



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS

ARTE: PRODUCCIÓN E INVESTIGACIÓN

**Vita-coras de una etnografía itinerante, subjetiva y social:
textos polisémicos y experiencialidad transdisciplinar.**

Tesis doctoral presentada por:

Silvia Barbotto F.

Dirigida por:

Dr. Emilio Martínez Arroyo

Alla mia famiglia

Han pasado alrededor de cuatro años desde cuando el texto propuesto empezó a ser concebido idealmente. Más de ocho desde la escritura de la primera bitácora; hace seis comenzó a ser redactado, aunque (...) con otro contenido. Difícil, pero importante, recordar lo que ocurrió hace tres: la pérdida de todo lo digital hasta aquel entonces elaborado. Y así es fácil echar las cuentas de cuánto tiempo transitó en términos procesuales, conceptuales y creativos.

Hermoso admitir que la calidad de este mismo tiempo ha sido, en pocas palabras, intensa, brillante a ratos y, sin duda, viva. Lo que hace olvidar dificultades y pérdidas de ánimo y, concretamente, lo que ha permitido al esfuerzo declararse realización y ahora conclusión, ha sido la flexibilidad académica ofrecida por las cuatro universidades en las que peregrinó la investigación.

La Universidad de Turín y sus especialidades semióticas me han permitido ir, regresar y actualizarme continuamente gracias a la perpetua referencia que los profesores me ofrecían, en términos tutoriales, comparativos y formativos.

La Universidad de Valencia, y su Doctorado en Comunicación Interdisciplinar del Departamento de Filología de los Lenguajes, me ha iniciado: es allí es donde mi doctorado empezó y continuó hasta el logro del DEA.

Es en la UADY, Universidad Autónoma de Yucatán, se me brindó la virtuosa oportunidad de empezar a compartir conocimientos e investigaciones: en la Facultad de Ciencias Antropológicas y posteriormente también en el Campus de Arquitectura, Hábitat, Diseño y Arte empecé dando clases de comunicación, arte y lengua/cultura italiana relacionándome con alumnos despiertos y capaces.

Innumerables los maestros con los cuales compartí mucho más que el mero espacio universitario, aclarando dudas y levantando certezas, consolidando impresiones conceptuales y emocionales.

Ultima en orden de aparición lineal y seguramente primera en cuanto a presencia actual, la Escuela San Carlos de la Universidad Politécnica de Valencia, España. Debido a los cambios anteriormente nombrados y a la índole ecléctica del proyecto de análisis, pasé, en 2012, al “Doctorado en Arte: producción e investigación”. Una efectiva oportunidad de asesoría, desarrollo y cumplimiento de todo este proceso: después de haber averiguado la factibilidad burocrática, la inherencia teórico-analítica y la productividad artística, el Comité académico me brindó la posibilidad de entrar a ser parte de la Escuela y allí poder acabar mi recorrido. Los consejos y el tiempo dedicado por parte del director Dr. Emilio Martínez Arroyo, fueron cruciales para la sistematización del material y el perfeccionamiento de la redacción hasta el cumplimiento y cierre de estas páginas.

Gracias al sostén técnico y emotivo de profesores e investigadores, de colegas, de amigos y familiares y, debido a la perseverancia personal, tuve la posibilidad de reconocer y valorar mi interés para la docencia y la investigación participativa con enfoque al cambio social, mi pasión para la semiótica y la antropología, mi abertura a la pluralidad y al intercambio, mi índole creativa.

Vita-coras de una etnografía itinerante, subjetiva y social: textos polisémicos y experiencialidad transdisciplinar.

Introducción

Acercamiento metodológico.

Hipótesis.

Objetivos generales y específicos.

Metodología: marco teórico-práctico.

1. Notas históricas: bitácoras, libros de artistas, apuntes de viaje, esbozos científicos.
 - 1.1 Anotaciones y copias. La escritura y el signo.
 - 1.2 La representación del viaje. Arte y ciencia en el episodio romántico.
 - 1.3 La aparición de lo lingüístico en las vanguardias artísticas.
 - 1.4 La bitácora conceptual: Marcel Duchamp.
2. La bitácora como herramienta de creación y análisis transdisciplinar.
 - 2.1 Arte: teoría y praxis. De la informal situacionista a la contemporaneidad.
 - 2.1.1 Arte, actitud, experiencia. Psicogeografía y situacionismo.
 - 2.1.2 Obras y artistas específicos
 - 2.2 Discurso visual y traducción sincrónica. Análisis desde la semiótica.
 - 2.2.1 Lecturas de signos y arquitecturas polisémicas.
 - 2.2.2 La bitácora como sub-género literario y la traducción visual-sincrónica.
 - 2.3 La comunicación para el cambio social.
 - 2.3.1 Desarrollo como fin y pretexto.

- 2.4 Sugerencias desde la antropología visual.
- 3. El formato bitácora. Una aproximación experimental.
 - 3.1 El proceso. Presencia, tiempo y espacios.
 - 3.1.1 Presencialidad y experiencialidad: hacia el sensus communis. Mismidad y otredad.
 - 3.1.2 Temporalidad: ayer, hoy y luego. Entre memoria y vanguardia.
 - 3.1.3 Espacialidad: local (!) y global
 - 3.2 Textualidad: Entre-intra-meta-extra.
- 4. La bitácora colectiva como registro de una etnografía polifónica. Proyectos específicos y afinidades.
 - 4.1 Paratissima 2012
 - 4.2 Yucatán, México 2013
 - 4.2.1 Bitácora colectiva: Arte, diseño y territorio
 - 4.2.2 Bitácora comunitaria: Afecto Canicab.
 - 4.3 De la bitácora al libro.
 - 4.4 Propuestas en devenir.
 - 4.4.1 Plan expositivo de/sobre las bitácoras
 - 4.4.1 Para bitácoras comunitarias.

Conclusión.

Anexo.

Bibliografía.

“Considerare la ‘comunione’ di figure e concetti come la ‘vera’ origine del linguaggio o, al contrario, come il fine di un lavoro metodico e razionale sul linguaggio stesso, che mira a costruire il simulacro di questa unità primordiale – un lavoro il cui culmine sarebbe il poético – designa un’alternativa che implica una vera e propria scelta epistemologica. Cosa che, d’altra parte, non nega una forma di gradualità fra l’arbitrario puro e il motivato puro, né il passaggio, piú o meno cosciente e giustificato, fra il dominio estetico e quello scientifico e vice-versa”

Addis M.C y Estay Stange V.

“Considerar la ‘comuni3n’ de figuras y conceptos como la ‘verdadera’ origen del lenguaje o, por lo contrario, como el fin de un trabajo met3dico y racional sobre el lenguaje mismo, que mira a construir el simulacro de esta unidad primordial – un trabajo cuyo 3pice ser3a lo po3tico – designa una alternativa que implica una verdadera elecci3n epistemol3gica. Cosa que, por otro lado, no niega una especie de graduaci3n entre lo arbitrario puro y la motivaci3n pura, ni el pasaje, m3s o menos consciente y justificado, entre el dominio est3tico y aquello cient3fico y vice-versa”.

(t.d.a)



Introducción.

El sustantivo *Vita-cora* no es un error: es un término acuñado personalmente que descende de bitácora y hace referencia directa a su prefijo vida/vita. Capaz de unificar diferentes idiomas cuales italiano, castellano y portugués, *Vita-cora* es una apelación oportuna a indicar el objeto al cual se refiere: un cuaderno de vida (*Vita-*), un compromiso emocional. La segunda parte del término, de hecho, puede referirse a múltiples sustantivos: cora, de corazón; cora de Kora, un instrumento musical africano con una caja de resonancia natural, receptiva, simbólica para nuestro utilizzo; cora de Khora, en griego $\chi\acute{\omega}\rho\alpha$, que significa receptáculo, lugar, espacio. Es un micro mundo que incluye la narración itinerante de experiencias subjetivas y colectivas creadas a partir de la transdisciplinariedad, tiene eficacia explicativa y encanto fonético, pero, siendo una propuesta personal reciente y no oficial, preferimos restringir su utilizzo solamente al título, esperando su eventual desarrollo y apropiación socialmente reconocida.

El punto de partida de esta tesis es un conjunto de 40 bitácoras (cuya lista está en un apartado final) que se presentan plataforma favorable para reflexiones teóricas y detonantes prácticos. Estos cuadernos, inicialmente personales y luego colectivos, han sido escritos en *itinere* y han sido medios expresivos artístico/comunicativos de la experiencia subjetiva en el multiverso cultural¹. Se han revelado también como ejercicio dialógico inter-subjetivo que puede intervenir en los procesos de desarrollo individual y social los cuales, si puestos en acto según paradigmas sostenibles y compartidos, consiguen facilitar la proliferación de un cambio social hacia la mejora.

Los intentos de significación están a servicio de esta labor.

¹ KROTZ, E. El multiverso cultural como laboratorio de vida feliz. En *Alteridades*, año/volumen 13, n. 025. México D.F.: Universidad Autónoma de México, 2003. P. 41

A partir del año 2005, con el cierre de los estudios de licenciatura y la vivencia de un viaje importante, empecé a utilizar las bitácoras como herramientas expresivas, capaces de registrar datos, momentos, sensaciones y proyectos a través de la palabra y del dibujo. Así empezó la *etnografía* a la cual se refiere el título, aquella *participación con y escritura de* los pueblos como sugiere su etimología, en donde por pueblos se entienden las pluralidades de los seres humanos en primera persona, singular y plural, el yo y el nosotros.

A lo largo de algunos años, reconozco la calidad y constancia de este instrumento que nunca dejó de acompañarme hasta el momento: su presencia fue esencial para plasmar ideas laborales, personales, emocionales y resultó un intersticio en el cual confluyeron, y siguen haciéndolo, entrelazos de color y tinta negra apalabrada, casi personificada.

Las páginas blancas se colman con letras descriptivas, tal vez poéticas. Los estudios universitarios acabados, las teorías desarrolladas, las disciplinas acotadas encuentran aterrizaje en los trabajos emprendidos, en la construcción de sentidos y en la transmisión de los mismos, en el proceso de conocimiento personal y de acción social. Allí la realidad empieza a ser captada y actuada de manera integral, sin distinguir lo que es académico con lo que no le pertenece, también las disciplinas encuentran aplicación y regresan a sí mismas ya sin poderse distinguir tan categóricamente.

El intento expresivo es constante y va desde lo intrapersonal, hasta lo público, pasando por la corporeidad y nunca perdiendo de vista lo visual: los cuadernos, emprendidos por puro interés sin meta, resultan ser considerables desde múltiples puntos de vista y, gratos a la unión de temas de pesquisa y creación a la vez, son medio informante de una realidad artística, comunicativa y antropológica.

El trato que se les dedica es una fragmentación y recomposición ordenada según los criterios que requiere la edición de una tesis abierta a la lectura de académicos y de personas interesadas al tema. Se intentan respetar el formato y la composición insertando recortes originales complementados con aportes teóricos, de manera que el resultado final sea el sincretismo de todas las etapas.

A lo largo de todo el escrito hemos considerado oportuno insertar numerosas imágenes cuya observación y análisis permitirá un mejor entendimiento del discurso propuesto: líneas, formas, juegos, palabras, sentencias, suposiciones y afirmaciones se articulan en una tesis orientada pero maleable y abierta a ulteriores discurrecimientos.

Para facilitar la lectura y seguir un orden, dividiremos el escrito en dos partes:

- en la primera habrá una contextualización metodológica, histórica, teórica de la práctica bitácorica (y sus derivados) en general. (Cap.O, 1, 2)
- en la segunda parte nos dedicaremos a la bitácora en cuanto proceso y formato en sí y sobre todo al análisis de las prácticas personales y colectivas. (Cap.3, 4)

Empezando por el capítulo cero, presentamos el apartado metodológico con su marco teórico-práctico y nos centramos en los términos utilizados ya que, en función de cada concepto, se organizan las conductas públicas y privadas, se toman decisiones políticas y culturales, se definen y se condicionan sentires y deberes.

En el capítulo uno, ya adentrándonos en lo que es el sujeto de estudio, veremos cómo la bitácora se volvió testimonio histórico y la ubicaremos en sus contextos productivos incorporando formatos afines cuales libros de viajes, cuadernos de artistas o apuntes científicos.

El capítulo dos constituirá la columna teórica partidaria de prácticas y teorías transdisciplinarias: el arte, la semiótica, la comunicación y la antropología serán las disciplinas elegidas desde las cuales enfocar el estudio. En particular el arte relacional/procesual (con una revisión del género libro de artista), la semiótica textual, la comunicación social y la antropología visual nos ayudarán en el acercamiento al concepto-producto bitácora; un paréntesis específico lo merece el término *desarrollo* que, asociado a otros cuales *florecimiento humano* o *vida feliz*, será acotado en el capítulo 2.2.

En la segunda parte veremos cómo los sujetos, para estar en la experiencia y compartirla, se vuelven productores de textos polisémicos cuya narración puede ser

leída/participada gracias al fenómeno de la traducción y la posible creación de semiosferas comunes: la compartición de códigos lingüísticos (no solo idiomáticos) y culturales, junto a la empatía emocional, alimenta los procesos de esta índole. En el capítulo tercero veremos que la bitácora es uno de estos textos y en cuanto elemento visual, ya sea artístico o no, se constituye como arquitectura polisémica cuyas pautas interpretativas no son unívocamente entendibles: esto le permite por un lado la posibilidad de espaciar prescindiendo parcialmente de categorías establecidas y, por otro lado, constituirse como un complemento fundamental a la expresión verbal y escrita resultando así como parte preponderante de las acciones.

El considerar la bitácora como *excursus* y en cuanto proceso, nos permitirá incluir los espacios-tiempos implicados y quedarnos en el análisis de la mismidad y otredad, localidad y globalidad, el aquí y el allá; mientras que considerarlo en cuanto texto y producto nos permitirá observar y entender las significaciones de su arquitectura grafémico-visual.

Para concluir llegaremos al capítulo cuarto en donde transitaremos de la subjetividad a la intersubjetividad y abordaremos algunos casos específicos de bitácoras colectivas: este pasaje envuelve el contemplar diferentes paradigmas de la autoría y pensar la comunicación como acto creativo y participado en continuo devenir, como elemento preponderante en un sistema cultural complejo.

Cuestionamiento metodológico.

“Metodología. ¿Metodologías? (...) un interrogante que pone en tela de juicio su unicidad. Hay algo más: la imagen como objeto empírico; la imagen como objeto de análisis; tal vez el texto visual como objeto teórico.”²

Establecer y explicar la metodología significa contar el cómo incluyendo los quienes, especificar los que y cuando empezando por el porqué: la metodología con la que leeremos las imágenes ya incluye la pluralidad en sí y por lo tanto resulta necesario, como sugiere la Antonia Cabanilles, hablar de metodologías. Discutiremos también de la cuestión etnográfica incluyendo la metodología de producción de las imágenes que implica, a su vez, las modalidades interactivas con la propia persona, con el objeto/texto y con el entorno/otredad hacia la puesta en escena de la etnografía multi-situacional.

En esta primera parte centraremos el tema de interés en una aproximación metodológico-hermenéutica a los términos utilizados y nos acercaremos a la planeación de una sistematización analítica. Fundaremos una estrategia compositiva que organice las ideas, los datos, las intenciones, los objetivos y al mismo tiempo permita a los jeroglíficos emerger, a los sueños desentrañarse, a los enigmas solucionarse.

Tratándose de un conjunto escrito y recordando a R. Barthes, la escritura “renvía a un complejo inextricable de valores estéticos, lingüísticos, sociales y metafísicos”³. La escritura de un texto renvía a otros textos, aunque no directamente explicitados, habla sobre algo más y habla de sí misma también, acaba siendo un

² CABANILLES, A. “Metodologías de análisis de la imagen” en *Eutopías*, Vol. II, n. 1, 1986. P. 1.

Disponible en <http://roderic.uv.es/bitstream/handle/>

³ BARTHES, R. *Variazioni sulla scrittura. Il piacere del testo*. Ossola C. (cura). Torino: Einaudi, 1999, P. 42. (t.d.a.)

intertexto, así como sugiere William Hanks en su libro *Intertexts: Writings on Language, Utterance, and Context*. La posibilidad de pensarlo en estos términos si por un lado ayuda a ampliar y contextualizar el objeto de análisis, por otro lado levanta la dificultad de establecer un guion secuencial capaz de ordenar esa multitud vivencial y entenderla como parte de otras multitudes consonantes o disonantes⁴, antecedentes o contemporáneas. “In the papers to follow – sugiere el autor - the objects analyzed include things like the body, metalanguage, texts, ritual altars, and space. Every one of these is a cover term for one or more networks of relations, and could justifiably be put in quotes. But the relationality is so pervasive that to do so would obscure the text, not clarify it. (...) Whatever the subject, the object is a nexus.”⁵

En este nexo, la contextualización puede ser útil para delimitar la condición espacio-temporal y poder hablar de polifonía insertando (o más bien volviendo a ubicar) el objeto de estudio en referencia a otras voces, otras escrituras, otros tejidos.

Esta otredad es la que permite descentralizarnos de lo propio y del antropocentrismo imperante, insertándolo en un multiverso referencial en donde podemos, ahora sí, destacar partículas y detalles. En otras palabras, se trata de una cuestión de escalas.

Por un lado están las bitácoras en sí, como sujeto y objeto, procesos y productos: las dinámicas y los contextos de creación personal, los objetos creados y caracterizados por elementos compositivos y dinámicas propias.

Contemporáneamente están las prácticas de otros autores (ya sean artistas, escritores o creadores en general) que utilizan técnicas compositivas articuladas en elementos visuales cuales signos y símbolos y que recurren a la palabra no solamente en cuanto significado sino también como significante vertiéndola formal y figurativa.

⁴ Por consonante o disonante, refiriéndonos al lenguaje musical, entendemos melodías más o menos armónicas consideradas tales según cánones y reglas establecidas socialmente e históricamente.

⁵ HANKS, W. *Intertext. Writings on language, utterance and context*. Boston: Rowman & littlefield publishers, 2000.

Mis prácticas, por lo tanto, junto a las de otros creativos crean un *ensamble* de presentaciones analizables desde diferentes perspectivas y disciplinas: la historia del arte, la antropología, la grafología, la semiótica son solo algunas de las que se podrían utilizar. Denotamos que la cuestión disciplinar, más que ser utilitarista, es principalmente constitutiva, intrínseca a la creación misma: su puntualización, de todas formas, será seguramente útil al fin de desentrañar el asunto y distenderlo en un plano más accesible, visible y valorable.

Habrà por lo tanto un continuo hilo teórico-referencial que unirá la creación personal con otras creaciones, el momento presente con momentos anteriores en un eje axiológico hecho de no lugares, intersticios, interpretaciones y dimensiones dinámicas: el inicio aspira a una contextualización general e histórica para luego dar lugar a lo específico y contemporáneo. Es así que la metodología consiente organizar la información y entender mejor la *consecutio temporum*, razonar sobre el porque puede valer la pena acercarse a este tipo de producción y desentrañar - aunque sólo parcialmente - los tejidos del arte para perpetuar a invocarla, sentirla, vivirla.



Conjunto de las primeras bitácoras:

tamaño media carta y, en la mayoría de los casos, hechas personalmente a mano.

Hipótesis.

El multiverso cultural en el cual estamos es “un gigantesco laboratorio en operación desde hace decenas de miles de años, como un panorama asombroso de innumerables experimentos de felicidad, mediante los cuales miles de generaciones han estado tratando y siguen tratando de organizar la vida de una forma que conduce, al menos a quienes quieren intentarlo, a esta plenitud para la cual no tenemos otra palabra que las gastadas de vida buena o vida feliz”⁶.

Vida feliz o florecimiento humano son estados dinámicos en los cuales el ser-social, puede expresarse con libre arbitrio y con los medios necesarios o posibles, con el fin de conocerse y conocer, instituirse como ser comunicativo-con voz, experimentar su creatividad aspirando a situaciones favorables para *muchos* y para *uno*.

El preámbulo introductorio sirve para ubicarnos en la hipótesis de fondo: la bitácora como medio expresivo en el cual trasladar cuestiones personales o sociales, y como plataforma individual o comunitaria en la cual plasmar opiniones, ideas, signos, puede ser una herramienta sencilla y necesaria para favorecer el bien estar y constituir un testimonio histórico de la cultura *propia o ajena*.

En cuanto a la comunidad las características propias de estos cuadernos, de momento acotado solo en términos materiales y no virtuales, es particularmente idónea para contextos pequeños y comunitarios y puede ser un importante instrumento de comunicación creativa, compartido y abierto a la intervención y difusión.⁷

⁶ KROTZ, E. El multiverso cultural como multiverso de vida feliz. En *Alteridades*, año/volumen 13, n. 025. México D.F.: Universidad Autónoma de México, 2003. P. 41

⁷ Recordamos aquí otro proyecto similar a las bitácoras comunitarias: los mapas parlantes.

Las hipótesis podrán ser acotadas desde las teorías y afirmadas o confutadas con ejemplos pragmáticos. De hecho, consideraremos la bitácora como una herramienta pragmáticamente funcional, pero también como sujeto teórico en sí.

En otras palabras, suponiendo que la bitácora sea un instrumento útil para la expresión personal y social, pensamos que pueda ofrecer nuevas pautas metodológicas para disciplinas tales como la comunicación, la psicología, y sobre todo la semiótica y la antropología. No hay nada nuevo en todo eso, pero profundizar la bitácora en términos de arquitectura polisémica visual y en relación con el diario de campo o los libros de artistas, podría valorizar el contenido de los últimos y legitimar mayormente su utilización científica. En términos más emocionales o personales podría también tratarse de aquel intermedio entre dos culturas, dos o más mundos: una plasmación de la intersubjetividad, un objeto que está en el entre. Respondería y se apoyaría tal vez al sentimiento de lejanía propuesto por Clifford Geertz: “Si, como creo, construimos descripciones sobre el modo en que unos y otros – (...) – glosan su experiencia para luego esbozar a partir de estas descripciones de glosa algunas conclusiones acerca de la expresión, el poder, la identidad o la justicia, nos hemos de sentir cada vez más lejos de los estilos estandarizados de demostración.”⁸ La bitácora es hipotéticamente un lugar emocional y es la demostración de una *otra* posibilidad descriptiva e inter dialógica. En las aproximaciones cualitativas de un antropólogo, en donde solitamente encontramos palabras o eventualmente fotografías, podríamos encontrar un diario de campo como fuente directa y explícita, demostración de los gloses, discurso visual propio e *identitario*. En un diagnóstico comunitario o sobretodo en la redacción/retroalimentación de programas sociales implementados en alguna comunidad específica, la bitácora puede constituirse como un elemento comunicativo de utilidad. Un

⁸ GEERTZ C. *Conocimiento local. Ensayo sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona: Paidós, 1994. P. 14-15

libro de artista cercano a la idea de diario de campo podría sugerir interpretación más completa sobre la persona que lo creó, sobre el artista como ser humano. Caligrafía, intensidades, correlaciones lingüística/grafémicas/figurativas son, en nuestra hipótesis elementos importantes para entender la bitácora como texto y como *descripción de los mundos de unos y otros*. La bitácora como “huella y receptáculo de la Interculturalidad” diría el antropólogo-lingüista Pedro Lewin.

Además de objeto, es, en nuestras hipótesis, una práctica *aprendible* y sanadora, accesible y posible para todos; sin embargo para los que solo quieren decir y para las situaciones en las que se requiera, se delinearé hipotéticamente el perfil de una nueva figura llamada traductor visual sincrónico, capaz de mediar entre lo verbal y lo visual, lo discursivo y lo sintético.

