para la sociedad, sino todo lo contrario, es un cuerpo que se indisciplina de una forma particular para integrarse a un modo de vida impuesto desde el interior de la cárcel, comandado por sus propias reglas y autoridades.

Los internos suelen llamarse entre sí «rata», pues el comportamiento al delinquir debe ser como el de estos animales: ágil y con la posibilidad de escabullirse rápidamente. Así, cuando hay un poco más de confianza, en los talleres escuchamos expresiones como: ¡buena la rata!, ¿qué dice la rata?, ¡con cuidado que aquí son severas ratas! Esta palabra es utilizada constantemente, no solo en el lenguaje oral sino también en los dibujos que realizan en los que puede verse a la rata negociando y pensando qué se va a robar o qué «vuelta» va a realizar.



▲ Figura 2
Ilustración en tapa «guinpi», realizada por los participantes antes de los talleres

Autorregulación: la Iglesia, los plumas, los pasilleros

Una frase ampliamente conocida es que «en la cárcel no mandan los guardianes sino los reclusos», esto parece resumir las circunstancias que se viven dentro del centro penitenciario, pero es algo más complejo, así como cada zona de la prisión está catalogada para un tipo especial de delincuente, cada uno de estos espacios tiene una

forma determinada de organización en la que intervienen diferentes actores: los pasilleros, encargados de realizar la distribución de las habitaciones de cada piso a su cargo, ordenan quién duerme en la cama, el suelo o el pasillo, según lo que el recluso pague por ese servicio; organizan las estafas y robos telefónicos y mantienen el orden establecido en casos de conflicto o desacuerdo.

Por ejemplo, el Pluma es el líder supremo de cada uno de los patios, administra y recolecta el producto del trabajo de cada pasillero y recluta a uno nuevo cuando llega el momento de cambio de personal, usando como referencia su hoja de vida criminal (de preferencia, si ya ha matado) para seleccionar al más apto para esta labor que requiere de mano dura.

Otras situaciones o características personales como la de pertenecer a la Iglesia cristiana o tener un nivel más alto que los demás reclusos en cuanto a formación académica, les da la posibilidad de tener una posición privilegiada o ciertas comodidades a las que otros no pueden acceder; esto les permite, además, posicionarse en la estructura jerárquica que cada patio impone.

El género: una postura de relaciones

En una cárcel masculina es evidente que el género juega un papel fundamental en cuanto a las relaciones de poder que se allí establecen. Ser el macho o, por el contrario, ser afeminado establecerá un lugar de relación específico y bien definido. Aunque lo que nos atañe más íntimamente es la postura de los cuerpos y posiciones al ubicarse en un rol masculino o femenino.

Con relación a lo anterior, la figura femenina (en este caso de un hombre) establece una idea de fragilidad y por ello existe mayor permisividad y protección frente a su actuar, por ejemplo cuando este sujeto fémina emite respuestas en tono fuerte o comentarios desafiantes son

pasados por alto o tomados en buen modo; mientras que para un sujeto masculino se debe mantener una posición más neutra o equilibrada, pues demostrar fragilidad puede ocasionar que se le vulnere o se generen rivalidades y confrontaciones.

El autoreconocimiento como hombre dentro de esta estructura masculina, de alguna manera implica insertarse en las dinámicas de relaciones de poder entre cuerpos sexualizados, en un ambiente que refuerza y condiciona unas particulares formas de asumir los cuerpos masculinos.

La investigación por su contexto y microcontextos

Según lo anterior, dentro de los centros penitenciarios existe una organización de un grupo de personas en un determinado espacio unificado por prácticas económicas que los unen. Estas formas de organización empiezan a producir narrativas específicas en las que se detectan discursos de lo bueno y lo malo, y que repercuten en el mundo donde se logra afectar la cotidianidad de las personas que están dentro y fuera de la institución.

En esta cotidianidad es donde encontramos complejidades y alternativas para crear a través del arte, donde este se convierte en una herramienta que ayuda a fracturar y fugar, dentro de una estructura aparentemente estable en la que sus prácticas son rutinarias.

Esta rutina repercute en la naturalización de estereotipos en los que los sujetos internos en este lugar se reconocen y nombran como «ratas» que están en la zona sur (La Modelo), como la rata canequera que roba y está sucia. Es de nuestro interés entender y complejizar ese sentido común de los sujetos, ¿por qué razón perpetuar un discurso con el que otro me define?, ¿qué tipo de prácticas me llevan a asumir un discurso?, ¿qué tipo de prácticas realizaba afuera para establecerse dentro de una forma específica?, ¿acaso son las mismas prácticas?