Estas hipótesis, junto a los objetivos, constituyen las ideas previas y futuras (los retos) en prospectivas de los cuales se quiere trabajar; al final del escrito recurriremos a posteriori el mismo trayecto enriqueciéndolo de confirmaciones o confutaciones, refuerzos o reajuste.

Objetivos generales y específicos.

Los escritos no fueron pensados en términos académicos y sin embargo los contenidos están continuamente relacionados (y relacionables) con procesos de investigación/acción. La necesidad de retomarlos y hacerlos objeto de investigación está justificada por su potencialidad de indicar el transcurso de la visión/consideración tanto de la otredad cuanto de la mismidad: las bitácoras pueden asumir un rol de agentes sociales, ser o dar origen a obras de arte, ser medio de comunicación y huellas de la memoria. O simplemente pueden ser motor poético para una contemplación creativa o dato concreto para una investigación cualitativa.

Para que asuman cualquiera de las acepciones anteriores necesitan alcanzar formatos leíbles a través de un proceso de percepción-análisis-acción que les permita transformar su potencialidad en realidad tangible. El tema de la otredad, junto al tema del desarrollo, son cuestiones de suma importancia: cada reflexión sobre el otro depende de la manera en la que los ojos/los sentidos/la percepción trabajen/actúen para formular una determinada suposición y consecuente aserción. Trabajo previo sería entonces el análisis de la mismidad desde la otredad, o de alguna forma el análisis de uno mismo en cuanto otro.

Se podría empezar haciéndonos preguntas cuales:

¿Cómo trabaja la mirada etnográfica y sobretodo como puede expresarse?, ¿A quién está destinada la lectura de la investigación?, ¿Que ejes permitirán acotar la complejidad del tema?, ¿Cómo interviene la creación/producción/búsqueda artística?, ¿Cómo relacionar lo subjetivo-intersubjetivo, lo personal y social?

Antes de abordar la complejidad, el intento analítico consiste en la elección de ejes interpretativos que permitirán tratar tanto los temas involucrados cuanto las repercusiones a las cuales el mismo estudio puede llevar; por lo tanto establecemos los siguientes **objetivos generales**:

- I. Ubicar históricamente la bitácora, ya sea como libro de artista, diario de campo o medio de comunicación; lo que implica también identificar las disciplinas de referencia.
- II. Encontrar ejemplos, fundamentos en la contemporaneidad.
- III. Aproximar la bitácora a los procesos de desarrollo, cambio social y florecimiento humano.
- IV. Analizar las bitácoras personales a partir de un acercamiento analítico-teórico y práctico.
- V. Proponer seguimientos.

Una vez obtenida una aclaración histórica general, establecidas las disciplinas utilizadas para el análisis, implementado el ordenamiento cronológico y sistémico de los datos prácticos y teóricos, suponemos poder alcanzar los **objetivos más específicos**:

- I.
 - Encontrar afinidades entre teorías y prácticas semióticas/antropológicas/artísticas obteniendo un enfoque transdisciplinar.
 - Conocer cómo, históricamente, algunas culturas o específicos artistas, literatos o antropólogos, utilizaban la bitácora.
- II.
 - Acercarnos a la situación contemporánea en relación a la bitácora, sobretodo en el campo del arte.
 - Destacar la posible científicidad de la *práctica bitacórica* y, en consecuencia, legitimar su uso en los contextos académicos
- III.

- Profundizar en las teorías del desarrollo complementando paradigmas ya existentes y proponiendo nuevas prácticas hacia la mejora integral individual y social, hacia una vida buena.
- Destrincar los hilos narrativos a partir del material existente identificando asonancias teórico-pragmáticas relativas al tema del desarrollo.

IV.

- Encontrar nuevos puntos tangenciales entre lo visual y lo escrito y proponer, entonces, un esquema específico de la arquitectura visual polisémica.
- Aclarar-ordenar-explicitar mi práctica artística y relacionarla a mis fundamentos teóricos.

V.

- Postular y planear el invento de una nueva figura laborar: el traductor visual. Perfil especializado en la transfiguración simultánea de discursos orales, ya sean conferencias, charlas, convenios, presentaciones.
- Proyectar una exposición sobre/de las bitácoras
- Planear nuevas participaciones comunitarias y creativas en donde la bitácora constituya la herramienta principal.

La medición del alcance de tales objetivos no contempla indicadores específicos y se avala, más bien, de las consideraciones discursivas hechas a lo largo de la tesis y de réplicas y contrataques de eventuales lectores interesados. Tener que refutar algunas de las hipótesis y contradecir o no lograr algunos de los retos presupuestos, sería un ulterior logro, además que un placer, siempre y cuando fuera el resultado de un proceso dialógico instaurado a partir de la reflexión de la misma tesis.

Marco teórico-práctico.

“Existen algunas sorprendentes analogías entre los problemas de métodos que se le plantean al científico, por una parte, y los que se le plantean al humanista, por otra. En los dos casos el proceso de investigación parece iniciarse con la observación”⁹ (...) que responde en ambos casos a un principio de preselección (complemento n.d.a.).

El apartado metodológico es importante para poder entender el proceso utilizado en la fase de investigación tanto teórica cuanto práctica: subrayando los detalles de tal acotamiento y sistematizando el material, será posible reproducir, profundizar, perseguir y compartir los modos de investigar.

La metodología se enfoca en los aspectos cualitativos resultantes del estudio consolidado de autores cuales Banks, Petti o Clifford y sobretodo las excelencias de la escuela latinoamericana la cual es sobresaliente en las investigaciones cualitativas sobretodo en campo social: nos referimos por ejemplo a autores como Pedro Lewin Fisher, Maria Luisa Tarres¹⁰ o Vasilachis de Gialdino¹¹ que, entre otros, ponen la atención sobre la necesidad auto reflexiva de las subjetividades presentes: en este caso yo como autora e investigadora, los

⁹ PANOWSKY, E. El significado en las artes visuales. Madrid: ed. Alianza, 1955, P. 21-22.

¹⁰ TARRÉS, M.L. *Observar, escuchar y comprender. Sobre la tradición cualitativa en la investigación social*. México: Porrúa-Las ciencias sociales, 2001.

¹¹ VASILACHIS de GIALDINO, I. (coord.). *Estrategias de investigación cualitativa*. Barcelona: Gedisa, 2006.

cuadernos como objeto y sujeto de estudio y las subjetividades indirectamente presentes, cognoscibles a través de las mismas. Sujetos que llegan a ser parte de una autoría personal o compartida. Según Lewin Fisher, por ejemplo, “El investigador registra datos de lo que ve, se apropia de ellos en términos creativos y emocionales.” – y lo mismo ocurre para las personas, dice: “las personas pueden apropiarse del mensaje sin tener que entender el razonamiento científico”¹².

El diseño cualitativo no mira a cuantificar datos en términos numéricos o estadísticos, sino no que se restringe a un registro y reflexión de cómo ocurren las cosas y quienes intervienen. No hay presunción de transformar la realidad ni la conducta: registrar comportamientos, discursos o prácticas de los protagonistas e invitarlos a concientizarse sobre los mismos, implica, sin embargo una aproximación constructivista y crítica y por lo tanto favorable al cambio endógeno. Aunque este último no sea, a priori, la orientación buscada, es posible que una investigación implique dinámicas transformadoras. En cualquier caso el rol del investigador tiene que ser bien definido así como el lugar desde el cual se fundamentan sus aportes epistemológicos y teóricos: en la medida en que nos situamos en una situación de análisis, de interpretación y de producción de conocimiento tenemos el deber de explicar a los demás nuestra posición, de manera que el lector o cualquier otro investigador entienda bien los procesos.

La disciplina antropológica, desde la cual partimos, constituye las columnas portantes e isomorfas de acuerdo con los formatos de construcción de sentido y la

¹² Pedro Lewin Fisher, investigador del INAH (Instituto Nacional de Antropología e Historia) en Yucatán, antropólogo especializado en lingüística y en migración, ha sido una referencia importante durante la escritura de la última fase de esta tesis. Las citas vienen de uno de los múltiples diálogos personales en los que hemos compartido conocimientos y he yo, más bien, aprendido mucho de sus indicaciones sobre la ciencia antropológica y sobre la vida misma. Reducidas aseveraciones y abundantes puntos de interrogación enriquecen su discurso sentido, pacato y científicamente fundamentado.

dinámica constructivista en la cual las respuestas a las preguntas dadas se constituyen a lo largo de la búsqueda. Tratándose de prácticas expresivas personales o intersubjetivas que dan lugar a un objeto artístico pero que también están sustentadas desde teorías antropológicas y semióticas, es fácil caer en redundancias y contradicciones, generar confusión y dejar vacíos inexplicados: es por eso que intentamos trasladar ese vínculo ideológico en una aplicación isomorfa.

Una investigación se define isomorfa en cuanto coherente entre sus diferentes facetas: no puede haber contradicciones entre las teorías que se procuran utilizar, las técnicas, las prácticas, las recolecciones de datos, los aspectos epistemológicos y aquellos metodológicos.

En este caso la observación y análisis cualitativo pretende comprender las significaciones visuales y verbales referentes a los aspectos sociales, caracterizados por sus agentes y sus agencias: entramos así en la dimensión intersubjetiva en donde el foco está no sólo en el sujeto mismo, sino en su relación con los demás sujetos dando lugar a una otra dimensión que se constituye más allá de lo individual o grupal, sino que está entre ellos. Esa dimensión está parcialmente resumida en los cuadernos, con sus matices y su complejidad y constituye una serie de plasmaciones plásticas inherentes a dimensiones teóricas. Dentro del análisis cualitativo hay muchas corrientes y perspectivas que se diferencian por su manera de abordar los temas, por sus raíces disciplinares, por sus matices indagadoras.

La elección de uno o más paradigmas está estrechamente relacionada a la consideración de la realidad en sí, las maneras en las que se llega a concebir la misma y los compromisos que eso implica. Los paradigmas pueden ser paralelos y un mismo objeto de estudio puede ser analizado de diferentes paradigmas contemporáneamente: eso quiere decir que, si se cumple un análisis isomorfa, no

solamente cambia la consideración del objeto mismo, sino también las formas y los métodos con los que nos acercamos a él.

Aunque apelándose a componente propias de otros paradigmas, mi posición se acerca particularmente al paradigma constructivista.¹³ A nivel ontológico tal paradigma vierte hacia una posición de relatividad, en donde hay construcciones dictadas por los contextos en los cuales se analizan hechos o situaciones. Más evidentes en las bitácoras colectivas como herramientas de producción de consenso, el constructivismo implica una crítica y reconstrucción de los puntos de vista implicados en lo estudiado, persiguiendo una especie de registro restaurado de lo real. Tal reconstrucción necesitaría previamente de una construcción del conocimiento basada en “interpretaciones consensuadas” resultado de negociaciones discursivas apoyadas en relatos. La posición de un analista constructivista está totalmente sumergida en la realidad estudiada, así que la vivencia llega a ser parte integrante de las perspectivas relativas con las cuales se abordan los temas: según Schwandt las verdades son resultados construidos de prácticas discursivas; según la actitud inductiva de los autodiagnósticos las verdades emergen a partir de la producción/participación/escritura de los integrantes.

La característica principal de la investigación cualitativa es su centralización en los sujetos: en el interaccionismo simbólico y en la fenomenología, por ejemplo, el énfasis está en la relación entre ellos. Entre lo fenomenológico y lo etnográfico, el investigador se acerca a la realidad de manera directa, implicándose y hundiéndose con las personas con las que colabora, con el objeto-sujeto estudiado: no se trata de investigador e investigado sino que, a través de la cooperación emergen relatos luego interpretados, tal vez reconstruidos y tal vez iniciadores de procesos de concientización. No hay que olvidar que los textos emergidos, por cuanto dialógicos

¹³ Referencia a los texto de BOISIER, S. y ESCOBAR, A.

y participativos, no serán ausentes de poder; un ejemplo evidente es la minuta, documento provisional con intento aclarador, síntesis de las negociaciones.

Además de la dimensión inter-subjetiva necesitamos comprender los contextos, describir situaciones, estar entre ellas. Si utilizáramos un método deductivo aplicaríamos leyes generales a los hechos observados intentando sacar conclusiones que necesariamente afirmaran las premisas. En la actitud inductiva, en cambio, se formulan u observan premisas particulares desde las cuales se desprenden generalizaciones conclusivas: empezando por el planteamiento de un problema, pasando por todas las fases de la investigación a través la observación y análisis del objeto de estudio se formula una hipótesis que supone solucionar el problema planteado.

Las conclusiones pueden confirmar o contradecir las hipótesis y tendrían que dar lugar a nuevas hipótesis hacía el conocimiento, formando una especie de diagrama de flujo. Las problemáticas se descubren o se aclaran durante la observación, y muchas veces se van definiendo cuando ya estamos empapados en la investigación: puede que la definición de la problemática surja desde intereses generales, sensibilidades hacia determinados argumentos, necesidades laborales, curiosidades conceptuales.

Lo que ocurrió en mi caso es algo muy común: las motivaciones que me acercaron al mundo académico eran exógenas al mismo. Eso quiere decir que desde la praxis, surgió poco a poco la necesidad de saber más sobre los conceptos que a menudo utilizaba, vislumbrando la posibilidad de nombrar métodos y técnicas que utilizaba en trabajos de campo, llenando la escasez de conocimientos teóricos y enriqueciendo mis acciones.

Los intereses iniciales, si bien venían de mi formación académica en el campo de la comunicación, con el transcurrir del tiempo incluyeron aspectos

relacionados a la cooperación internacional, al desarrollo y al arte como potencialidad creativa intrínseca al sujeto. En cada área hubo experiencias que fortalecieron el conocimiento de las mismas, a partir de los estudios, las prácticas y de las observaciones-participaciones directas.

Pude “tocar con mano” (lit. averiguar, vivir directamente) lo que posteriormente se ha escrito y que supone una estrategia metodológica para que pueda ser sistematizado. La metodología utilizada, principalmente etnográfica, se apoyó en el multi-situado para justificar sus vueltas: “Hay que tener cuenta que ‘la vuelta’ del etnógrafo con la finalidad de especializarse, (...) da lugar a un proceso personal e individual por su parte de validación de los datos, proceso que implica necesariamente la presencia del etnógrafo en un sitio que sea *apropiado e incorporado* a lo largo de las estancias.”¹⁴

El objeto de estudio se hace por lo tanto sujeto: está caracterizado por un dinamismo definido espacialmente y temporalmente, enfatiza los procesos más que los productos. Aquella temporalidad que, a su vez, para llegar a ser objeto de análisis necesita tiempo: algunas reflexiones del historiador Manuel Castillo en “Multiculturalismo, interculturalidad y comunicación” llevan “al reconocimiento de que tratar científicamente un tema, o contribuir a la construcción científica de un objeto, exige experiencia, disciplina, en una palabra: tiempo.”¹⁵

Así que se encuentra una motivación para justificar el tiempo transcurrido entre el comienzo de las prácticas sociales artísticas, su transcripción en los cuadernos y, finalmente, su observación.

¹⁴ DUMONT, G. *Multiplicidades móviles, dibujo de una pluralidad situacional*. Madrid: Encrucijadas, 2012. Disponible en web. P. 5.

¹⁵ CASTILLO M, *Multiculturalismo, interculturalidad y comunicación*. Mérida, Yucatán: Maldonado editores del Mayab. ISBN 968-5929-02-0



Portada de la Bitácora n. 16.

“¿El intelectual es inútil?”

Pregunta inherente al cuestionamiento metodológico y conceptual con el cual el investigador se acerca al propio trabajo y se inserta en el mundo social. Al abrir esta pregunta se duda inclusive de la existencia del mismo intelectual o por lo menos se le dota sus búsquedas del beneficio de la duda. Inclusive, parece quitar su unicidad y primacía del mundo del saber, otorgando a los demás la misma posibilidad.



1. Notas históricas: bitácoras, libros de artistas, apuntes de viaje, esbozos científicos.

Parece que en el siglo XII *bitacle* fuera un término eclesiástico, pero según la unanimidad de las consideraciones virtuales desde la mitad del siglo XVII, *bitacle* indicaba un pequeño lugar de los barcos en donde se solía guardar (y preservar de las intemperies) un cuaderno de viaje, llamado de la misma manera. Con el tiempo pasó a identificar comúnmente el registro escrito de las acciones de un trabajo o de una tarea y se tradujo al castellano con el término *bitácora*.

Intrínsecos a su constitución son los elementos de la escritura, de la representación y del viaje. La idea de plasmar y dejar registro de lo que nos rodea no es algo novedoso: desde el paleolítico el hombre deja huellas en los materiales que encuentra a su alrededor, originariamente huesos, maderas, cueros. Papiro y pergamino constituyen los antecedentes del papel, el cual empezó a ser elaborado por los chinos con residuos de arroz, seda, algodón y cáñamo.

La condición *sine qua non* de la bitácora es entonces la escritura como reflexión e ilustración de la época vigente. La documentación que le consigue, si explícita en cuanto a posibilidad de lectura o si acompañada por códigos interpretativos, constituye una *vox ad personam*, una de las bases desde las cuales empezar para emprender el estudio del tema tratado: un personaje, una época, un episodio, un lugar geográfico. Un análisis cruzada, ósea el uso de otros elementos/pruebas/voces además de las bitácoras, puede facilitar el entendimiento y garantizar mayor científicidad y veracidad. Si nos acercamos a un artista, además de sus escritos, es fundamental ver otras obras, acercarse a su vida, contextualizando su práctica dentro de un marco referencial más

detallado. La riqueza de las fuentes está en su originalidad, así que las bitácoras son registros evidentemente ricos, aunque inevitablemente parciales.

Su potencial es uno de los motivos por los cuales nos interesan: su posibilidad de vehicular informaciones y de ser redactadas por cualquier persona que tenga esa voluntad endógena, su acto motor, su índole escritora. La voluntad es necesaria en cualquier gesto creativo, pero cuál es la diferencia con otros tipos de soportes indicados en el título? Desde su origen etimológico la bitácora remite inmediatamente a la idea de viaje, aunque no contemplado como unicidad temática así como ocurre en el **libro de viaje**. Aquí, tras un desplazamiento consistente, geográfico, cultural, descubrimos una narración de lo nuevo, de lo que el viajero va encontrando y considerando inspirador: cualquier pretexto que cause efectos y sacuda la imaginación, es bienvenido. El mercado con sus frutas, el desierto y sus camellos, las viñas de un pequeño pueblo, el recorrido en el tren etc. pueden ser ocasiones para sacar la libreta, abrirla y escribir.

La genealogía del tomar notas puede pertenecer a múltiples calificaciones: por ejemplo un libro de viaje hecho por un artista podrá ser considerado **libro de artista**. Este último, siendo libro, tiene solitamente un inicio, un desarrollo y un final: diferencia sustancial en comparación con la bitácora que no necesariamente tiene un desarrollo semántico que se abre y se cierra con el empezar y acabar de la misma. Es decir, por cuanto estrafalarios sean su formato y su contenido, el libro de artista se constituye como objeto unitario, dotado de sentido independiente y caracterizado por un corpus discursivo que allí, con su presencia, empieza - se desarrolla - acaba. Aún tenemos incluimos el **sketchbook**: conjunto de hojas que incluye numerosos dibujos/apuntes solitamente en orden esparcido, contenientes representaciones antitéticas y sin un hilo conductor necesario. Numerosos los ejemplos en la historia. Veremos que los **esbozos científicos** también pueden acercarse a la idea de bitácora y lo que tienen en común es

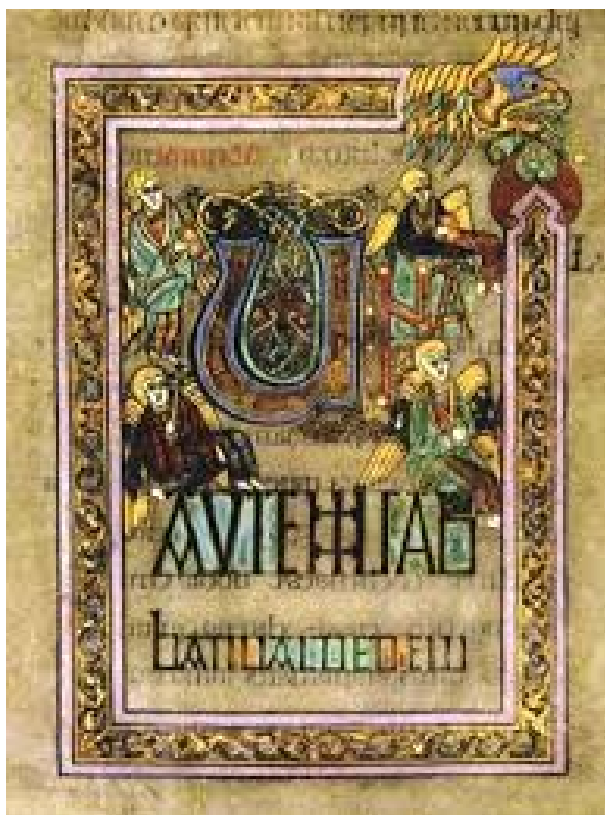
la investigación; estos últimos, si escritos por personas agudas o con un alto sentido estético, pueden también parecer, o acabar siendo, libros de artistas.

Lo que hemos decidido hacer para este acercamiento histórico, ha sido seleccionar, *aimé* de manera muy drástica, algunos ejemplares de autores que tocan tangencialmente estas *tipologías*. Un análisis detallado de los antecedentes de la bitácora en la historia, habría tenido que recurrir al antaño del ser humano y habría necesitado una tesis entera para lograrlo. Aquí, en cambio, los saltos temporales y geográficos propuestos, si por un lado pueden provocar muecas por su superficialidad, por otro lado garantizan una visión en conjunto útil para el análisis.

Empezaremos con uno de los primeros manuscritos encontrados en occidente para seguir con algunos ejemplos en otras culturas; posteriormente pasando de la época medieval a Leonardo da Vinci, llegaremos a la época romántica y su idea de viaje, con autores cuales Darwin o Delacroix. El inicio del siglo XX con sus caligramas, la corriente futurista y luego surrealista determina antecedentes fundamentales para la idea de bitácora que estamos trabajando. Último autor contemplado para el apartado histórico, antes de pasar a la contemporaneidad, será Marcel Duchamp con sus proyectos y, en consecuencia bitácoras, conceptuales. Finalmente propondremos una especie de recuento y cuadro sinóptico personal que sintetizará los ejemplos elegidos, la lectura histórica y las tipologías encontradas.

1.1 Anotaciones y copias. La escritura y el signo.

En la tradición occidental la aparición de personas dedicadas a la copia de los primeros libros (los amanuenses), permitió la proliferación de notas en los textos. El impulso a la escritura lo encontramos próximo a nuestros tiempos, en los códigos medievales, los cuales tenían la peculiaridad de ser escritos por amanuenses y sobre todo estaban caracterizados por la doble faceta figurativo-narrativa.



Libro de Kells. Irlanda, 800. Es uno de los ejemplares más famosos de los escritos medievales europeos.

En esta época se trataba más bien de reproducciones, es por eso que nos alejamos unos años para hablar de piezas únicas, de libros cuya intención no era copiar, sino crear, describir, dibujar las características de un contexto o un tema específico. También en otras culturas hay ejemplos que vale la pena citar: el Código Dresde, un manuscrito maya que resale aproximadamente al siglo XI XII es considerado como uno de los más antiguos escritos de las Américas.



Código Dresde. Época Maya. Trasladado y vendido a la biblioteca real de la Corte de Dresde, en 1789. Consta de 39 láminas, con escritura en ambos lados, con una longitud total de 3,56 metro, siendo así el segundo código maya más largo después del de Madrid.

Originalmente, el manuscrito había sido doblado en forma de acordeón. Contiene importantes informaciones acerca de la cultura y la cosmovisión maya.¹

¹<http://www.angelfire.com/dc/dresdencodex/webespdresden.html> Consulta 20/07/2013

Los jeroglíficos constituyen un tipo de escritura en la cual no nos adentramos, sin embargo, considerando mi larga estancia y mi infinito amor por la tierra del Mayab, quiero proponer unos detalles de lectura, aunque muy parcial. El jeroglífico, como un sincretismo grafémico-visual y semánticamente entero, y asociado a otros símbolos o jeroglíficos constituye un texto el cual, a su vez, está dividido por capítulos. La tabla contiene “un almanaque ceremonial para los dioses, la tabla de eclipses y luna, y propuestas de cálculo para los movimientos de los planetas Venus y Marte. Además se describen las ceremonias para el inicio del año, un diluvio y una profecía de un K’atun”².

Considerando la imposibilidad de ver el código original que además está parcialmente dañado y por lo tanto difícil de descodificar, nos remitimos a algunas consideraciones virtuales en las que se proponen los dibujos de los jeroglíficos y la interpretación de algunas predicciones.



K'uk'ulkan, “serpiente emplumada”. Entre los aztecas, Quetzalcoatl.



Chaak, Dios de la lluvia.



Chaak Balam, “jaguar grande. Dios zoomorfo.

² Idem



Itzamná, “el mago sabio”, por muchos es el padre de los dioses.



Zak Kolel, “doncella”. Diosa del amor, representa la luna creciente



K'in Ahau, señor(ahau) del sol(k'in). Puede remplazar el n.4.



Xaman Ek', dios de los viajeros. Del cielo, significa estrella del norte.



H'obnil, el dirigente del inframundo.

Algunas de las representaciones que se pueden encontrar en el Código Dresde.

Más próximo a nuestros tiempos y a nuestra investigación es el manuscrito de Voynich. Lo encontró, un librero alemán del mismo nombre, en un colegio jesuita en Roma, al principio del 1900. Se desconoce el autor, parece ser del XV-XVI siglo. Sus páginas miden 15x22 cm.; son de vitela, una especie de pergamino hecho de cuero de cordero muy trabajado y fino. Contiene más de 40.000 palabras y la mayoría de las páginas incluye ilustraciones.



Manuscrito Voynich.

El manuscrito³ está compuesto por 240 páginas en pergamino y el texto se divide en seis secciones (herbario, astronomía, biología, cosmología, farmacéutica y recetas); la escritura va de izquierda a derecha sin puntuación aparente. Los glifos que articulan el supuesto alfabeto son entre veinte y treinta y forman un total de 35.000 palabras aproximadamente.

El *voynichés*, el lenguaje propio de Voynich, pasó por muchos intentos interpretativos, pero aún no logró encontrar una decodificación que lo aclarare: para algunos se trata de códigos para la descifración de otros diccionarios; para otros, partidarios de la teoría estenográfica, no hay significados evidentes, solo se encuentran detalles dotados de mensajes secretos. El lingüista Jaques Guy dice que se trata de una lengua natural exótica inventada, pero parecida lengua y cosmovisión china. Hay quien dice que es una lengua poliglota, compuesta por partes de lengua flamenca medieval, de francés o alemán antiguo; otros afirman que se trata de una lengua artificial filosófica y organizada por categorías. Hay quien, también, afirma que el *voynicheés* sería un engaño, una invención para que el mismo Voynich pudiera hacer dinero. Por fin hay una interpretación propuesta por James Finn en el libro *Pandora's hope*, el cual afirma que el idioma utilizado es una codificación visual del hebreo recurrente a numerosas deformaciones visuales y semánticas de la misma lengua.

En pocos casos las teorías interpretantes se refieren a la escritura en referencia a las imágenes: de aquella parece ser posible identificar los argumentos, la división de las sesiones, la evocación temática, pero no la descodificación de las palabras. Considerada la dificultad de lograr una interpretación unánime y la cantidad de lingüistas y criptógrafos que se han aventurado en tal intento, no podemos enfrentar la afirmación de nuevas posturas propias, sobre todo por no conocer el tema en profundidad.

Podríamos entonces pensar su lectura e interpretación en términos visuales

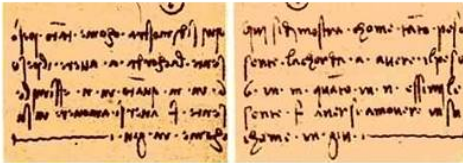
³ Las consideraciones han sido referenciadas por http://es.wikipedia.org/wiki/Manuscrito_Voynich

imaginando el *voynicheés* como una especie de escritura parolibera antigua en donde no habría ulterior significado semántico del que queda intrínseco al momento de producción creativa del mismo autor y dejar a la evocación y alegoría la interpretación para el lector.

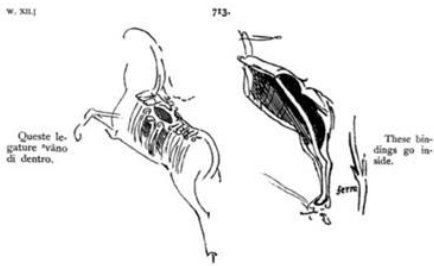
Otro ejemplo fundamental correspondiente a la misma época de Voinich es Leonardo Da Vinci. Sus apuntes, geniales y ricos de ilustraciones y explicaciones nos acercan a la consideración de la bitácora como herramienta artística.

Leonardo da Vinci 1452-1519

Escritura al revés



Estudio anatómico animal y humano



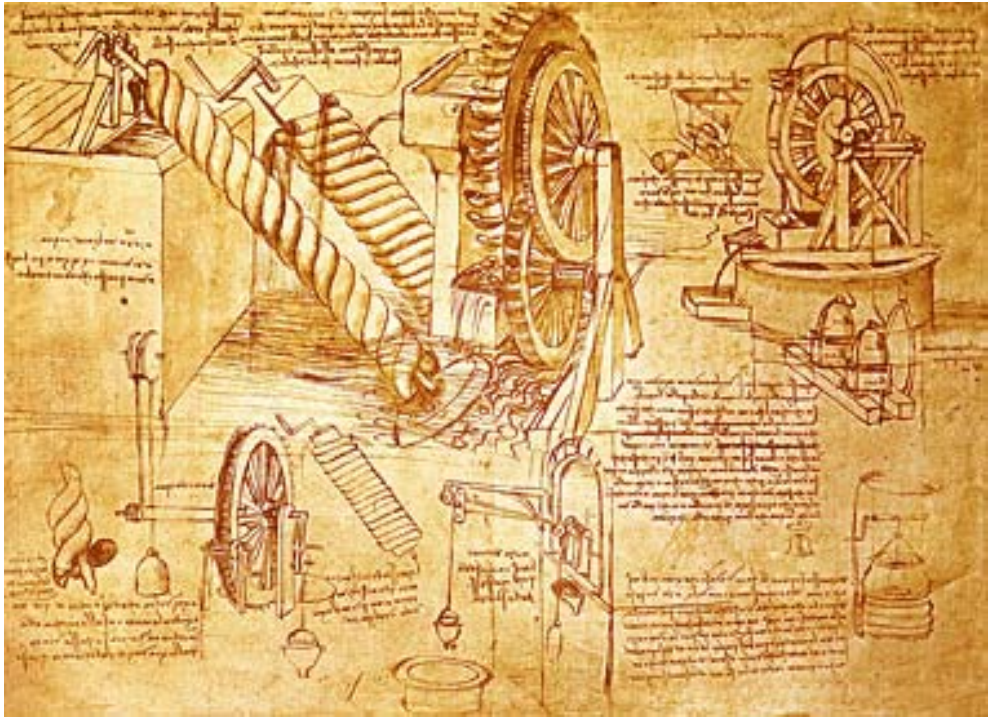
Ejemplo de escritura a espejo y bocetos de Leonardo.

Una de las particularidades de Leonardo fue la escritura especular, o al revés. No se sabe exactamente porqué, parecen haber cuatro suposiciones diferentes⁴: según algunas opiniones Leonardo escribía así por comodidad, según otros era de uso común durante el siglo XV, Algunas fuentes dicen que se tratara de un código parcialmente secreto para proteger sus escritos de la iglesia católica, otros aún piensan que sufría de dislexia y por eso le resultaba mejor escribir de la derecha a la izquierda.

Desde temprana edad Leonardo brotaban excelentes capacidades artísticas así que ya a los catorce años, el padre lo mandó como aprendiz en el laboratorio de Andrea del Verrocchio, en Florencia. Desde allí fue un continuo proliferar de producciones que siempre incluían el sincretismo de arte y ciencia. De hecho el joven pintor fue uno de los primeros italianos a utilizar la técnica a olio recién llegada de los Países Bajos. También el ambiente circunstante era prolifero y la ciudad se mostraba capaz de responder a todo el fermento que Leonardo iba mostrando: él sostenía que una atenta observación del mundo, de los objetos, de los individuos, de los cuerpos en fin, del todo, permitía un conocimiento real que podía ser plasmado y descrito con el dibujo. Anticipando la época de la ilustración, parecía que el dibujo constituyera la sección principal de su práctica y de su método didáctico y que solamente a veces estuviera acompañado por una descripción textual que sirviera para aclarar el mismo.

Un excelente ejemplo es *Codex Atlanticus*, una recopilación de trabajo de gran tamaño incluyendo asuntos de arquitectura, anatomía geografía, aerodinámica, botánica, pintura. Aquí abajo un abstracto del Codex.

⁴ http://www.focus.it/cultura/storia/Perche_Leonardo_da_Vinci_scriveva_specularmente_C39.aspx



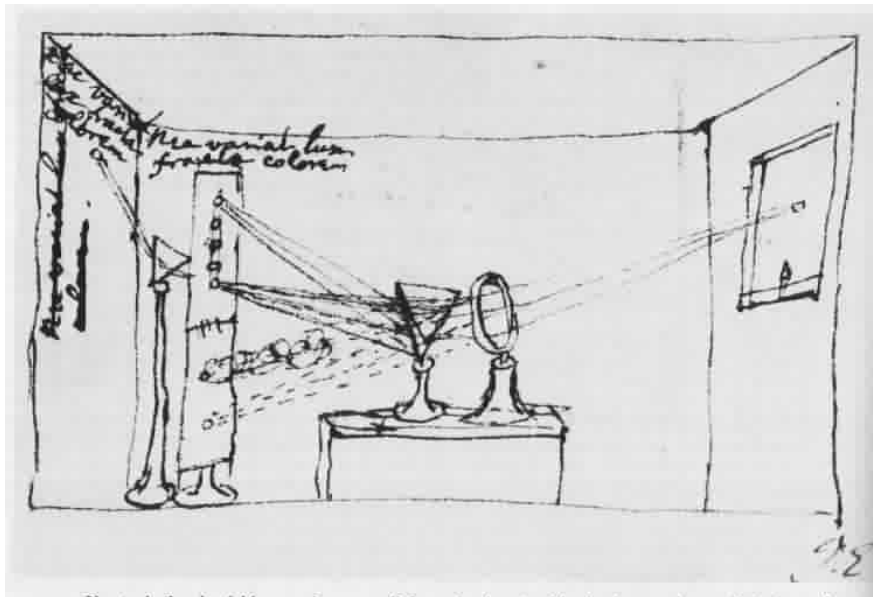
Apuntes Leonardo Da Vinci. Abstracto del Codex Atlanticus.

Leonardo transcurrió su vida en las grandes cortes de Florencia, Milán, Venecia e incluido en el Vaticano: solitamente lo contrataban como ingeniero y/o arquitecto y/o pintor y se dedicaba a dibujar mapas, planear monumentos y planear proyectos civiles/arquitectónico/escultóricos que pocas veces encontraban su factibilidad real pero que su gran potencial y factibilidad siguen siendo valorados. Al final, casi de sesenta años, empezó a decaer físicamente: su brazo derecho quedó paralizado y él siguió trabajando y dibujando. Murió a los sesenta siete años de manera digna, mientras que su obra y su proyecto no morirán nunca y serán más bien continuamente estudiados, actualizado o, inclusive, puestos en práctica.

Grosso modo estamos siguiendo un recorrido histórico que puntualice personajes o eventos importantes en la determinación de lo que denominamos bitácora. Escrituras e imágenes se unen en un sincretismo semi-simbólico que narra, a su manera, el paso del tiempo: ese tiempo, sin embargo, no es arbitrario, sino que necesita ser recordado y matizado para poder sobresalir. El tiempo colombino, por ejemplo, ha tenido una narración principalmente occidental y una consiguiente, aunque parcial, ocultación de todo lo que ahora se inserta en la denominación precolombina.

En el campo del arte, por ejemplo, hay que subrayar el hecho de que existiera antes de que fuera denominada como tal y es justamente en sus fenómenos que podemos elevar las voces de aquellos que, en tiempos brutalmente hegemónicos, fueron metafóricamente callados y prácticamente matados. La *conquista de las Américas* ha dejado pocos testimonios escritos/dibujado que contaran los acontecimientos desde la pluralidad de sus personajes principales, desde los múltiples lados implicados: las crónicas de India, realizados durante el siglo XVI, indican, por ejemplo, la compilación de narraciones históricas acerca de los acontecimientos durante el descubrimiento, conquista y colonización del continente americano; aunque se incluyeron, también, escritos de mestizos o indígenas americanos, la perspectiva es principalmente aquella de los colonizadores españoles.

La ciencia continuaba haciendo pasos de gigantes y nuevamente insertamos los aportes de un gran científico del siglo XVII: Isaac Newton. En este esbozo, sobre la naturaleza de la luz, explica como utilizando un prisma y un agujero en la contraventana de su cuarto, demuestra que la luz del sol está compuesta por una mezcla de luces pertenecientes a diferentes colores del espectro.



Isaac Newton (1642-1727). 1666. *Sobre la naturaleza de la luz.*

En la edad de la ilustración, durante el siglo XVI-XVII se encuentran otras numerosas representaciones gráficas de científicos y exploradores, especialmente historiadores, geógrafos y botánicos que iban conociendo los *nuevos* lugares, recolectando informaciones y representando los conocimientos adquiridos.

Era una práctica típicamente occidental que se movía desde Occidente hacia otros lados del mundo: sobretodo América Latina y Oriente, veamos un ejemplo más. Antonio José Cavanilles, de origen valenciana, filósofo y teólogo de formación, se acercó a la botánica en Paris y es considerado uno de los más importantes ilustradores científicos españoles.



José Antonio Cavanilles (1745-1804), botánico valenciano.

Antes de pasar de manera más específica a la idea del viaje y al romanticismo, vale la pena mencionar por lo menos un ejemplo significativo de lo que ocurría en Oriente. En Japón, por ejemplo, había un periodo denominado Edo que transcurrió desde 1600 hasta 1870 y que se caracterizó por las pinturas del mundo flotante y sus estampas, principalmente llevadas a cabo con variantes de la técnica xilográfica. Katsushika Hokusai, el autor de “La gran ola” fue uno de los representantes más destacado; en esta ocasión recordamos también a Suzuki Harunobu, el maestro que

creó la técnica nishiki-e y autor del grabado aquí propuesto y particularmente idóneo considerando su sincretismo grafémico-visual.



Suzuki Harunobu (1724-1780), Japón.

1.2 La representación del viaje. Arte y ciencia en el episodio romántico.

“Forse é un nervo del romanticismo esaltare e infilzare l’attimo, fermarne la bellezza in pieno volo, come uno spillo la farfalla. Quanto piú bello e saggio il pensiero e l’atto forsennato di Michelangelo davanti al suo Mosé pieno di torsioni e di vita pronta a esplodere. La martellata sul ginocchio di marmo, il ‘perché no parli?’ fanno fare all’arte il viaggio inverso, estraggono vita perpetua da forme imprigionate. E tutti noi al colpo di martello dell’artista abbiamo risentito per reazione un certo contraccolpo all’altezza della rotula.”⁵

Inquietud y horror en contraposición a lo sublime son los sentimientos más perseguidos en la época romántica y la naturaleza, como expresión divina, es una de las mayores fuentes de inspiración. El arte se ocupa de captar fijar y hacer obras con estos momentos, pero al mismo tiempo, desde y a través de las obras se quiere regresar a la vida.

Los viajes empiezan a ser más comunes: inicialmente unidos a la guerra, al comercio y a la peregrinación incitan a la creación de las obras. Estimulan también la escritura de documentos tales cartas de navegaciones, apuntes y descripciones de descubrimientos de los nuevos lugares y de las culturas desconocidas. Igual los medios de transporte estimulan los cambios y las modalidades, las metas y los intereses. Los ámbitos científicos, médicos, antropológicos, biológicos y artísticos hubo exploración: en el arte el sentimiento prevalecía sobre la razón, poniéndose, entonces, en contraposición al romanticismo. Se consideraba que todo fuera en continuo devenir, tanto el ser

⁵ DE LUCA, E. *Alzaia*, Milano: Ed. Feltrinelli, 2008. P. 17

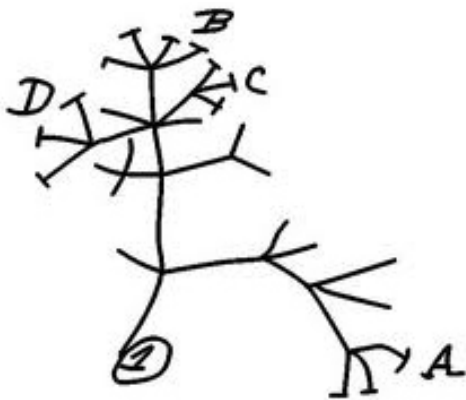
humano como el mundo y que el hombre tuviese que ocuparse de sentir, intuir, atrapar, más que entender, los momentos fugaces del devenir. Si el mundo no se puede entender, sino intuir, resulta que solo pocos pueden lograrlo: va surgiendo y afirmándose la idea de genio, el mediador entre el mundo que pisamos y la infinitud etérea.

Aquí un ejemplo de como la pintura responde a la revolución romántica: el alemán Friedrich, refiriéndose a un accidente real ocurrido durante una expedición, captura este paisaje en donde el hombre sentimental, solo y finito se inspira y se encuentra en la inmensidad de la naturaleza la cual, sin embargo, deja fluir y traspasar el alma de los viajeros sentimentales.



Friedrich C.D., El naufragio de la esperanza. Olio sobre tela. 1822, 98 x 128. Hamburgo.

Los viajes asumen un rol predominante en las expediciones científicas con Capitan Cook y **Charls Darwin**. Este último, gran apasionado de las ciencias naturales es reconocido para sus *teoría de la selección natural* del 1838. Sus investigaciones científicas lo llevaron a embarcarse en la segunda expedición del HMS Beagle, en 1831. Durante ese tiempo (que fue de cinco años en vez que dos) Darwin redactó lo que será el *Diario de Investigaciones*, en 1838 insertado en el tomo editado por FitzRoy, el capitán de la expedición: “Crónica de los viajes de inspección de los barcos de su majestad 'Adventure' y 'Beagle'”.



Tree of life, 1837.



Amphiroa Orbignyana

Durante el viaje y durante toda su vida Darwin originó apuntes que luego sería resumidos y explicitados en sus teorías: la página que acabamos de insertar, por ejemplo, muestra simbólicamente como las especies están relacionadas a través de la evolución de la historia. Los apuntes de Darwin, propiamente científicos, asumen también una valencia artística, ya que, por ejemplo, han sido reunidos junto a otras piezas, en una gran exposición comisionada por el American Museum of Natural History

de Nueva York: desde mayo a septiembre 2013, en el Museo Marítim de Barcelona⁶ se podía admirar el trabajo en la exposición llamada “Darwin. El viaje de un naturalista” y considerada la más completa que haya habido nunca.

Este personaje, sus apuntes y sus estudios son estímulo de referencia para otros investigadores: Addis y Estay Stange le han dedicado un ensayo titulado *L'albero e il corallo. L'iconologia costruttiva di Charles Darwin* donde analizan la representación visiva de su teoría de la evolución. Enfocándose en las correlaciones semi-simbólicas se refieren a Bredecamp el cual, estudiando los trazos de Darwin sugiere que el *Amphiroa Orbighyana* sea un coral, más que un árbol: “la contradicción relevada por Bredecamp entre el sentido expreso en los textos visivos y aquella manifestada en los textos verbales hace de la iconografía un instrumento útil para mostrar, o mejor dicho, construir, la ‘verdadera’ tendencia que las palabras ocultan o contradicen. (...)”⁷ (t.d.a) Esa modalidad de significación semi-simbólica, siguen las autoras, parece conjugar las categorías expresivas y semánticas y elevar la dimensión estético sensible a aquella propiamente científica.

También en las prácticas artísticas Darwin ha sido un estímulo reflexivo: el Colectivo CDC, por ejemplo, reflexiona sobre el “cómo ha sido interpretada por sociólogos y otros para legitimar la supremacía política y económica de ciertos grupos sociales sobre otros (colonizadores sobre colonizados, raza blanca sobre las otras razas.”⁸ Este colectivo de artistas visuales chilenas, muy interesadas a la antropología (v. cap. 2.2), reflexiona sobre el asunto en dos formas distintas: por un lado entabla una conversación telefónica (ya que los integrantes viven lejos) enfocadas al tema del momento, por otro lado da libre abertura a la creación ya sea individual o colectiva. En

⁶ <http://www.mmb.cat/exposicions>

⁷ POLACCI, F. (a cura di) *Ai margini del figurativo*. Siena: Protagon, 2012. P. 201

⁸ <http://www.conversaciondecampo.com>

algunos fragmentos de la grabación, emerge la crítica con la que el colectivo se enfrenta al tema y la forzada interpretación que ha sido hecho por el sistema de aquel entonces para placar a la gente, en sus palabras. “La evolución básicamente no dice que lo último es lo mejor. (...) Los medios tienen que convencer a la gente que las cosas no pueden cambiar y no tienen poder para cambiarla. (...) Somos unas víctimas del sistema y no tenemos ninguna injerencia. Nada de lo que nosotros hablamos va a cambiar el total...”. La pieza propuesta es aún más expresiva, se titula “Ejercicio sobre la adaptación a la materia” y es acompañada por una cita de Darwin: “No es la especie más fuerte la que sobrevive, ni la más inteligente, sino la que responde mejor al cambio.”



Colectivo CDC, “Ejercicio sobre la adaptación a la materia. Junio 2012

Las descripciones/trascipciones/representaciones de los viajes, hechas por parte de viajeros de las letras o de las artes en general, también asumen, en la época romántica, un rol fundamental. “Si la literatura de viajes es sobre todo descriptiva, tiene

que haber una zona de coincidencia entre la escritura y la pintura, sobre todo cuando una acompaña a la otra en una época tan pictórica como la romántica⁹. Se destaca un dialogo cada vez más marcado entre la escritura y el acto pictórico resuelto en la elaboración de una técnica mixta y en el cual nos adentramos mayormente en los capítulos de análisis textual.