Para poder complejizar y entender estas dinámicas se debe entender la forma en la que ellos se relacionan con el mundo, bajo qué códigos lingüísticos están interpretando el universo, entendiendo el lenguaje como un sistema de representación, el cual, en este caso, ofrece unas formas particulares de comunicarse verbal y físicamente. Existen sutilezas del lenguaje que producen efectos en el imaginario colectivo, ya que se articulan significados no necesariamente correspondientes, por ejemplo ser mujer corresponde a ser delicada o delicado, es atributo de lo femenino; ser hombre es sinónimo de fuerte; indígena de yerbatero. Estas asociaciones y significados se encuentran en nuestros discursos de lo cotidiano donde luego se naturalizan repitiendo y perpetuando discursos hegemónicos. Pero ¿en qué momento específico o por qué sucede esa repetición?

Esto nos lleva a tener presente el contexto, no por ser un establecimiento carcelario, por el contrario, dentro de esta estructura nos damos cuenta de que dentro existen sujetos que podemos ver en el día a día: el señor de la panadería, un familiar, un vecino o el chofer del bus. Sujetos que dependen de un contexto con prácticas particulares que mutan dentro de un centro penitenciario, así como nuestras prácticas pedagógicas también han mutado cuando estamos allí dentro.

De cada centro y sus patios o zonas específicas se logran dilucidar prácticas concretas en las que será posible palpar la cantidad de variables que entretejen al sujeto en este espacio de la cárcel y, además, identificar bajo qué dispositivos culturales se encuentra el sujeto y su contexto específico, lo que posibilita percibir la mayor cantidad de complejidades posibles para lograr objetividad en la investigación y en el emerger pedagógico, además del uso de lo transdisciplinario que permite estar con el sujeto en diferentes espacios sociales.

Finalmente, nuestro interés por las prácticas que surgen dentro de los centros penitenciarios deviene de comprender que hacemos parte de la cultura como práctica que une a los sujetos, en este caso

unos sujetos prisioneros, ubicados desde directrices institucionales, que en últimas nos unen y cuestionan de forma directa; en el instante en el que cruzamos una puerta de seguridad, esta repercute en nuestros cuerpos.

Una de las reflexiones en este proceso se enfoca en lo imprescindible que resulta el reconocimiento y la lectura de los contextos que ofrece cada experiencia, tal cual se analiza un texto en su época y con personajes específicos, al reconocer los factores que inciden en la formación del sujeto, por ejemplo, la influencia ideológica que adopta de su familia, medios de comunicación, Iglesia, colegio, esto permite cuestionar e ir más allá de los estereotipos y narrativas que suelen circular en el imaginario de los grupos sociales en torno a estos lugares, los cuales tienden a su homogeneización y estigmatización, así como a la construcción de un «otro» lejano, vacío y peligroso. En este sentido, el trabajo desde los estudios culturales con personas privadas de la libertad en centros penitenciarios, está en reconocer unas características muy concretas en un contexto específico, entender un campo de relaciones en los que, como en cualquier otro, se desarrollan disputas de poder, se producen jerarquías, en este caso llamadas *plumas* y *pasilleros*, se legitiman narrativas, se institucionalizan prácticas, interactúan sujetos y se juegan capitales simbólicos.

El contexto carcelario ofrece una muy amplia variedad de elementos de análisis de los cuales es posible derivar una investigación que logre dar cuenta de las formas en las que la estructura penitenciaria es un ente activo en la constitución del sujeto criminal y cómo en esta institución funcionan estructuras, organizaciones y lenguajes propios. La creación de lenguajes, herramientas y productos de sentido específico a este contexto devela un sistema de organización y de producción de significado que emerge desde sus condiciones de existencia y resistencia, el contexto carcelario es un espacio en el que se han superpuesto estructuras sobre instituciones y se han combinado y creado lenguajes y formas de vida que se adaptan a sus condiciones de

precariedad, también es un ejemplo de cómo prácticas constituyentes se transforman en prácticas constitutivas, ya que pasan de ser sujetos inmersos en un sistema carcelario de domesticación de los cuerpos no adecuados de la sociedad, a ser agentes reguladores y generadores de movimientos internos importantes, con sistemas jerárquicos y económicos propios que instauran modos de hacer y sistemas de gobierno que terminan por someter a aquella autoridad que está allí para domesticarlos: el guardián del Inpec.

Este libro se terminó de imprimir en
Actividad Creativa en el mes de noviembre
de 2017, en Medellín - Colombia.