Para seguir con el recorrido histórico que empezó con los códigos medievales, podemos nombrar a **Eugene Delacroix** como artista, escritor, viajero ejemplar y destacado: sus viajes no han sido muchos y muy largos: aparte breves estancias en Bélgica y Holanda, trascurría su tiempo entre los diferentes ateliers de Francia, dedicándose a la pintura/escritura y la mundanidad. Entre los viajes más destacados encontramos el de Inglaterra en el verano de 1825 y, sobre todo, el de África del norte (en Marruecos) en 1832. Este viaje hacía parte de expediciones militares de los Estados colonizadores, los cuales empezaban la expansión de su nación con la adquisición de colonias: Delacroix fue uno de los primeros pintores a ser llevado en estas empresas como parte del equipo y funcionario público, su rol consistía en cumplir con lo que exigían la burguesía a través de las fuerzas políticas nacionales y creaba obras como registro del nuevo lugar exótico. Fue el Conde de Mornay a invitarlo y nombrarlo “reportero gráfico”.

El manuscrito originado a partir de este viaje es una de las obras bitácoricas más destacadas y significativa ya que representa, aunque de manera no tan explícita y directa, la llegada de los colonizadores por los ojos de los mismos. En tal ocasión Delacroix creó probablemente un centenar de pinturas y dibujos (con tema local, el Marruecos y su gente) que fueron inspiradores para numerosas pinturas póstumas.

⁹ DÍAZ LARIOS, L.F. *La visión romántica de los viajeros románticos*. Barcelona: Universitat de Barcelona. Disponible en web:

http://www.cervantesvirtual.com/bib/romanticismo/actas_pdf. Consulta 12/08/2013

Estos apuntes fueron también insertados en la nueva edición del Journal, un conjunto de notas/apuntes/dibujos, una bitácora de las bitácoras editada por Michèle Hannoosh en 2009. El Journal original ha sido un proyecto inaugurado por Eugene Delacroix el 3 de septiembre 1822.



Delacroix. Apuntes del viaje a Marruecos, en 1832.

Hannoosh reúne abstractos de bitácoras que pertenecen a diferentes periodos de la vida artística di Delacroix y que, según sus análisis, son enormemente diferentes. En la primera fase encontramos trazos de carácter íntimo y personal relacionados a los sentimientos, al amor, al tiempo, a la práctica y la filosofía del arte, a la necesidad de controlarse y liberarse.

“Le jeune Delacroix cherche à se maîtriser, à calmer ses excitations, à arrêter la variabilité réglée du moi, à s'améliorer en étant "vrai" envers lui-même. L'écriture devait garantir les résolutions prises, contenir et ordonner le moi insaisissable. (...) Mais Delacroix ne voyait que trop la difficulté, voire l'impossibilité, de se contrôler par l'écriture. Ce premier projet a donc échoué.”¹⁰ Parece entonces que la interrupción de esta primera fase del Journal es debida a la insatisfacción del logro, al fracaso del objetivo de entenderse: es como si la escritura, la línea, el dibujo no bastara, no fuera suficiente para colmar la insaciable necesidad de conocer y conocerse. De allí cambió de actitud hacia una escritura más compleja, aquella que empezó veinticuatro años más tarde.

“Delacroix prend plaisir à se répandre, suivant le mouvement capricieux de sa pensée et de son humeur. L'écriture est donc expansive, mobile, souple et d'une complexité labyrinthique: l'artiste relit, recopie, commente des passages antérieurs; il revoit, corrige, propose des alternatives; il confronte les notes, renvoie de l'une à l'autre ou à plusieurs autres.”¹¹

¹⁰ HANNOOSH, M. “Histoire d'une édition: le Journal de Delacroix, archéologie et reconstitution d'un document” en RIHA Journal 0001. Paris: INHA, 2010. Disponible en web: <http://www.riha-journal.org/articles/2010>

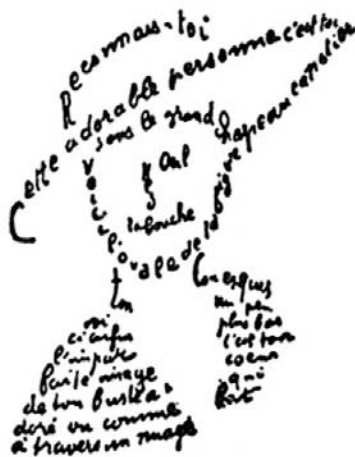
¹¹ idem

1.3 La aparición de lo lingüístico en las vanguardias artísticas.

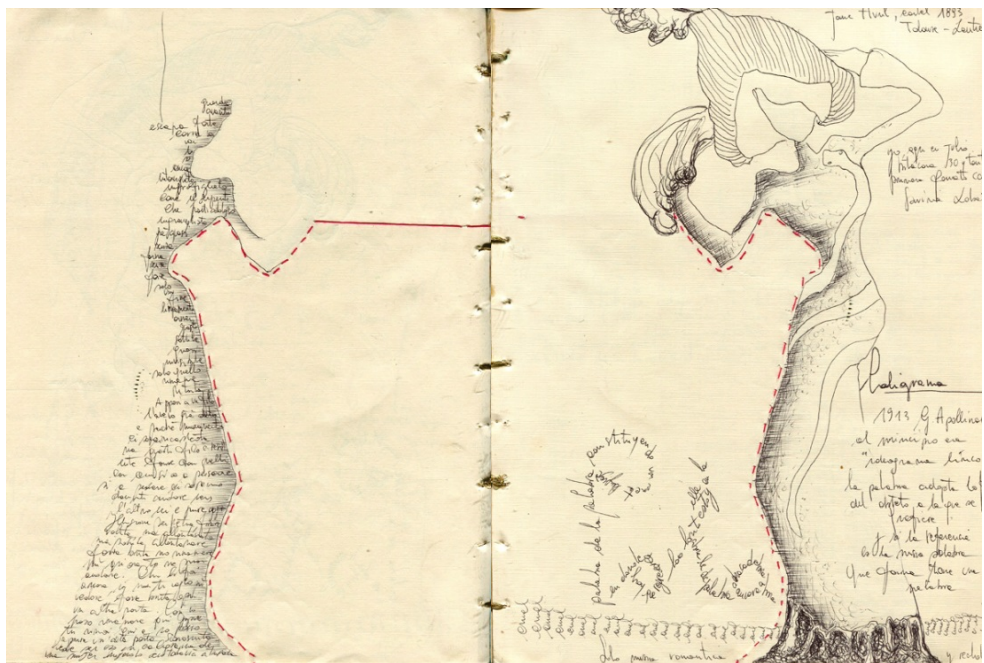
Con las vanguardias del principio del siglo empieza una nueva fase ligada a la extrapolación de la escritura como mero vehículo semántico. Las palabras y los textos se hacen más visuales y se constituyen como poemas percibidos ya no solamente con una lectura sintáctica o paradigmática, sino principalmente visiva.

La tipografía y la figuratividad del trazo caligráfico así como la inserción mecanográfica empiezan a tomar más lugar regalando a la producción artística más posibilidades y a la lectura más niveles con la que adentrarse.

Es frecuente, al principio del siglo, el recurso a los **caligramas**: aquí se abren las posibilidades de los límites significativos propios de las dos categorías hasta aquel entonces prácticamente dicotómicas, la escritura y el dibujo. Se trata más bien de la unión en un único elemento compositor, una hibridez cuyo resultado asume un carácter inicialmente directo y luego emblemático.



Guillaume Apollinaire. Caligrama.



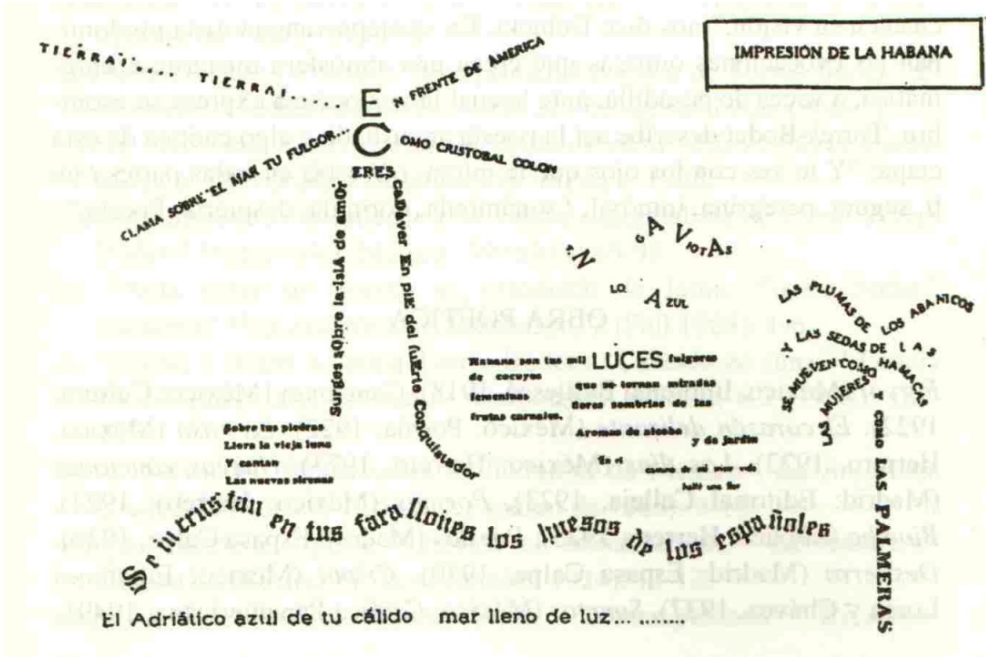
Bitácora n. 31. Simulación personalizada de Abril, Apollinaire.

No sería lugar oportuno para mencionar las bitácoras personales, pero nos parece oportuno insertar una página en la que hubo un explícito acercamiento a los caligramas. Aquí, Abril tiene el cuerpo delimitado por un lado con líneas y palabras y, por otro lado, con un trazado costurado. Su perfil, sinuoso y sensual, está acompañado por consideraciones escritas, una descripción de lo que es un caligrama y un acabamiento del dibujo mismo. También hay un intento caligrámico en Pala(bra), en donde las mismas letras en gran formato están constituidas por letras.

La caligrafía asume entonces un rol preponderante cubriendo las características de la actual impresión y significando en su específico formato. La misma practica nos

remite, además que a los caligramas, también a la poesía concreta o visual que veremos posteriormente.

No solo en Francia, considerada la cuna de las vanguardias artísticas de inicio del siglo XX, hay movimientos de este tipo: en la misma época había otros artistas y escritores que utilizaban la misma técnica, el mexicano José Juan Tablada es uno de ellos. Su animada vida política como diplomado, se complementaba con sus creaciones artísticas centradas sobretodo en el arte conceptual y en la producción de ensayos, poemas y caligramas. Aquí un ejemplo: Impresión de la Habana.



José Juan Tablada. 1871-1945

Precusores de un utilizo figurativo insito en prácticas aún contemporáneas, son los participantes al movimiento futurista. Las tablas paroliberas introducidas por T.

Marinetti son un ejemplo contundente de este tipo: F. Polacci las describe como “dichiarazioni programmatiche che concernono sia aspetti sintattici che aspetti piú propriamente tipográfici e visivi.”¹²



Filippo Tommaso Marinetti. Tavole parolibere.

El lenguaje deja parcialmente su función referencial y directamente significativa para librar mayor lugar y abertura hacia un sincretismo compositivo estructurado por un binomio casi irreconocible en donde el trazo verbal y la figuración visual se compenetran en una unicidad textual.

Aficionados por las máquinas y el movimientos los futuristas dotan las letras de estas mismas características: en las **tavole parolibere** apenas vistas la repetición igual a sí mismas de las líneas remite a una especie de automatismo el cual, sin embargo, se

¹² POLACCI, F. (a cura di) *Ai margini del figurativo*. Siena: Protagon, 2012. Pag. 189.

compensa con detalles humanos al incorporar medidas, densidades, yuxtaposiciones.

Las letras, junto a los números, se hacen visibles y dinámicas: parecen intercalarse con fragmentos de las ciudades e incorporarse con en el modernismo imperante. La lectura que sigue es impactante para la época futurista: los multiniveles interpretativos va desde una posición superficial o inmediata hasta una captura de los detalles más profunda y que permite encontrar relaciones entre puntos aparentemente distantes o, aún más, entre el texto y el interpretante.



Un simple detalle como este, entre otros, puede abrir la imaginación y capturar la atención: el MA remite a las iniciales del nombre del mismo autor MARinetti, pero también es una conjunción coordinativa - adversativa del idioma italiano que, encontrándose en el lado izquierdo (desde el cual normalmente inicia la lectura narrativa), introduce una especie de subordinación a una frase principal ausente. Es como si la imagen en su conjunto fuera una solución alternativa y complementaria o coordinada de algo que falta o más bien de algo que el mismo interpretante puede proponer e imaginar.

El movimiento futurista, inicialmente italiano, establece el input para que prácticas parecidas fueran apropiadas por las corrientes artísticas simultáneas y siguientes, así como ocurrió con los **surrealistas**.



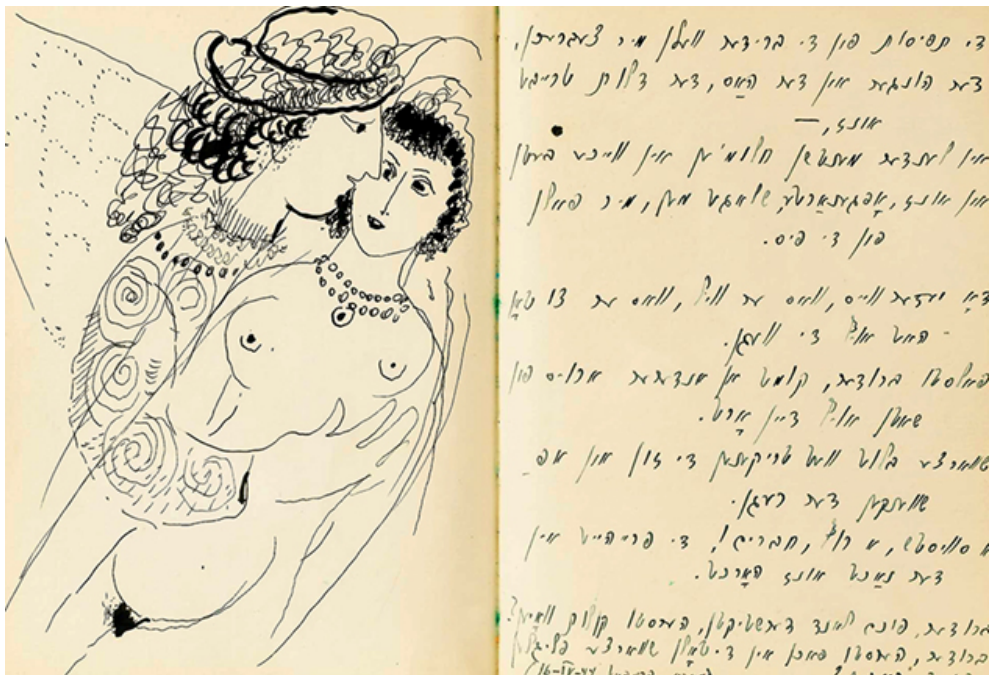
Autorretrato y apuntes de André Breton.

Reconocido literato y escritor, André Breton se destaca, como denota la imagen anterior, también como un buen dibujante. Será muy sensible y cercano a las artes visuales del periodo, facilitando conexiones e colaboraciones entre los escritores y la familia de dibujantes/pintores.

“Me gusta locamente todo lo que, rompiendo al acaso el hilo del pensamiento discursivo, salta de pronto como cohete iluminado una vida de relaciones (..) fecundas, cuyo secreto según todas las señas poseyeron los hombres de las primeras edades.”¹³

¹³ BRETÓN, A. Antología (1913-1966), 1° ed. 1973. México D.F.: SigloXXI, 1996.

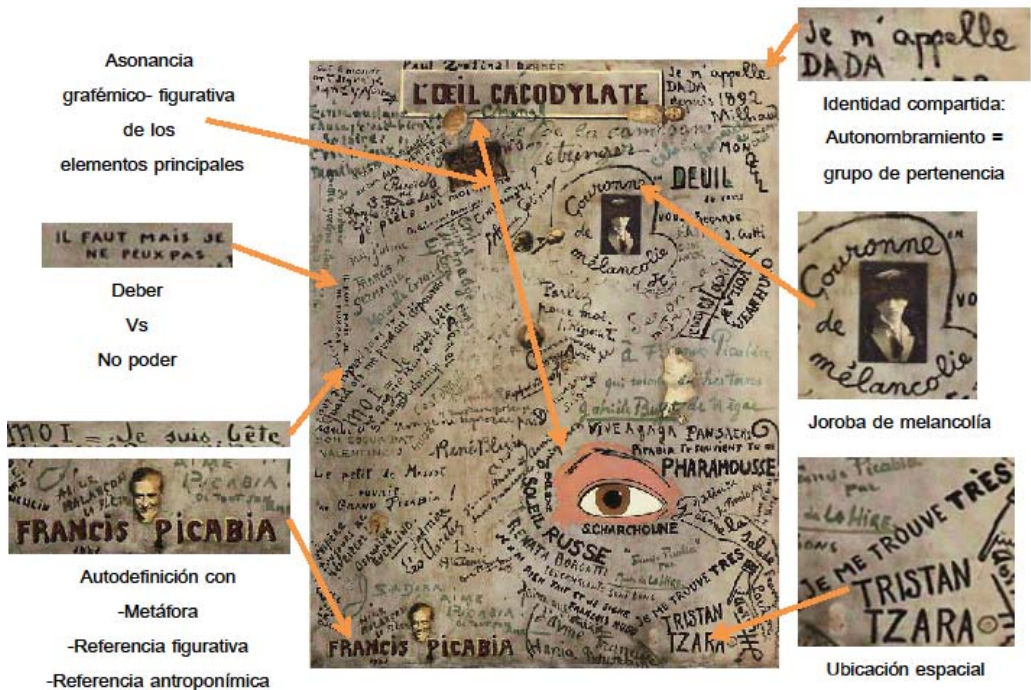
Y sigue “Cuanto más lejanas y justas sean las relaciones de las dos realidades acercadas, más fuerte será la imagen – más poder emotivo y más realidad poética tendrá”. Es lo que podría remitir a la catacresis, una cercanía provocada por contraste y una visualización metafórica que evoca las relaciones. Imágenes y palabras empiezan a proponer, con los surrealistas, un conjunto híbrido hecho de límites sutiles en los que ya no es posible reconocer unívocamente la génesis y el suceder de cada uno.



Marc Chagal. Apuntes.

Con **dadaístas/surrealistas** y los siguientes personajes tomados como referencias veremos como la escritura en cuanto contenido y forma, constituye un isomorfismo ecléctico, una plataforma en donde la palabra y su tipografía/caligrafía sugieren densidades plásticas y en donde las líneas remiten a estructuras y perfiles

evocativos. Bitácoras que luego llegan a ser libros de artistas, o cuadernos escritos por artistas y luego emergidos no solo como apuntes sino como obra en sí: los surrealistas y esencialmente los dadaístas se especializan en la utilización de este elaborado trepido de signos en movimientos. Porqué de movimiento se trata: la composición sugerida por el alternarse de diferentes elementos figurativos sugiere un dinamismo estratificado en donde los múltiples niveles sugieren lecturas diferentes.



Picabia. L'oeil cocodylate. 1921

Francis Picabia. L'oeil cocodylate.

Un caso referente es Francis Picabia: veamos el cuadro a olio del “Ojo sandía”. En el conjunto hay una aparente confusión en la que todo resulta enredado en un *pout pourri* casi infantil. Luego, si nos detenemos en algunos detalles, como en el esquema

Surrealistas y dadaístas se especializaron en tipologías de escrituras aún utilizadas, para fines creativos o literarios. La *escritura automática*, por ejemplo, trabaja con el inconsciente e intenta extender las fuerzas creativas a menudo inhibidas: la modalidad consiste en estar en frente de un papel y con el uso de una pluma o lápiz dejar que las frases salgan. Es una especie de flujo de conciencia (que veremos en el capítulo 3, a propósito de las bitácoras personales) que debería bajar el grado de control característico de la conciencia y expresar las ideas más remotas, las relaciones mentales más impensables. Papel, lápiz y un ambiente cómodo, junto a ejercicios de relajación deberían ayudar en este tipo de producción.

Otra técnica es el *cadáver exquisito*, con sus múltiples versiones, generalmente funciona de la siguiente manera: en un grupo cada uno tiene un lápiz y un papel. Puede ser libre o puede haber un tema que se va desarrollando en el transcurso: la dinámica empieza escribiendo una frase o pocas líneas al principio del papel que viene inmediatamente doblado (para que no se vea lo escrito) y pasado el compañero de al lado; por lo mismo se recibirá una nueva hoja del otro compañero y se generará un flujo de hojas que esconden frases que crean narraciones. Si hay un tema, a cada movimiento se puede sugerir una palabra clave gracias a la cual podrá seguir el hilo estructural y no causar excesiva confusión. Al final se leerán los escritos, normalmente muy extraños, repentinamente extremadamente acertados.

Con algunas variantes, el cadáver exquisito puede ser valioso también con imágenes: con las mismas modalidades o eventualmente dejando la hoja abierta, se podrá instaurar un flujo creativo en el cual producir un discurso visual compartido y participativo.

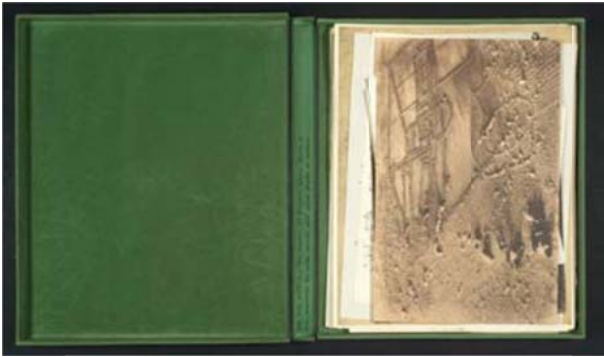
1.4 La bitácora conceptual: Marcel Duchamp.

El periodo modernista, culminante con la mimesis entre el arte y la realidad, deja lugar a reacciones que llevan a una respuesta declaratoria: todo puede convertirse arte. Ya con el futurismo y “Estati d’animo” (1911) de Umberto Boccioni, “El cuadro negro sobre fondo blanco” (1913) del Kasimir Malevic de las vanguardias rusas, entre otros, nos acercamos a un tipo de pintura que simplifica extremadamente los colores y se aleja al concepto de arte como mera actividad estética. Con *De stijl* (traducido con plasticismo y póstumo neo plasticismo), y sobretodo Piet Mondrian nos acercamos al abstractismo en un sentido colectivo, una búsqueda de significados universales. Pero la revuelta más contundente ocurre con los dadaístas los cuales, entre las dos guerras mundiales, se mueven a los extremos del mundo entero, desde Europa a los Estados Unidos, para criticar todas las formas constituidas de la sociedad, el poder, la clase dirigente y a la propia institución del arte.

Con Marcel Duchamp y su ready-made nos encontramos frente a la crítica más contundente en la cual el arte se presenta más como reto para el pensamiento que para los sentidos. Ya no se trata de contemplación, sino de entendimiento, de búsqueda, de actuación en donde los ready makes y los objetos de uso común descontextualizados de su entorno asumen otro significado, alimentando la sátira. Los museos también van cambiando su función y ya no se encuentran como el único lugar en donde poder apreciar y (ahora sí) participar al proceso artístico contemporáneo ahora más en contacto con las cuestiones sociales del momento.

De allí cambiaron muchas cosas, pero yo me quedaría con la inevitable relación arte-vida subrayando su aspecto experiencial, la provocación de conductas y de repensamientos, el estudio de las acciones relacionales, políticas, expresivas y sus etapas de intuición, plasmación, creación, transmisión. Marchel Duchamp es una de las figuras

claves para la realización de este reto, dejando parcialmente excluidas las instalaciones por las cuales es extremadamente conocido, nos detendremos en su obra *The Green box*.



Duchamp. *The green box*. 1934

The green box es una recopilación de notas, dibujos, apuntes del proceso que llevó Duchamp a la creación de su pieza maestra, *The large glass*. La concepción de la obra duró ocho años, entre 1915 y 1923, entre sus estancias en París y Nueva York. La caja verde, el contenedor de las decenas de hojas (parecen ser 93) y fotografías ha sido reproducida 320 veces en una edición limitada recreada manualmente por el artista; el orden del contenido de cada cajita es variable.

Además de ser una especie de guía para su pieza mecanomórfica, los elementos incluidos en la caja son más bien una representación gráfica en donde se complementa lo visual y lo analítico, proponiendo una fundamental llave de lectura para entender no solo “el gran vidrio”, sino también su hacer artístico.

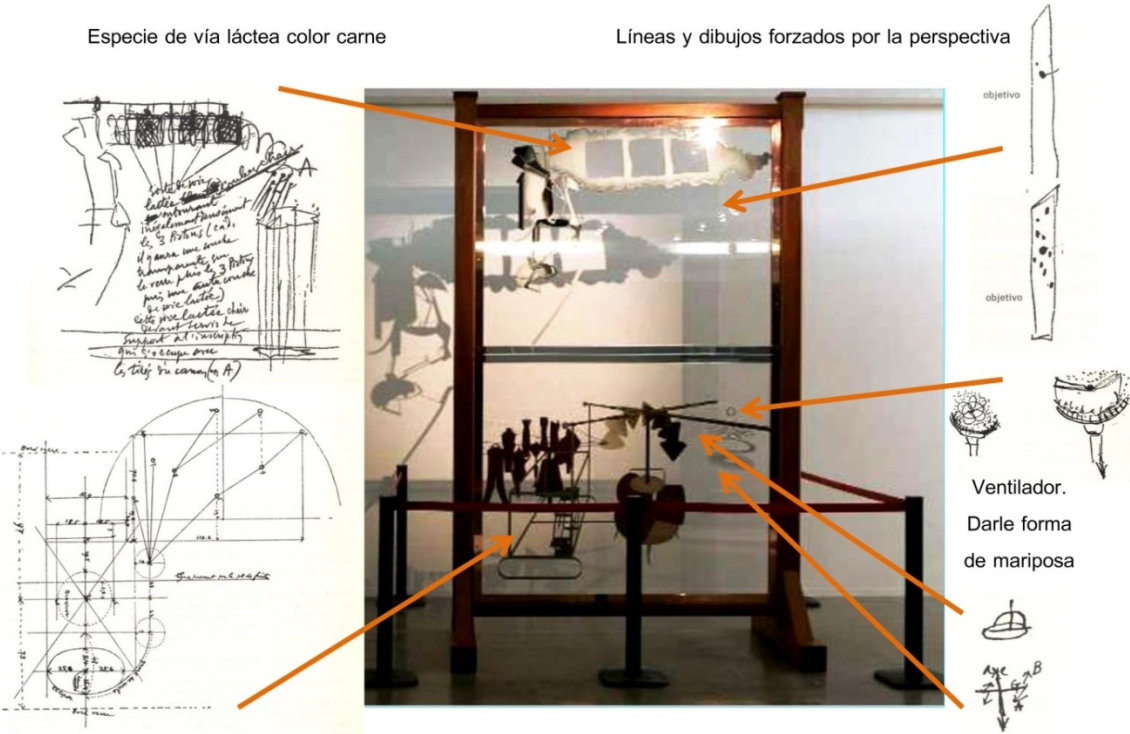
Enfocándonos en algunos apuntes, nos detenemos, además que en la calidad de su trazo, también en la importancia de su misma descripción: cuyo entendimiento puede ser mejor absorbido gracias a las descripciones propuestas a lo largo de “*Duchamp du signe*”. El libro no se dedica exclusivamente a la obra citada o a la caja de apuntes, sino que, gracias al análisis de bocetos específicos, ofrece una panorámica general de su *forma mentis*. En el caso que sigue citamos una parte de su traducción/explicación referida a la imagen: “Especie de vía láctea color carne que rodea desigualmente densamente los 3 Pistones (es decir, habrá una capa transparente sobre vidrio luego los 3 Pistones luego otra capa de vía láctea). Esta vía láctea carne debiendo servir de soporte a la inscripción que se ocupa con los trazados del canon (en A).”¹⁵

Los apuntes de Duchamp no son de lectura fácil o inmediata, de hecho para percibirlos deberíamos seguir las sugerencias de Sanouillet el cual escribe en el prólogo: “La lectura de estos escritos requiere una flexibilidad mental que es patrimonio exclusivo de una minoría, sobre la que no arraigan ni el esnobismo, ni el miedo a las prohibiciones públicas y privadas, ni sobre todo la aplastante apatía espiritual que se ha establecido

¹⁵ DUCHAMP, M. *Duchamp du signe*. Barcelona: ed. Gustavo Gili, 1978. P. 47

en nuestro siglo. Por lo tanto, aquello juicio, o sonrisa, no asome más que una vez leído el libro, puede confiar en descubrimientos asombrosos".¹⁶

En la *Caja verde* el grupo de material agrupado constituye un discurso semántico articulado e independiente: el hecho de reunir los documentos en un único agregado espacial legitima, por lo menos visivamente, congruencia y homogeneidad. Contemporáneamente el conjunto de sketch, fragmentos de bitácoras, fotografías, registros, testimonios, entran a formar parte de un proyecto concreto, luego sintetizado en una única pieza: la caja verde. Algunos de los documentos insertados en la caja, son estudios y bocetos para la realización de "el gran vidrio", aquí mostrado.



Especie de vía láctea color carne

Líneas y dibujos forzados por la perspectiva

Alzado de la maquina soltera.

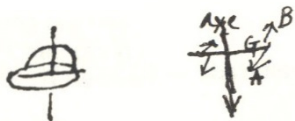
Direcciones. Forma=espacio

La novia puesta en desnudo por los solteros.

Marcel Duchamp. El gran vidrio 1915-1923

¹⁶ Ibidem. P. 21-22

Para acercarnos al hacer artístico de Duchamp, reportamos algunas notas encontradas en su libro¹⁷: abstraeremos parte de sus apuntes referentes a sus dibujos.

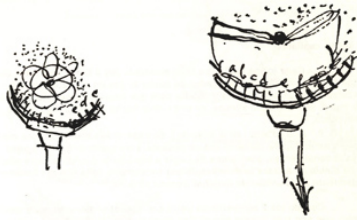


“Se obtienen la derecha y la izquierda dejando como rastro una tintura de persistencia en la situación. Esta hechura simétrica de la situación iniciada desde cada lado del eje vertical no es válida prácticamente (como derecha distinta de la izquierda) ma´s que como residuo de experiencias sobre puntos fijos externos.”

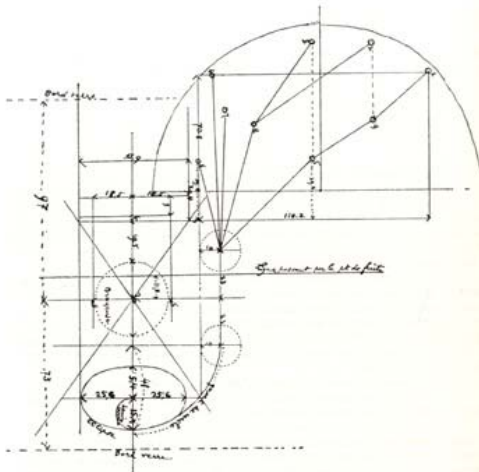


“Emplear ‘retrato’ en lugar de cuadro o pintura; cuadro sobre vidrio se convierte en retrato sobre vidrio – pero retrato en vidrio no quiere decir cuadro sobre vidrio. - Es simplemente una manera de llegar a dejar de considerar que la cosa en cuestión es un cuadro – hacer un retrato en todo lo general posible y no tanto en los distintos sentidos en que puede tomarse retrato, sino más bien en su reunión indecisa. ‘Retrato’ - un retrato en vidrio, como diría un poema en prosa o una escupidera de plata”.

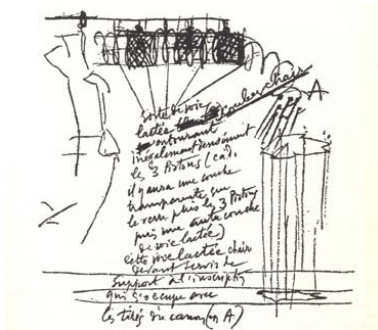
¹⁷ Ibidem. P. 38-77



“Artesa-Ventilador (darle quizás forma de mariposa) Depósito de la luz de gas inerte en un líquido denso que conserve las cualidades externas de las lentejuelas disueltas – y que encuentre una capacidad (ante este ventilador) a base de exagerar la cohesión.”



“En general, si este motor novia ha de aparecer como una apoteosis de virginidad es decir ignorante, el deseo blanco (con una pizca de malicia) y si (gráficamente) no necesita cumplir las leyes del equilibrio de la gravedad, no obstante, un soporte de metal brillante podrá simular la unión de la doncella con sus amigas y padres (correspondiendo gráficamente éstos y aquellas a una base sólida, sobre tierra firme, del mismo modo que la base de albañilería de la máquina soltera reposa a su vez sobre tierra firme. La novia en su base es un motor.”



“Especie de via láctea color carne que rodea desigualmente densamente los 2 Pistone (es decir, habrá una capa transparente sobre el vidrio luego los 3 Pistones luego otra capa de vía láctea). Esta via láctea carne debiendo servir de soporte a la inscripción que se ocupa con los trazados del canon (en A). “



Yvonne. Hacer una huella marcar con trazos una cara sobre una superficie imprimir un sello sobre cera. Magdeleine. Hacer una huella marcar con trazos una cara sobre una superficie imprimir un sello sobre cera. Marcel. Hacer una huella marcar con trazos una cara sobre una superficie imprimir un sello sobre cera.

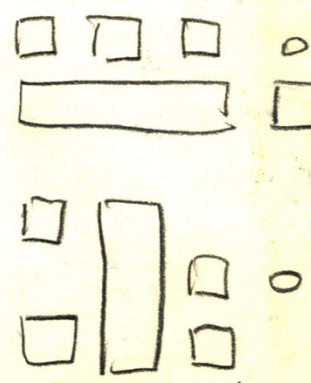
Redondeo.

¿Se podría hacer una especie de balance? ¿Qué es recurrente y diferente entre las bitácoras en la historia? ¿Ha cambiado la forma de hacer? Considerando los saltos colosales hechos en el hilo temporal, consideramos este apartado como una referencia de alguna forma rústica e incompleta que, sin embargo, nos sugiere algunas suposiciones en cuanto a las preguntas iniciales. El hombre, la naturaleza y las divinidades han sido y siguen siendo los grandes temas generales de la contemplación.

En un principio, la plasmación, resultaba parte de prácticas amanuenses y artesanales, luego plataforma para bocetos y proyectos, posteriormente sobre todo con el viaje y el romanticismo la bitácora regresa a su origen etimológica (*bitacle*), ocupando un rol fundamental en el conocimiento de lo lejano e inevitablemente desconocido. Así que, mientras en un principio los cuadernos/libros eran copias de algo conocido y que se quería difundir, con los códigos y con los libros de las expediciones se trata más bien de un descubrimiento o intento de manifestar lo diferente, lo ignoto, lo exótico. Algunos códigos, como el de Dresde, han sido casi totalmente decodificado, otros, en cambio, quedaron hasta ahora un emblema, como es el caso Voynich.

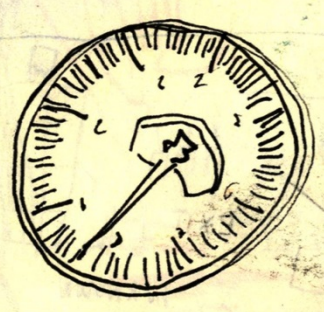
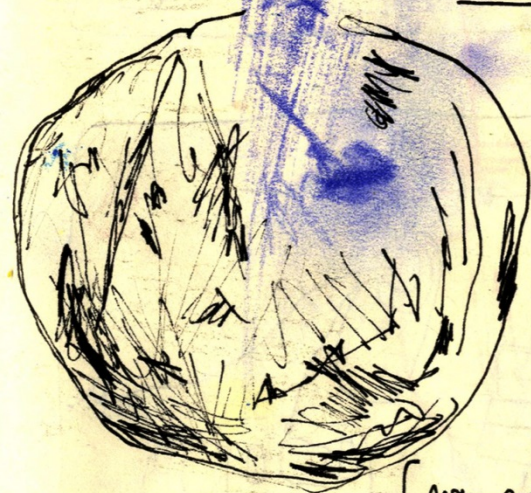
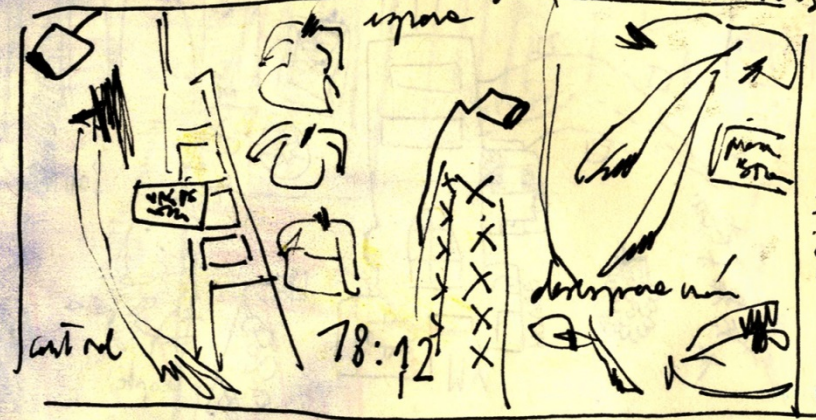
En comparación a los libros sacros, los cuadernos contemporáneos resultan escasos de decoraciones preciosas y muy laboriosas, pero sobresalen en contenidos conceptuales. Así que técnicas y materiales cambian, evolucionan pero también invitan a un regreso sobre lo básico, lo tradicional: bitácoras antiguas o contemporáneas son a menudo escritas sobre papeles artesanales y tienen en común la dedicación de los tiempos dilatados y la personalización única y manual del escritor.

DAS KASSISCHE
 EXTRA FEIN
 WARTERFAHRT
 GROßER
 FRANKFURT OPER



NÄCHSTE
 PUNGENT
 TRAVEL
 WILL BE
 ON THE
 FULL MOON

DEFY - refuse to obey or respect sb in a
 • be (almost) impossible to believe, ex
DEFUSE reduce the dangerous tension in a
 difficult situation
DEFT quick and skillful < DEFILY
DEFTNESS



1.00
 IT'S A
 STILL
 TIME -
 GO:
 QUE A A

[proca m mare, crista ?!]
 non sono solo contraddizioni, couple menten ito -
 università: UNIVERSI SONOM LANTANI E INDEPENDENT

2. La bitácora como herramienta de creación y análisis transdisciplinar.

“Melquíades dejó muestras de los siete planetas, las fórmulas de Moisés y Zósimo para el doblado del oro, y una serie de apuntes y dibujos sobre los procesos de Gran Magisterio, que permitían a quien supiera interpretarlos intentar la fabricación de la piedra filosofal”¹

Somos seres transdisciplinares, según la escala y el enfoque perceptivo utilizado, nos acercamos a un problema o un tema desde una u otra disciplina: la tarea de la transdisciplina no es averiguar cómo las distintas teorías estudian determinados asuntos prácticos, sino partir de las prácticas (de por sí transdisciplinares) y facilitar el dialogo entre las partes, considerando el objeto-sujeto de estudio como algo integral y sistémico. El centrarse en una u en otra es cómo enfocar la atención en diferentes prioridades de un mismo argumento, sistematizándolo en una plataforma de escalas.

Lo mismo ocurre en las bitácoras: a la vivencia y observación de una realidad compleja, nos enfocamos en algunos aspectos resaltando determinadas teorías de disciplinas específicas; considerando las experiencias y vivencias que dan lugar a las bitácoras como continuas etnografías, recordamos al antropólogo social Sergio Poblete el cual habla, en este fragmento, de *experimentación* y de “*dar voz*”, dos temas pilares en este escrito: “es conveniente buscar nuevos modos de escritura que den cuenta de la naturaleza interpretativa de nuestra experiencia de la realidad, que se plasma en nuestras representaciones. Asimismo, es fundamental que el "otro" tenga la posibilidad

¹ GARCÍA MARQUEZ, G. *Cien Años de soledad*. 1º ed. 1967. Madrid: Mondadori, 1987.

de hacer escuchar "su voz" en el texto, sin represiones o limitaciones impuestas por el etnógrafo².

El flujo de esta práctica etnográfica (y su respectivo registro creativo analizado a posteriori con un análisis deductivo), está determinado por el intervenir de numerosos factores cuales las técnicas utilizadas, los temas, las temporalidades y espacialidades.

Entre las **técnicas** denotamos aquellas visuales/artísticas (o más específicamente pictóricas) cuales el dibujo, la caligrafía, la composición, deslizándose hacia técnicas que son más bien cualidades estilísticas como las texturas, los cromatismos etc. Las técnicas literarias y de redacción están en el intermedio con el segundo grupo, incluyen capacidades creativas, sintéticas o prosísticas y pueden desembocar en soliloquios, flujos de conciencias, poemas dadaístas, reportajes documentales etc. Otras se pueden circunscribir, *grosso modo*, en el mundo humanístico en donde entraría lo comunicativo, lo psicológico y técnicas propias de la escucha, de la observación, de la intervención dialógica, de la comunicación participada o intersubjetiva. Hay otras, que por su índole, pueden ser consideradas las más técnicas y que tienen que ver con científicidad, con la organización, con la logística. Estas, aunque en menores cantidades respecto a las anteriores, se pueden vislumbrar en aquellos puntos esquemáticos, numéricos en donde se habla de programación o se hacen elucubraciones mecánicas.

En cuanto a los **temas** no podemos enumerar todos los temas insertados en las cuarenta bitácoras, sin embargo son evidentes las cercanías a cuestiones personales, existenciales, políticas y se pueden denominar de la siguiente forma:

- la pluralidad de las subjetividades,

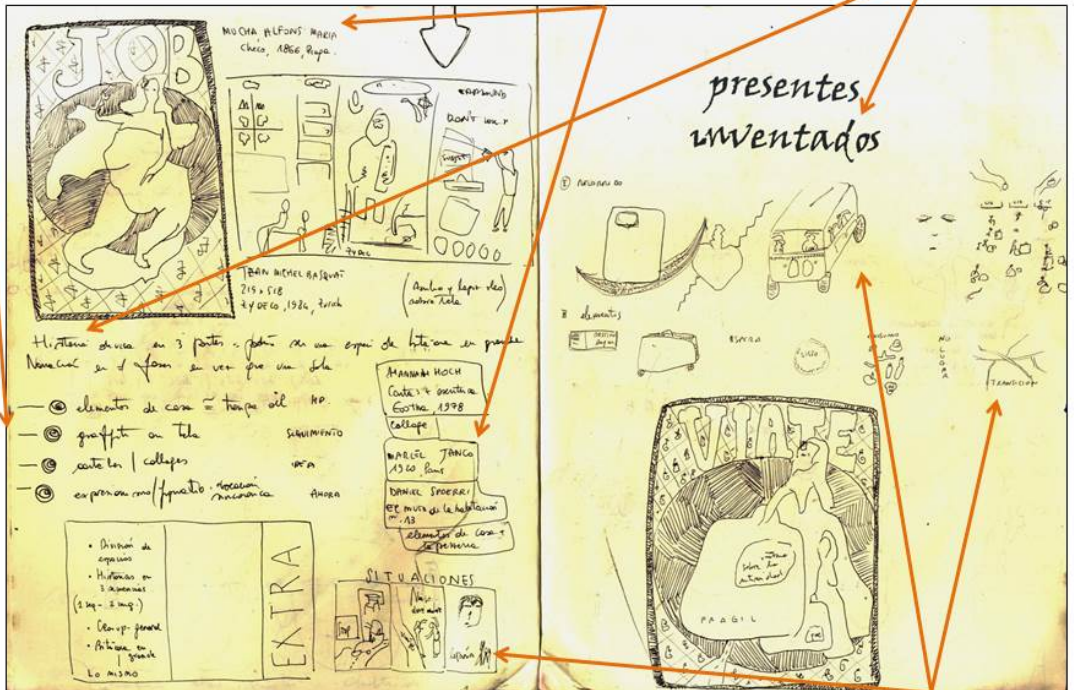
² POBLETE, S. *La descripción etnográfica*. Santiago de Chile: Uchile, 1999. P. 215. Disponible en web: <http://www.revistas.uchile.cl/index.php/CDM/article/viewFile/26426/27719>

- la expresividad como herramienta para la vida,
- el acto narrativo/musical/artístico como un hacer político,
- el texto *bitácrico* como un metalenguaje y un inter-texto rizomático.

Tiempos y espacios: entre técnicas y temáticas el hilo conductor está establecido gracias a los paralelismos e intersecciones temporales y espaciales, de las cuales hablaremos en los siguientes capítulos. El siguiente esquema sinóptico explicitará tiempos-técnicas-espacios-temas de una página de bitácrica personal:

Técnicas: pictóricas (collage, treump-eoill..) dibujo-ilustración, estudio compositivo, búsqueda de datos-referencia autores, narración sintético-descriptiva.

Tiempos



Temas: como representar la percepción subjetiva de un viaje en el tiempo, la narración (historiada) del estar en el presente, alegoría y metáfora.

Espacios: la tela y su espacialidad, elementos espaciales del viaje.

Explicación de una página de bitácrica (38) a partir del discurso previo.

En Presentes inventados podemos observar las listas de características analíticas apenas propuestas. Complementando con el cuadro sinóptico, completaremos con una explicación discursiva: se trata de una reflexión sobre el tema espacio-tiempo y sobre como aterrizarlo en un proyecto artístico, específicamente en una serie de cuadros. Se puede considerar en su conjunto, sin embargo está formado por dos hojas: a lado izquierdo hay un estudio de como representar la percepción subjetiva de un viaje en el tiempo a través del recurso narrativo en una obra pictórica. Mientras a lado izquierdo hay reflexiones gráficas sobre detalles del mismo, además encontramos el título que originó la reflexión ya que se insertó antes a pesar de encontrarse en la segunda página. Se utilizan técnicas pertenecientes a la historia, la literatura, el arte, ya que a través del dibujo se retoman imágenes históricas de los carteles y se esquematiza *grosso modo* la estructura de los hipotéticos cuadros. Se trataría de cuadros horizontales con separaciones parciales en donde se cuentan diferentes aspectos del mismo tema, como en un recorrido: es allí que se especifican los espacios, por un lado el espacio de la tela y las posibilidades representativas/compositivas, por otro lado los elementos espaciales del viaje imaginado.

La **transdisciplina** está tanto en la cuestión analítica (desde que disciplinas acotamos los datos) como en la cuestión creativa (que técnicas y temas utilizamos en el momento del acto creativo).

Somos seres transdisciplinarios de por sí: polifacéticos, deberíamos conocer nuestra biología y nuestro cuerpo, la gastronomía y la escritura, algo de electricidad y de carpintería, de filosofía y de matemáticas. Así nacemos pero con el tiempo, sobre todo en la época durante y póstuma al Fordismo, tendimos a hacernos personas especializadas y tal vez restringimos nuestro campo a la unicidad de un saber. De aquí uno de los retos para el conocimiento académico: la interacción entre disciplinas y la ruptura de las posiciones hegemónicas respecto a los temas de saber (¡hay que salirse

de los libros y los artículos para ubicarse en los quehaceres cotidianos, en donde deberían tener su constante articulación!).

La especialización es bienvenida y necesaria, pero los problemas complejos deberían ser tratados desde la transdisciplina: “Parece necesario – cita Raúl Motta- realizar un esfuerzo de integración de los conocimientos, lo cual requiere de parte del docente una relativa experiencia en dinámicas interdisciplinarias y una visión transdisciplinaria del mundo, que se basa en un modelo epistemológico muy cercano a la visión sistémica de la realidad.”³

Partiendo de la conciencia de nuestra posición, declarando nuestra subjetividad y especificidad en relación a las otras subjetividades y especificidades (en donde se incluyen todos los seres vivientes), nos proponemos como seres políticos en una dinámica transformadora de las cotidianidades, en un continuo crear y crearse, con nosotros mismos y con el mundo que – **no** - nos rodea.⁴

Hacia el dharma⁵ individual y colectivo, hacia el *sensus comunis*, que remite también a la intrínseca integralidad transdisciplinar. Con la intención de discernir el *cómo* y viajar por los meandros de los saberes nos apoyamos en una tendencia pragmática, hacia una narración profunda, una *filosofía* vivencial.

³ MOTTA, R. “Complejidad, educación y transdisciplinariedad” en *Revista Signos*. Buenos Aires: IIPC-Universidad del Salvador.

⁴ Al decir, como comúnmente se hace, “El mundo que me rodea” nos consideramos en una posición antropocéntrica en donde hombres y mujeres están al centro, rodeados por la naturaleza, por el cosmos. Esta visión, aún hegemónica, llevó el ser humano a desperdiciar los recursos naturales, desarmonizar los ciclos naturales y la dinámica del universo como un todo.

⁵ Dharma como virtud o integridad. El dharma individual, no es solamente el propio estar en el mundo, sino que implica también la ley natural.

Pluralidad: experiencia y transdisciplina.

Una actitud abierta a la pluralidad y a las diferencias puede ayudar en la búsqueda y en la actuación de un ideal, así como describe Banfi: “Un ideal que no tiene sus raíces ni en la obscura profundidad del alma, ni en la obscura profundidad del mundo, sino que presiona, desbarata, rezuma fuera del cáliz de la experiencia individual donde alma y mundo se reúnen”⁶. Esta experiencia necesita ser vivida en una continua relación con las otras experiencias explica Dino Formaggi siguiendo el pensamiento de Banfi: “Una ‘comunidad de personas’ capaces de otorgar significados a las ‘cosas mismas’, en un ideal de razón donde el logos no es ya omnívoro, sino alegre tensión sobre la vida infinitamente justificable o verificable de los particulares”⁷.

La bitácora como tensión, transfiguración alegórica en donde la experiencia etnografía es relación y creación, arte y formación. Nos apoyamos en Gadamer para seguir sustentando la continua necesidad de profundizar el concepto de saber y su aplicación e intersección, su alcance, su aspecto pedagógico. La formación, para el filósofo alemán, “pasa a ser algo muy estrechamente vinculado al concepto de cultura, y designa en primer lugar el modo específicamente humano de dar forma a las disposiciones y capacidades naturales del hombre.”⁸ La formación práctica se complementaría con la formación teórica que consiste en “aprender a aceptar la validez de otras cosas también más allá de lo que se experimenta directamente.

⁶ FORMAGGI, D. La muerte del arte y la estética. México: Enlace Grijabaldo, 1992. P. 246.

⁷ Idem

⁸ GADAMER, H.G. *Verdad y método I*. 1º ed. 1975. Salamanca. Sígueme, 1993.



Foto simbólica. Taller COMARTE, Tetiz-Yucatán-2011. Foto de G. tomada durante el taller de movimiento llegado a cabo con las mujeres de la comunidad. Nuestros pies.

Y sigue “Reconocer en lo extraño lo propio, y hacerlo familiar, es el movimiento fundamental del espíritu, cuyo ser no es sino retorno a sí mismo desde el ser otro.” Es en esta generalidad de Gadamer, en los particulares de Banfi, en lo popular de Freire, en la relación de Bourriaud, en las posibilidades de vida de Nietche que se encuentra el saber. Es en el viaje con Amma (Sri Lanka 2004), en la participación activa de Doña Manuela (Tetiz 2011), en una coreografía de Rosangela (Brasil 2009), en las fotografías de Javier (México 2012), en las palabras de Monika (Polonia 2013), que se encuentra el saber. Es en la interacción de estos saberes, en la hibridez de los mismos que se encuentra el saber plural, enriquecido de *sensus communis*, compartido entre la

comunidad de personas: es allí en donde fluye el prana⁹ vital, en el entendimiento y reconocimiento, en las prácticas personales y sociales, en las expresiones cotidianas.

Citando a Roland García en la lectura de Raúl Motta, vemos que “el punto de partida para la resolución de los problemas concernientes a la construcción de estudios interdisciplinarios no consiste en tomar como punto de partida las interrelaciones entre las disciplinas, sino que requiere partir del análisis de las interrelaciones entre los fenómenos y los procesos que son objeto de estudio.” Para Nicolescu, en cambio, “la transdisciplina (...) tiene por finalidad la comprensión del mundo presente desde el imperativo de la unidad del conocimiento. Su interés es la dinámica de la acción inscrita en distintos niveles de realidad, y se apoya en la existencia y percepción de distintos niveles de realidad, en la aparición de nuevas lógicas y en la emergencia de la complejidad.”¹⁰

El poeta Roberto Juarroz, en uno de sus poemas, narra de manera indirecta los beneficios de una visión integral, de una forma transdisciplinar:

hay que alcanzar [...]

la mirada que escribe y borra al mismo tiempo,

que dibuja y suspende las líneas,

que desvincula y une

simplemente mirando.

La mirada que no es diferente

⁹ Prana, en sanscrito, significa lleno, cumplimiento de una aspiración y, sobretodo, aire inspirado. Según la disciplina yoga, el prana (llamado en otros modos en otras culturas, por ejemplo ki en la medicina china) fluye en nuestro cuerpo a través de los nadis (ramificaciones que nos atraviesan): su flujo es continuo, armónico, completo cuando estamos bien, mientras que se entorpece o crea concreciones cuando hay algo que no funciona. El reconocerlo, lleva también a conocernos y cuidarnos.

¹⁰ MOTTA, R. “Complejidad, educación y transdisciplinariedad” en *Revista Signos*. Buenos Aires: IIPC-Universidad del Salvador.

afuera y adentro del sueño.

La mirada sin zonas intermedias.

La mirada que se crea a sí misma al mirar.

La capacidad de acercarse a una u otra disciplina de manera analítica es limitada a la posibilidad de su entendimiento. La posibilidad de aproximarse a las mismas de manera vivencial, intuitiva, etnográfica y multi-situacional es infinita pero siempre verte en la práctica de los sujetos como punto de partida. En la redacción de las bitácoras he tratado de manera directa o indirecta con diferentes disciplinas, pero en este apartado nos limitamos a seleccionar las más representativas, tal vez útiles e inherentes con el fin de proporcionar una visión específica de las perspectivas de cada una. Cabe señalar que, tratándose del “de todo un poco”, no es posible centrarse en el “todo de una”: en otras palabras queremos señalar a priori las carencias ínsitas en cada una, la aproximación parcial y tal vez generalizada de las mismas, la parcelación y consecuente incumplida profundidad del conocimiento. Es un ejercicio de abstracción en donde a partir de lo vivido, se intenta hacer un ejercicio analítico para entenderlo mejor.

Aunque el interés nos llevaría a rozar disciplinas cuales la música, la literatura, la física entre otras, nos pareció oportuno centrarnos en la aproximación cualitativa y dimensión analítica de la semiótica, de la comunicación, de la antropología y del arte, cada una púlpite de múltiples corrientes, paradigmas, autores.

Mientras en los capítulos dedicados a la antropología y al arte resaltamos la utilización de bitácoras por parte de autores y artistas en el transcurso histórico, en el caso de las partes dedicadas a la comunicación y a la semiótica nos dedicamos principalmente a entender la teoría y su aplicación en la práctica personal.

Deseamos que esta elección sea motivo de interés propositivo por parte de otros investigadores que quieran complementar con sus especialidades y así poder construir juntos un panorama mucho más amplio y completo.

2.1 Arte: teorías y praxis. De la informal situacionista a la contemporaneidad.

“No me gusta el ‘arte’ que diviniza el ombligo de quien lo practica.

Me gusta el arte que sirve para *sanar*.”¹¹

El arte, además de ser una disciplina académica múltiple en sus funciones, paradigmas y teorías, es un monstruo polifacético en continuo devenir, es devora-quema y sanación al mismo tiempo, es una caja de pandora cuyas ventanas abiertas esparcen saberes invocando placeres y cuyos bordes guardan esperanzas y visiones a largo plazo. Es política y acción. Es intrínseco a su índole el cuestionamiento continuo y la necesaria coherencia entre el decir artístico y su hacer.

El arte, intrínseco a las bitácoras, es presencia plena y constante, sensibilidad estética: en fin, es actitud. Además de ser origen es también medio y fin.

Si por un lado podemos aludir a las definiciones de arte como vida misma, transcrita en toda su complejidad y poeticidad, por otro lado podemos apreciar valores, características y elementos típicos de corrientes y piezas específicas.

Acotamos el tema del arte desde un punto de vista teórico y pragmático y para proceder en el intento, empezaremos siguiendo el camino emprendido en el capítulo 1.2 detenido en Marcel Duchamp y, tras habernos enfocado en algunas ramas artísticas desde la teoría, dirigirnos inmediatamente en su dimensión fenomenológica.

¹¹ JODOROWSKY, A. en Carta Blanca, publicado el 06/12/2012. Disponible en red: <http://www.youtube.com>

Situacionistas, procesuales y relacionales ocuparán la primera parte ya que pueden ser consideradas las macro áreas artísticas más oportuna para tratar el tema de las bitácora desde el punto de vista actitudinal.

Por otro lado, será necesario llegar a la contemporaneidad acercándonos y deteniéndonos en el trabajo (ya sean sketches u obras en sí) de artistas contemporáneos que, a pesar de sus prácticas divergentes, se relacionan, de alguna forma, con la práctica bitacórica y con los elementos que la componen.

2.1.1 Arte, actitud y experiencia. Psicogeografía¹² y situacionismo.

Retomando y complementando la información histórica del apartado 1.2, nos ubicamos allí en donde encontramos la puerta abierta a la corriente del internacional situacionista.

Guy Debord, uno de sus principales exponentes, afirma: "The research that we are thus led undertake on the arrangement of the elements of urban setting, in close relation with the sensation that they provoke, entails bold hypothesis that must be constantly corrected in the light of experiences, by critique and self-critique."¹³

En este sentido hay principalmente dos consideraciones que queremos destacar: para empezar la noción de psicogeografía como la perspectiva que advierte la vida y los pensamientos condicionados por el contexto, la naturaleza, los objetos. De allí que sobresalen sus representaciones plásticas y visuales: la utilización de la palabra como elemento integrante de textos visuales, el recurso a los mapas, la estatización de prácticas cotidianas cuales el andar, el caminar, el estar.

Según Jorge Carrión, las prácticas situacionistas son ahora estrategia de apropiación personal de un espacio enajenado por urbanistas y sobretodo establece tres puntos en base a los cuales establecer nuestra propia psicogeografía:

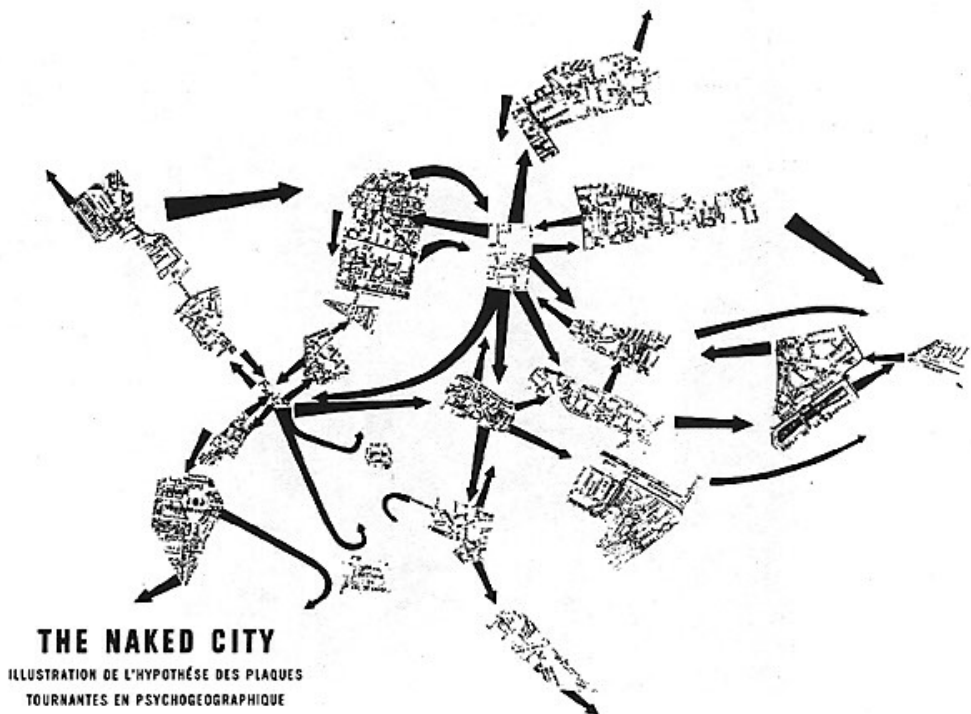
- Los pasos
- La actitud

¹² Algunos mapas relacionados también a la práctica psicogeográfica serán insertados en la última parte del capítulo 3.1.3, referida a los mapas.

¹³ DEBORD, G. "Introduction to a critique of Urban Geography". KNABB, K. (trad.). En *Critical geographies. A collection of readings*. BANDER, H. ENGEL-di MAURO S. (ed.). Canada: Praxis press, 2008. Disponible en web: <http://books.google.it>

- El registro

“Es responsabilidad de cada individuo que su trayecto pueda ser considerado desvío, situación construida, deriva. Porque en los pasos y en la actitud en el registro de la experiencia de cada cual hay implícita una lectura política de la tradición, que es siempre individual. La geografía convertida en psicología. El ello y el tú metamorfoseando en yo.”¹⁴



The naked city. Mapa psicogeográfico de los internacional situacionistas.

¹⁴ CARRIÓN, J. Psicogeografías del futuro. en Bostezo, Año2, n. 6, 2013.

La bitácora, como posibilidad de registro del *'que y como'* responde a esta lógica estratégica contemporánea incorporando la práctica artística a un estilo de vida. En segundo lugar, puede seguir el camino inverso y ser nuevamente llevada a los contextos estrictamente artísticos en los cuales se podría mostrar en forma de registro (bitácora, video), obra inspirada por la experiencia, performance.

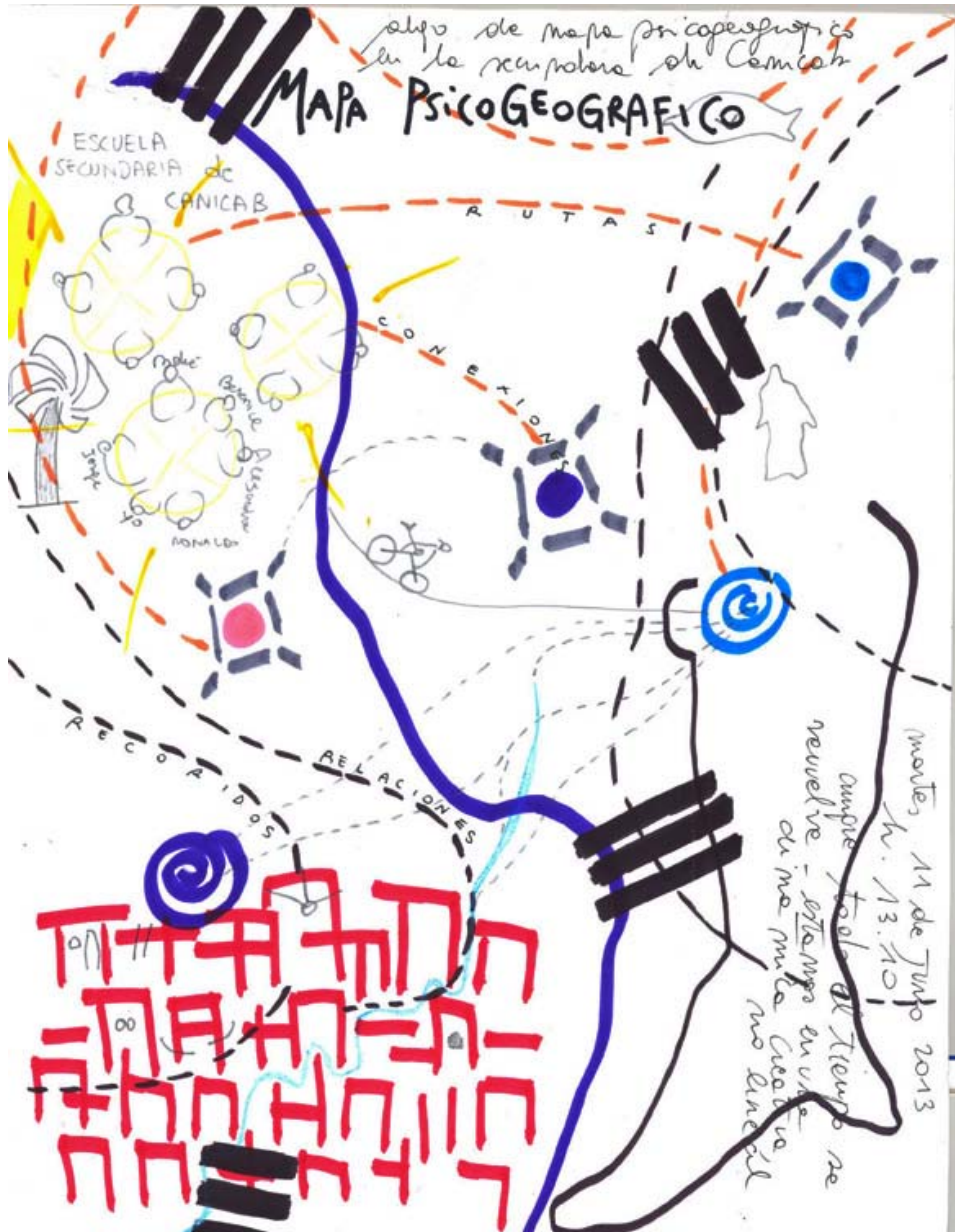
El informal situacionista es una corriente fundamental para reconocer el origen de las bitácoras, cuyo detonante principal es la vivencia y contemplación del estar viajando.

En la práctica experiencial encontramos sentido y sustento, damos forma a las ideas y, aunque nos quedemos en lo conceptual, aterrizamos, de alguna manera, el ser en el hacer. "La obra de arte- comenta Gadamer- tiene su verdadero ser en el hecho de que se convierte en una experiencia que modifica al que la experimenta".¹⁵

Experimentándose con/en la obra de arte, se halla significado cubriéndose de dimensión cognitiva, asumiendo un rol educativo y poético y no solamente miméticos o estéticos. Se trata de criterios según los cuales la experiencia puede dotar el mundo de sentido y puede, al mismo tiempo, hacerse ella en primer plano cargada de sentido. En la poiésis los procesos de recepción y de creación se constituyen juntos a aquello de producción: es una acción, una realización, una causa.

Así que el acto poético, no está solamente en la producción autoral (en cuanto a percepción y creación), sino que puede ver incluido al receptor en un conjunto dialógico. Aquí, la situación. La situación que es también proceso y relación.

¹⁵ GADAMER, H.G. *Verdad y método I*. 1º ed. 1975. Salamanca. Sígueme, 1993.



Bitácora. Ubicación psicogeográfica Merida(Escuela secundaria de Canicab)- Italia

Registro individual de un ejercicio comunitario situacionista.

Arte procesual.

En el momento en que las obras artísticas constituyen una *experiencia* significativa para los participantes, el ser obra ya alcanzó su reto. Si puede ser registrada y compartida su significado prosperará. El pasar a ser histórica, legitimaría a posteriori el hecho de ser considerada arte, o en cambio quedarse en el olvido de la mercadotecnia artística o viciada en la memoria de los creadores. O tal vez, simplemente se detenga reposando en los corazones de quienes la hospedaron.

Este quehacer artístico es subrayado sobre todo por los partidarios del arte procesual en donde todo lo que antecede la creación del eventual producto es lo relevante: su búsqueda, las asociaciones, las relaciones, el hacer real.

Tiene su auge en Europa y Estados Unidos en los años 60, sujeta a los condicionamientos del dadaísmo, del surrealismo, de J. Pollock.

Ínsita en el adjetivo de su propia denominación, el arte procesual vierte su atención en la cuestión tiempo, en el transcurso durante el cual se cumple una acción o se llega a la obra como producto finito. Algunos artistas, aunque no se definan como tales son probablemente emparentados con esta filosofía del hacer; y la bitácora puede ser un excelente medio para anotar todo el recorrido, siendo un conjunto de notas concretas y potencialmente indefinidas que sitian la inconclusión temporal del estar haciendo: el proceso está ínsito en su génesis y es por eso que este tipo de corriente artística es particularmente idónea al fin de su entendimiento.

Arte relacional.



Entre el Graffiti y el arte relacional. Mural resultado del Taller residencial COMARTE2011, entre estudiantes UADY y niños y niñas de la Comunidad de San Felipe, Yucatán.

Otra corriente, que vale la pena nombrar, es el arte relacional que está conectada con las bitácoras por diferentes motivaciones. En primer lugar porqué la escritura, sobre todo cuando hablaremos de las prácticas colectivas pero también en las individuales, se cimenta en estrategias dialógicas, naturales o construidas, que permiten, facilitan u obstaculizan su realización: así, los artistas relacionales hacen de las relaciones su plataforma creativa. También la idea de mercaduría, enfrentada por el principal autor de tal corriente, resulta útil: Bourriaud, refiriéndose a Guattari, describe:

“El capitalismo tardío integrado, que transforma los territorios existenciales en mercaderías y deriva la energía subjetiva hacia productos, funciona sobre el modo de la neurosis: engendra un “inmenso vacío en la subjetividad, una soledad maquinal, que se precipita hacia un espacio que la desertificación de los espacios de intercambios directos ha dejado vacío.”¹⁶

En resumidas cuentas parece ser lo siguiente: lo que origina la introducción de un producto artístico al mercado capitalista causa o estimula el vaciamiento de la subjetividad y su proceso de desarrollo. Al insertarse en las dinámicas pertenecientes a otros tipos de productos y transformándose en un bien de consumo pierde aquel valor añadido que podría, en cambio, proponer la inserción en un paradigma basado sobre otros valores, postulados, creencias, significados.

Según N. Bourriaud la obra de arte ya no trata de formar nuevas realidades utópicas fundadas en imaginarios lejanos. Al contrario, debe proponer modelos de acción dentro de lo real que ya existe, independientemente de la escala tomada como referencia: que sea el mundo, los medios, la localidad, o la ficción, el artista debería desempeñarse en una propuesta concreta relacionada a su realidad.

El crítico “debe estudiar las formas, las modalidades, las funciones de la actividad artística en el presente. Sobre todo la primera tarea del crítico consiste en reconstituir el juego complejo de los problemas que enfrenta una época particular y examinar sus diferentes respuestas”¹⁷. Es importante desarrollar nuestra propia concepción crítica del entorno que vivimos para que haya conciencia y luego acción: en este sentido el arte, capaz de tocar temas en el fondo de sus ídoles, capaz de examinar críticamente los problemas sociales, puede aportar mucho en el proceso de aprendizaje integral.

¹⁶ BOURRIAUD, N. *Estética relacional*. Beceyro C. y Delgado S. (cura). Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008. P. 123

¹⁷ Idem

El arte eleva los sentidos, los despierta, les da un empujón para que trabajen bajo un perfil sutil, fino, atento. Puede que una propuesta artística implique cerrarse en un cuarto oscuro y experimentar durante horas la soledad, la claustrofobia y puede que tal propuesta vaya en la dirección de una mayor sensibilización al aislamiento individual, a los condenados injustamente, a los violados y dejados. Puede que el trauma, resultado de tal experimento, active partículas que llevan a la necesidad de socializar tal sentimiento, al compartir con los que también lo vivieron, a la activación social hacia una mejora y un deniego de la repetición. Puede que nada de lo dicho esté causado en la recepción-participación y puede que en cambio haya más exclusión todavía, más agobio, más resistencia.

La resistencia también es uno de los aspectos a menudo tratado en el arte: la resistencia y el poder. Un poder que no se intenta ocultar, dejar de lado, sino que más bien se necesita conocer para trabajar con él, dentro del mismo para poderlo representar, evidenciar, atacar y tal vez alejar de las prácticas diarias, desde las más evidente a las más sutiles.

“El arte tiene como objetivo reducir en nosotros lo mecánico: apunta a destruir cualquier tipo de acuerdo a priori” afirma Bourriaud. Trabaja con las potencialidades visuales y sensoriales: con las vidas hipotéticas de cada mensaje, con la amplificación de cada sensación que por cuanto esté limitada en un espacio-tiempo, también se vincula a sus formas futuras.

El arte responde a los sistemas colectivos establecidos negándolos, criticándolos pero eso no excluye que se pueda entrar en otra forma de colectividad en donde se establezcan reglas propias, constituyendo una identidad paralela, una socialidad compartida, casi nunca convergente, tal vez dialogante, siempre crítica y

constructiva: “Si hay que rechazar todo tipo de agrupamiento comunitario impuesto, es justamente para sustituirlo por la creación de redes relacionales”¹⁸.



Realizando el mural en San Felipe, Taller COMARTE. UADY 2011.

Ese tipo de dinámicas pueden convertirse en la propuesta expositiva en donde asumirían un valor diferente de lo convencional: se distorsionan las relaciones sociales que hasta pueden invertir las codificaciones y entonces modificar, aunque parcialmente y temporalmente los procesos de alienación, sumisión, empoderamiento. Hasta la misma creación, puede entrar a ser parte de esta inversión: el que se considera ser el receptor puede entrar en contacto con la obra y con el proceso, incorporándose y reconociéndose como parte preponderante del mismo. En este caso ya no se trataría de alienación sino de inclusión.

¹⁸ Idem

El arte propone mundos de vida, y “la práctica artística - según Bourriaud – forma un territorio privilegiado de esta individuación, aportando potenciales modelizaciones para la existencia humana en general”. Se apoya en Nietzsche el cual, anticipando la misma dirección, considera el arte como “modo de pensamiento e invención de posibilidades de vida”. Es con estas posibilidades, y potencialidades, que se quiere trabajar en las propuestas experimentadas en el apartado pragmático: someter el mismo concepto a pruebas de ensayo personal y colectivo en el que emerja lo que realmente es una potencialidad: lo que está latente. Lo que entra en el proceso de significación no convencional y donde por convencional consideramos lo establecido, lo fácil, lo obvio y a menudo arbitrario. La posibilidad de bajar en la profundidad de los términos, en el fondo de las imágenes en donde líneas y colores son solamente la denotación de algo que está escrito entre líneas.

La connotación es lo que nos interesa: lo que no está escrito y sin embargo puede ser entendido a través de la búsqueda, a través de la modelación, subjetivación y concientización, ósea la participación de una crítica social a través del arte. Permite que hagamos arte para decir lo que opinamos, para estimular los que queremos oír y facilitar, con nosotros, la acción. Permite unirnos con lo que quieren lo mismo, para que se oiga mejor, no más fuerte sino mejor. Con la escucha sube la posibilidad de empatía, y de allí de respuesta compartida.

Así, la subjetividad descrita por Bourriaud, se transformaría en una colectividad y no seguiría buscando lo propio: “la subjetividad reina, poderosa, entrelazada en las redes del sistema, secuestrada en beneficio de sus intereses inmediatos”. Tal subjetividad, sigue, necesita enriquecerse, reinventarse, aprender a trabajar en unión con otras subjetividades para que no se quede al servicio exclusivo del poder.

Guattari, en la misma ocasión, describe la subjetividad como algo que se construye a partir de la relación de otra subjetividad que encuentra: a partir de este

intercambio con la alteridad se retroalimenta, se reconstituye. No todo lo que constituye la subjetividad le pertenece directamente: en Chaosmosis¹⁹ existen principalmente tres factores que contribuyen a la destrucción de la dicotomía subjetividad-sociedad y que alimentan la definición de la misma.



¹⁹ GUATTARI, F. "On the production of subjectivity" in *Chaosmosis: an ethico-aesthetic paradigm*. 1° ed. 1992. BAINS, P. PEFANIS, J. (trad.). U.S.A.: Power Institute, 1992.

Taller residencial COMARTE en la Comisaría de Tetiz, Yucatán. UADY2012

Entre estudiantes y la Comunidad. Laboratorios de movimiento, pintura, música, cocina.

En primer plano siguen estando “The irruption of subjective factors at the Forefront of current events, – y sigue – the massive development of mechanic productions of subjectivity and, finally the recent prominence of ethological and ecological perspectives on human subjectivity”. Con esta trilogía se subraya la “polifonía” y complejidad de la constitución subjetiva como un continuo catalizador de elementos internos y externos que fluyen continuamente hasta confundirse, hasta constituirse nuevamente en la unicidad que somos.

El tercer punto, pide un paréntesis: la etología en cuanto “estudio científico del carácter y modos de comportamiento del hombre” y la ecología en cuanto “ciencia que estudia las relaciones de los seres vivos entre sí y con su entorno” están totalmente intrínsecos al tipo de arte (tal vez relacional) que considero tomar en cuenta para los ejercicios pragmáticos y experimentales de bitácoras y de autoría comunitaria. Si, en las prácticas artísticas, así como en las construcciones de las subjetividades no interviniera el aspecto etológico y ecológico, no se podría sustentar su “relacionalidad”. Un artista es un trabajador, un operador social, un etnógrafo continuamente insertado en su campo de trabajo, en actuación con su comportamiento y en relación con el comportamiento de los demás, en perpetuo contacto y dialogo con el mundo en el cual es, directamente e indirectamente- conscientemente o inconscientemente, participe.

2.4.2 Obras y artistas específicos.

Mientras en la parte precedente nos hemos dedicado a poner en claro prácticas y teorías del arte como proceso y relación porqué elementos fundamentales de la práctica bitácrica, en este sub-capítulo rosaremos una serie se artistas ligados a la otra parte del hacer bitácrica: la palabra y su relación con la imagen, a la escritura, a los conceptos sin necesariamente definirse en el arte conceptual.

Haremos un *ex cursus* cronológico de algunos artistas que incorporan este hacer en sus textos visuales.

Empezamos con **George Maciunas** lituano, nacido en 1931 y muerto en 1978 y **Ben Vautier**, todavía viviente, figuras claves de Fluxus, este último definido por Barilli como ser maestro “ nel gioco sistematico delle annessioni all’universo dell’arte di tutto ciò che sembrerebbe esserne fuori”²⁰. Per Maciunas, es una pieza dedicada al amigo en donde tras insertar una foto suya, interviene con un mapa mental que parece salir, enrollado, de la cabeza. En otro cuadro dice “El arte cambiará la vida”.

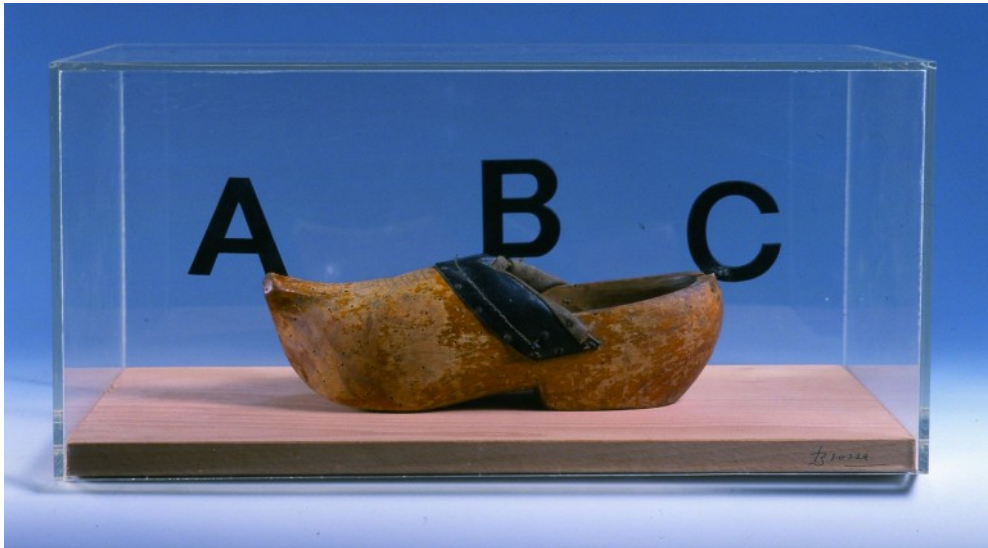
En otro caso, por ejemplo en **la pop art de J. Dine** y su shoe grafémico/visual, palabras y trazos figurativos viajan en paralelo, como para subrayar su coherencia, similitud y diferencia al mismo tiempo. En Shoe, olio sobre tela del 1961, Dine incorpora objetos de uso cotidiano como sujeto principal de sus pinturas.

Emilio Isgró, nacido en Barcelona en 1937 “si serve dei mezzi della poesia visiva per elaborare una sorta di metáfora per assenza”: en otras palabras él no intenta distorsionar la imagen o su sentido, sino que, a través de borraduras y con cambio de

²⁰ LARA-VINCA MASINI, *L’arte del novecento. Dall’espressionismo al multimediale*. Firenze: Giunti Gruppo Editoriale, 1989. Vol.5, P. 816

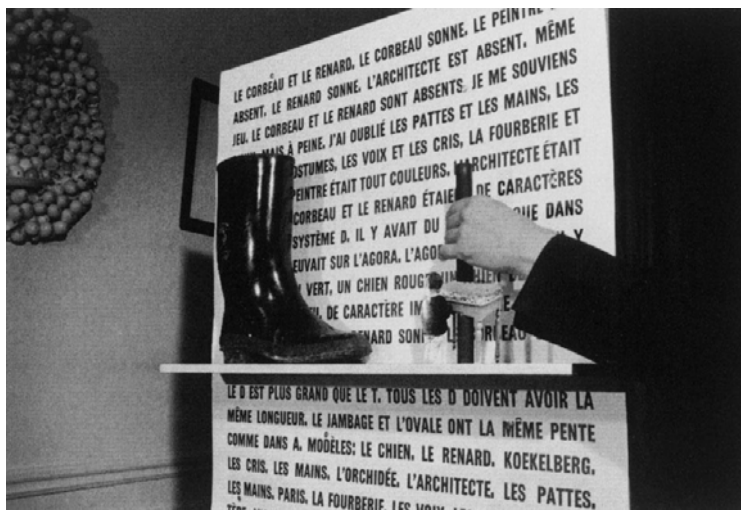
color, además que con palabras, tiende a provocar la mente, el pensamiento. Un ejemplo su díptico *del canarino e del cinesino*.

Joan Brossa, lleva la palabra a contextos ciudadanos y es conocido principalmente para sus poesías visivas. Establece una continua referencia entre los objetos y las letras, a veces haciendo con ellas poemas literarios, otras veces construyendo obras sincréticas como la que insertamos a continuación. El zapado de madera, antiguo y usado se relaciona con las primeras letras del alfabeto: los dos, encerrados en una caja de cristal transparente parecen remitir a la misma idea ancestral y, en el conjunto, originan una especie de memorándum de lo atávico.



Joan Brossa. 1919-1998.

Marcel Broothaers, artista de origen belga, tiene una carrera breve e intensa, concentrada en los últimos doce años de vida. En 2012, se inaugura a Bologna una muestra dedicada a su trabajado y titulada *L'espace de l'écriture*.



Marcel Broothaers

Vincenzo Agnetti, partícipe de la conceptual art, es artista, escritor, ensayista y teórico: él utiliza la palabra para elucubraciones teóricas y textos creativos que luego transmite en forma de objetos, cuadros instalaciones. Las piezas “Logica permutable” del 1967 o “Le stagioni si ripetono o dei mutamenti” del 76 resaltan su filosofía del “far texto” y hacer del objeto el “suporte histórico de una explicación conceptual”²¹. Cabe destacar su ausencia desde el mundo del arte del 62 al 67, periodo en el cual decide girar en mundo, viviendo en lugares como África y Polo Nord y haciendo trabajos extra artísticos para mantenerse.

²¹ LARA-VINCA MASINI, *L'arte del novecento. Dall'espressionismo al multimediale*. Firenze: Giunti Gruppo Editoriale, 1989. Vol. 11, P. 553

Bruce Nauman. *“The true artist helps the world by revealing mystic truths”* es la pieza más conocida de este autor: “The true artist helps the world by revealing mystic truths (window or Wall sign)”, hecha durante su estancia en San Francisco. Conocemos también las opiniones del artista, transcritas en el catálogo de la exposición de Baltimore del 1982 por Brenda Richardson²²: ‘I – cuenta Bruce Nauman - had the idea that I could make art that would kind of disappear - an art that was supposed to not quite look like art. In that case, you wouldn't really notice it until you paid attention. Then, when you read it, you would have to think about it.’ Nos habla de escritura, de lectura, de atención, de la posible afiliación del arte en la vida diaria.



Bruce Nauman. “The true artist helps the world by revealing mystic truths”. 1967

²² Richardson, B. *Bruce Nauman: Neons*, Baltimore: Baltimore Museum of Art, 1982 (exhibition catalogue), p.20. Disponible en web: <http://nga.gov.au/international/Catalogue/Detail.cfm?IRN=115577>

Alighiero Boetti y sobre todo su “mettere i verbi all’infinito” del '78 (trazos finísimos de pluma sobre papel, largo 120 cm en total), remite al lenguaje y a la escritura gracias a la cantidad infinita de micro líneas verticales y, con su monocroma tonalidad azul oscuro, evoca al pensamiento de la noche, cuando el sueño se hace realidad: solo hay una fila de las letras del alfabeto y una infinidad de comas, a distancias variadas, que da ganas de intercalarlas con frases y juegos o, quizás, con aquellos verbos al infinito sugeridos en el título. Algo macabro y propiciatorio en su pieza *11 luglio 2023-16 dicembre 2040* (data de su supuesta muerte, que resultó no ser verdadera) y data del centenario de su nacimiento. Otra serie significativa para nuestro trabajo es la serie dedicada a las coloradísimas imágenes, a veces puras letras, otras veces acompañadas por figuras.



Alighiero Boetti. Turín 1940-Roma1996.

J.M.Basquiat y el grafiti. El grafiti es una técnica cuya identidad y cercanía a las bitácoras reside en su origen etimológico: remitiendo a la antigüedad greco-romana en donde (ya) se escribía en lugares públicos y por la calle, viene de *grapho*, que significa grabar. Solitamente se utilizan palabras, imágenes, signos, códigos y toda forma de figuratividad oculta, solitamente contestataria y poco explícita.

Uno de los artistas que bien conoce esta técnica es J. M. Basquiat, emblemático y central en la época de los 80. En su obra, en sus bocetos cargados de rebelión buscada y dibujados por manos viscerales, está la condición humana en su totalidad y basicidad, complejidad y contemporaneidad.



Boceto de Jean Michel Basquiat.

En la contemporaneidad el manejo de esta técnica mixta compuesta por unidades significativas verbales con representación gráfica y figurativas/abstractas con un fondo semántico es común, constante, apreciado y difuso.

Tal práctica puede tener una valencia estética o estratégica, plástica o analítico/conceptual y, siempre, política; la bitácora puede ser una plasmación antecedente a la obra en sí o puede ser la obra en sí.

Cy Twombly. Artista estadounidense muerto en 2011, también parcialmente relacionado al grafiti, elabora la línea entre diseño y pintura, a menudo cercana a las letras cursivas o a las graffias en general. Solitamente sus cuadros tienen manchas: aquí una foto de los cuadros que pude observar en una exposición en el Museo Hamburger Bahnhof de Berlín, en septiembre del 2013.



Cy Twombly. Hamburger Bahnhof Museo. Berlín 2013

Richard Baquié, nacido en 1952, Marsella, a pesar de ser escultor, merece ser incorporado en esa sección, sobre todo tras consideración de sus trabajos. “Le sculpture di Richard Baquié sono degli haiku lagunari iscritti sull’emblematica industriale che creano i porti e gli aeroporti, i luoghi di passaggio e di abbandono” Frederic Valabregue²³ Así sus piezas *Pasión olvidada* o *Dérive* del 1986 incluyen la palabra plástica, *matérica* y semánticamente completa: aquí un ejemplo.



Richard Baquié. Le temp de rien. 3.10 x 3.25. 1985.

²³ LARA-VINCA MASINI, *L'arte del novecento. Dall'espressionismo al multimediale*. Firenze: Giunti Gruppo Editoriale, 1989. Vol. 7, P. 1164

Sophia Calle es una artista francesa contemporánea, nacida en el 1953. Interesante sus antecedentes y sobre todo su participación en el grupo Oulipo, Ouvrir de literature potentielle: el laboratorio tenía la característica de la interdisciplinariedad y reunía matemáticos y escritores, artistas plásticos e ingenieros. Supongo que Sophia Calle absorbió y reelaboró aquellas que luego resultarían ser sus tendencias de agregar y conjugar diferentes lenguajes, de utilizar la escritura como parte integrante de alguna de sus obras, de narrar con la fotografía y sugerir con la grafía, de estar entre lo relacional, lo conceptual y lo narrativo. Sus obras son solitamente parte de procesos o situaciones que ella va documentando, registrando o representando, como es el caso aquí propuesto: tras preguntar a un grupo de personas cual fue el día en que más habían sufrido en su vida, una respondió que llevaba sufriendo 71 días, desde que la dejó su amado.



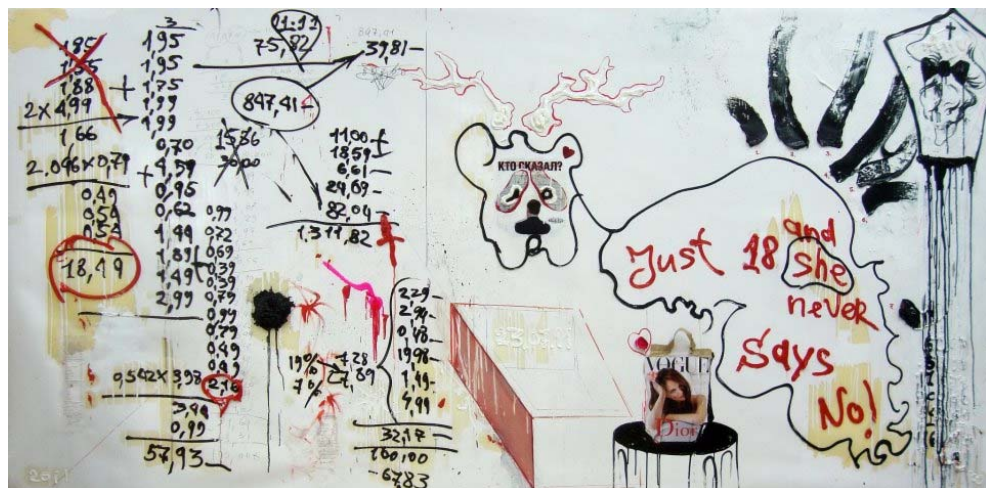
Exquisite pain de Sophie Calle.

Ariel Guzman, maestro, artista, especialmente pintor. Sus cuadros abstractos representan paisajes y ciudades encantadas en donde, captando algunos detalles, es posible encontrarse. Su taller está en Mérida, Yucatán, y es abierto a las nuevas generaciones: artistas aún no desarrollados que buscan expresarse y experimentar y encuentran en su espacio y con sus estímulos un contexto idóneo para poder hacerlo libremente. Una de los temas desplegados en los últimos años son las espaldas: las personas, los modelos, los artistas fotografiados por otros artistas, sus familiares y los mismos hijos, como en la foto que sigue. "Espalda Stella-Pablo", 150 x 200 cm., del 2009, olio sobre tela; sobresale la grafía, la escritura del/en los cuerpos.



Espalda Stella-Pablo de Ariel Guzman

Alexei Kostroma es un artista ruso residente en Alemania. En su estudio hay colgadas inmensas telas: algunas ya acabadas y otras todavía por empezar. La bitácora para él es fundamental, pues contiene la historia, el proyecto.



Alexei Kostroma

Lo que llama la atención son las escritas presentes en todo lado, los recortes de revista y sobre todo la mesa sobre la cual ofrece calorosamente un rico espumante y sabrosas galletas alemanas.

“Esta es la mesa de la memoria, de los invitados, de todos” cuenta apoyando un vaso en la misma “Bueno, de todos los que quieren” concluye ofreciéndonos unos plumones e invitando los comensales a intervenirla. La mesita de plástico blanco está completamente repleta de escritas, dibujos, esquemas, palabras: por un momento la asocio a las que suelo llamar bitácoras comunitarias. Objeto procesual, participativo, estéticamente atractivo, testimonio y registro de una experiencialidad compartida.

Otros artistas y sus cuadernos de bocetos.

Seguimos con la inclusión de los meros bocetos-obras de algunos jóvenes artistas contemporáneos que, entre otros, han tomado parte del Cuaderno de bocetos, escrito por Richard Brereton²⁴: Todas las intervenciones son discursos directos de los artistas los cuales nos cuentan sus ideas y motivaciones en relación a los bocetos.

Hiro Kurata.



²⁴ Brereton, R. Cuaderno de bocetos. España: Ed. Blume

Chris Gilvan-Cartwright

“Tener en danza un cuaderno de bocetos ha significado cosas distintas en momentos diferentes de mi vida. Cuando era joven los utilizaba para esconderme tras ellos, y cuando iba a un bar con mis amigos siempre estaba dibujando mientras la gente hablaba. Más tarde se convirtió en un lugar donde las ideas creativas podrían coexistir con listas de la compra y recordatorios”.



Flo Heiss.

“Nunca he dejado de dibujar. (...) Si tuviera que describir mi obra, diría que es una recopilación de bocetos sencillos que dejan constancia de lo que pasa a mi alrededor. Esto puede ser conmovedor o trivial, bonito o feo. Me gusta garabatear (...) supone para mí una forma de vagar, ayudado por mis leales amigos: pasteles de aceite, bolígrafos y rotuladores”



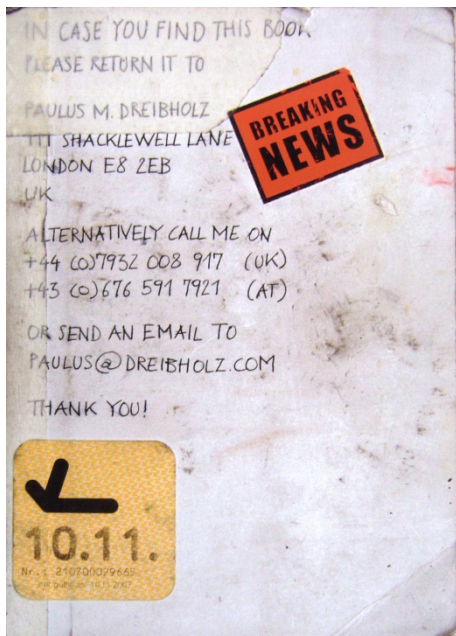
Marc Taeger.

“Al principio los cuadernos de bocetos tan sólo eran un medio necesario, pero ahora encuentro muchas cosas útiles en ellos, incluso en los antiguos. (...) Cuando viajo solo me pongo seriamente a esbozar cosas. (...) Suelo comprar cuadernos de bocetos o libretas cuando estoy de viaje.”



PaulusDreibholz.

“Mi amiga me llamaba y me decía si quería ir a su casa a trabajar en las páginas de un cuaderno de bocetos. Ahora mismo parece algo raro, pero lo hacíamos como otros jugarían a un juego de mesa o darían un paseo por el parque. (...) Literalmente, y visualmente, puedo ir siguiendo la pista a mi vida a través de mis cuadernos de bocetos.



Junto a la página de Paulus Dreiboldz (izquierda) quise insertar la contraportada de una bitácora mía la cual tenía un mensaje parecido: “Si te pierdes...regresa a mi por favor” seguida por la dirección mail.

2.2 Discurso visual y traducción sincrónica. Análisis desde la semiótica.

En *El placer del texto* Roland Barthes propone la aceptación del deleite a través de la mezcla de lenguajes, la aceptación de la infidelidad y de la ilógica.¹ Es el aguantero hecho explosión, la sanación hecha palabra: el texto creado y leído en sus fundamentos y conductos, en sus arquitecturas más sutiles compuestas por prana vital, lienzos tejidos por Quetzalcoatl, nervios de silicón y esqueletos de cobre. En un solo texto, luego hay otros.

La semiótica, disciplina a la que me acerqué en los estudios de licenciatura, no abandonó nunca mi recorrido cognoscitivo: autores cuales Umberto Eco, Paolo Fabbri, Ugo Volli, Algirdas Greimas entre otros han sido presentes, no siempre de manera tan explícita, en las actitudes perceptivas cotidianas.

Tramas y urdidos entrelazados en los cuadros semióticos. Recorridos interpretativos entelados en los tratos plásticos de los cuadros de papel: un único plano expresivo en el cual subyace una *processualità testuale*² (procesualidad textual, n.d.a.) focus de este análisis. Tal procesualidad encontrará en la vertiente tiempo (en el capítulo 3.1.2) su perspectiva angular, su configuración en devenir, su articulación de significados. Y nos referimos a Francesco Marsciani cuando hablamos de *configuración*: “le configurazioni sono precisamente il significare insieme dei tratti e delle figure, i quali si accostano tra loro, si sovrappongono e si richiamano come articolazioni categoriali che non sono altro che l’omologazione semi-simbolica da cui la significazione é garantita.”³

¹ BARTHES, R. *Variazioni sulla scrittura. Il piacere del testo*. Ossola C. (cura). Torino: Einaudi, 1999.

² POLACCI, F. (a cura di) *Ai margini del figurativo*. Siena: Protagon, 2012. P. 177

³ MARSCIANI, F. “Figure e configurazioni. Il ruolo del semi-simbolismo”. In *Ai margini del figurativo*.

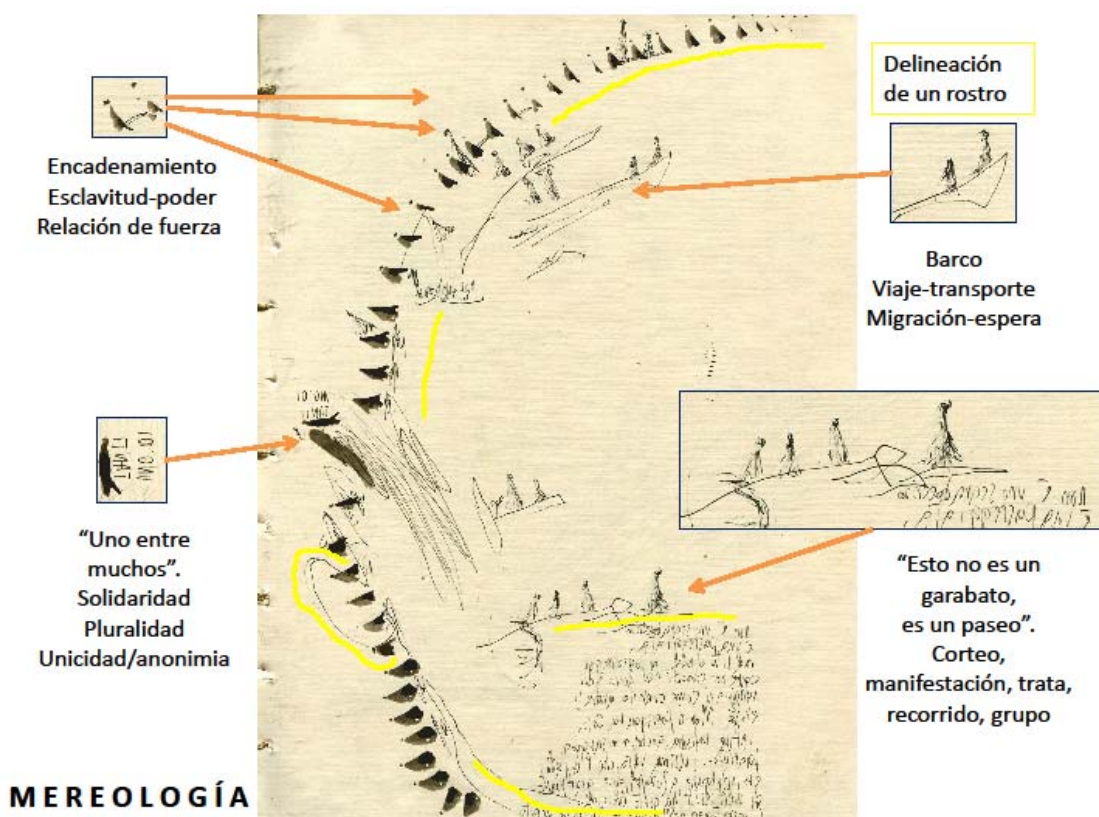
POLACCI, F. (a cura di) Siena: Protagon, 2012. P. 175

Trazos *signicos*, trazos simbólicos, trazos figurativos y trazos caligráficos constituyen los elementos cardinales con los cuales se construye la narración. Este aglomerado, además de ser constituido en un plano expresivo (en el cual intervienen el contexto, la forma, el autor/los autores y las técnicas), asume también valor en un plano de contenido: la semántica del texto no se desconecta del autor, lo contrario, incrementa aún más el vínculo entre vivencia, escritura y transmisión dialógica. Esta última característica está relacionada al contenido en cuanto conjunto valorable de elementos capaces de generar motivos de crítica y complacencia, asentamiento y re-pensamiento, quiete y tensión, en el cual participan múltiples factores para su posible cumplimiento.

En otras palabras, el texto, además de estar vinculado con quien lo produce, tiene también un estrecho lazo con quien deja que le llegue y, a su vez, toma la postura interactiva del construir un diálogo: así que lo signico, lo visual, lo semi-simbólico resultan sí figuras concretas puestas y propuestas, pero se declaran también como un planteamiento en devenir, un ensamble ausente, un intersticio de reconocimiento.

2.2.1 Lecturas de signos y arquitecturas polisémicas.

El texto es un corpus continuum en donde podemos ejercitar los zoom in-out, fragmentar como en los ejercicios de close-up y regresar al todo con una perspectiva más completa y seguir así. Además de simular una práctica cinematográfica, este tipo de aproximación nos remite a la antigua filosofía mereológica⁴.



Bitácora 31. Lectura mereológica de una hoja de bitácora: las partes y el todo

⁴ La ciencia mereológica surgió con los antiguos griegos: la mereología se ocupaba del estudio de las partes entre sí y en relación al todo, cualquiera eso fuera.

El cuadro sinóptico puede facilitar el entendimiento de este sincretismo, pero también resulta útil remitirnos a las propuestas conceptuales y funcionales presentadas por Francesca Polacci en su artículo relacionado a la reflexión sobre la dimensión figural del discurso⁵: intentaremos por un lado parafrasear sus conocimientos, y por otro lado subjetivarlo a nuevas y personales variantes interpretativas. La autora centra su análisis y sus consideraciones en el análisis de un único texto visual, *Après la Marne Joffre visita le front en auto* (1915) de Marinetti, nosotros, en cambio, nos abstraemos hacia las generalizaciones metodológicas luego posiblemente encontradas en las prácticas presentes en los textos específicos de capítulos 3 y 4.

Otro aspecto del análisis, sugiere la autora, se propone de evidenciar los fenómenos sincréticos a través de un sondeo figurativo el cual manifestará como y hasta qué punto las dos dimensiones (verbal y figurativa) logran ensamblarse.

Para empezar determinamos básicamente dos formas semióticas distintas, aunque heterogéneas, que interactúan en un soporte bidimensional:

- Forma semiótica visiva
- Forma semiótica *grafémica*

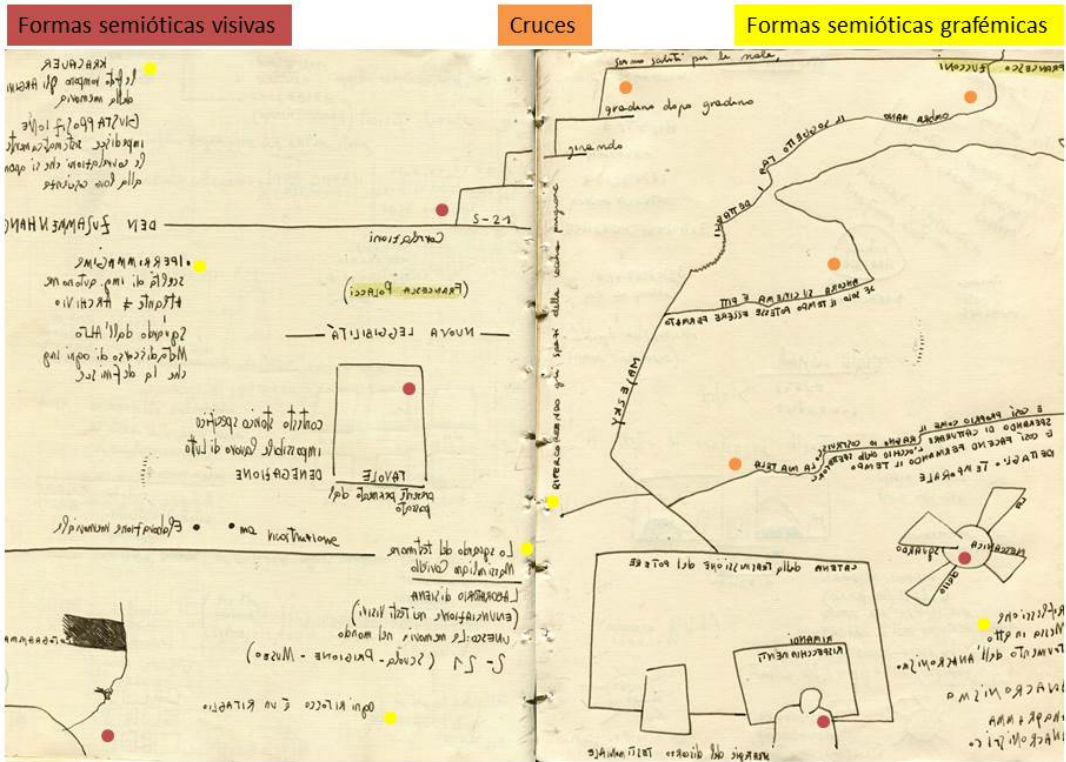
Tal vez las dos diferencias no son totalmente evidentes y distinguibles pero, *grosso modo*, a la primera pertenecen trazos regidos bajo normas no explícitamente establecidas y constituidas según el contexto específico, mientras que a la segunda corresponden aquellos rasgos legitimados a priori: veremos, sin embargo, que entre los dos puntos llevados al extremo, pueden haber matices policromos de características e

⁵ A.A.V. POLACCI, F. "Figuratività e tavole parolibere futuriste. Per una riflessione sulla dimensione figurale del discorso." En *Il figurativo en Carte semiotiche*. N. 9-10. Siena: Le monnier, 2006. P. 172-194.

identidad mixta hasta la posible asonancia o coincidencia, hacia la conmutación de las especificidades y la creación de isografías, oséa “coerencias de orden plástico”⁶.

Aquí un ejemplo de la lectura de una isografía personal: se pueden notar los tres tipos de formas citadas.

ISOGRAFÍA



Lectura grafémico-visiva de una isografía. Bitácora 31.

Los puntos indican, según el color, si se trata de formas semióticas visivas, grafémicas o cruce/sincretismo entre las dos.

⁶ A.A.V. POLACCI F. “Figuratività e tavole parolibere futuriste. Per una riflessione sulla dimensione figurale del discorso”. En *Il figurativo en Carte semiótiche*. N. 9-10. Siena: Le monnier, 2006. Pag. 175.

Podemos hablar de tres tipos de lecturas de un texto:

a. Por un lado está entonces la composición **grafémica-visiva**. Siguiendo en la paráfrasis y personalización del texto Figuratività e tavole parolibere futuriste, regresamos a los aspectos compositivos de un texto sincrético y vemos que las dos formas pueden ser teóricamente disolubles.

La forma grafémica, más inherente al uso del lenguaje verbal, ósea de las palabras, puede distinguirse en el uso de palabras escritas con significado reconocido y aquellas con un significado mimado, remitiendo al término utilizado por Polacci. Las primeras serían originadas por grafemas que dan lugar, más o menos inmediato y explícito, a lexemas. Las segundas, en cambio, tendrían como origen un grafema que no remite inmediatamente a un lexema reconocido, sino que solamente se limita a su simulación o acercamiento gráfico.

En cuanto a la forma visiva también, adentrándonos en una interpretación personal de las consideraciones de Polacci y de los autores por ella considerados, se podrían distinguir dos modalidades: por un lado la composición visiva figurativa y por el otro lado aquella abstracta. La primera más icónica, preestablecida, cercana a lo arbitrario y a lo extraceptivo, y la segunda más libre, intraceptiva y basada en pertinencias sensoriales.

b. Por otro lado están las posibles **lecturas figurativas**: cartográfica o profunda, dicho en otros términos, sintagmática o paradigmática; la primera sigue una narración horizontal-vertical y de alguna forma lineal, mientras que la segunda enfoca la mirada hacia dentro y desde dentro. Metafóricamente hablando se podría pensar en un hilo y su tejerse para la primera y en un pozo, para la segunda. Las dos lecturas, lejos de ser independientes y excluyentes entre sí, son más bien complementarias: la autora

habla de una *indecidibilidad* entre las dos, ya que estamos tratando con *arquitecturas plásticas polisémicas*. Gian Paolo Caprettini⁷, parafraseando a A. J. Greimas nos sugiere una ulterior organización jerárquica en la que podríamos diferenciar a lo largo del recorrido generativo del sentido, o mejor dicho del proceso de significación sobre todo para lo grafémico, pero también útil para lo visual:

- *Nivel profundo* y abstracto: “Aquí se encuentran las estructuras lógico-semánticas.
- *Nivel entremedio* de superficie y de concretización: “dado por las estructuras semio-narrativas, análogamente organizadas en una sintaxis narrativa y en una semántica narrativa”
- *Nivel de manifestación*: el texto se presenta en su concretes significante, caracterizado por una sintaxis discursiva y por una semántica discursiva

c. Insertamos la presencia de una tercera **lectura** que llamamos **mereológica** (mayormente acotada más adelante) y que a nuestro parecer incluye las dos anteriores tratando de leer en profundidad y fragmentando partes de textos significativas, pero al mismo tiempo, intentando no olvidar que cada segmento artificialmente aislado es parte de un mapa más amplio en el cual continuamente necesita regresar, contextualizándose. De esta forma podríamos tener una visión analítica de los particulares y de lo general (y viceversa) y podríamos, además, fluir en uno y otro aspecto cuidando los detalles y evitando de desintegrar el *sensus communis*.

⁷ CAPRETTINI, G. *Segni, testi e comunicazione*. Torino: UTET, 1999. P. 42

Aquí insertaremos una nueva isografía abstraída de una bitácora y explicitaremos algunas lecturas particularmente idóneas: de hecho no siempre es posible o es aconsejable utilizar los tres tipos de lectura a la vez. Hay una doble lectura paradigmática y sintagmática propuesta por el texto mismo, en la parte superior compuesta por formas gráficas parcialmente reconocidas y formas figurativamente mimadas. En la parte inferior, ayudados por la traducción de la escritura a espejo, sobresales las formas visivas figurativas.

ISOGRAFÍA con
Forma gráfémica parcialmente reconocida (p. superior) y figurativamente mimada (p. inferior) y Forma visiva figurativa

LECTURA SINTAGMÁTICA:
Rovistare nelle piaghe
del linguaggio cercando
di abolire i limiti per
scoprire di non tornare
indietro

**HAMBRIENTO
DE PALABRAS**

**DISCURSOS EN
SOPAS DE MARISCOS**

SABERES

LECTURA PARADIGMÁTICA:
STRATOS
STRATOS
STRATOS
(profundidad)

FAME DI IDEE

HAMBRE

**HAMBRE DE
SABERES Y SABORES**

SABORES

Alegoría semántica y evocativa

Bitácora 31. Lectura de una página

Entre el significado reconocido y aquello mimado de la forma grafémica y entre la figuratividad y la abstracción de la forma visiva, podemos lanzar la hipótesis presencial de otras dos unidades, luego descomponibles: el sema y el figural⁸. Las dos tal vez simétrica o paralelas aunque pertenecientes a dos mundos diferentes y dialogantes: el lingüístico y el figurativo o plástico.

Es como si la *semicidad* y el constituirse como sema fuera la mínima unidad significativa (como establecido por Greimás entre otros autores) y la figuratividad le correspondiera en el aspecto plástico. Pensándolo en estos términos, los grados intercurrentes⁹ entre una y otra podrían variar y combinarse en infinitos mestizajes polisémicos.

Cabe enfocarse un momento en el término figural en contraposición o complementación con figurativo: Omar Calabrese¹⁰: “Un oggetto teorico (...) appare come fenómeno figurativo sul piano della manifestazione di un testo, ma rinvia inevitabilmente ad una struttura soggiacente, ad un impianto piú astratto, di cui l'analista dovrà peraltro mettere in luce il livello di profondità e l'eventuale articolazione. Si potrebbe descrivere questo meccanismo facendo ricorso a una coppia di nozioni utilizzate in semiótica strutturale, e cioè quella di figurativo (pertinente alla semantica discorsiva) e di figurale (struttura formale che ne regge l'apparizione).”

⁸ Figural aquí utilizado como sujeto. Normalmente figural ha sido utilizado como adjetivo y, con matices diferenciales entre autores.

⁹ Intercurrente. Nótese el significado designado por la Real Academia Española: dicho de una enfermedad, que viene durante el curso de otra. En este caso transferido al discurso semiótico para subrayar la interacción entre las dos partes hasta la hipotética no identificación de lo que es una y es otra. Así como la *intercurrencia* entre las dos enfermedades no puede explicitar claramente cuáles son los dolores o los síntomas pertenecientes a la primera o a la recién llegada.

¹⁰ A.A.V. CALABRESE, O. “La forma dell'acqua. Ovvero: come si liquida la rappresentazione nell'arte contemporanea.” En *Il figurativo en Carte semiotiche*. N. 9-10. Siena: Le Monnier, 2006. P. 33.

Polacci, propone una definición con el mismo enfoque: “Il figurale, in termini di dimensione costante e astratta del figurativo”¹¹ Para entender nuestra posición, la cual no se distancia de las precedentes sino que de allí se nutre y con ellas intenta integrarse, hace falta seguir el análisis y entender que unidad significativa sémica y unidad significativa figural pueden desdoblarse en porciones más específicas.

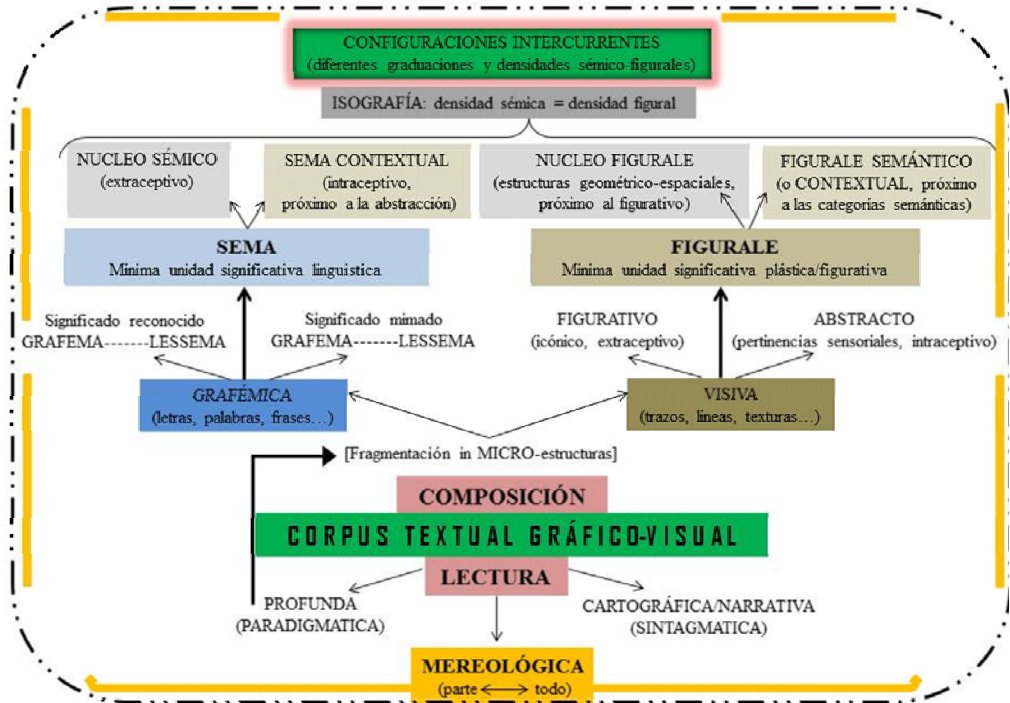
El núcleo sémico (extraceptivo y reconocible) puede corresponder a una especie de núcleo figural (tal vez la llamada estructura geométrico espacial por Polacci F.) y cercano a lo figurativo: las dos tienen en común el hecho de estar próximas a identidades reconocibles, tal vez porque cercanas a las del mundo natural o cultural (pues no toda la naturaleza es percibida y conocida de las mismas formas por parte de diferentes culturas).

Otro subgrupo de la unidad sémica puede ser el sema contextual (cercano a la abstracción e intraceptivo) el cual se encontraría a dialogar con lo figural semántico (o contextual) en donde entrarían también las categorías semánticas.

Las cuatro nuevas unidades pueden dialogar entre sí alejándose o acercándose a lo sémico o a lo figural, a lo abstracto o a lo nucleico viajando en los numerosos escalones de la expresión visiva y construyendo puentes, paredes, portones, atajos y autopistas en la polisémica arquitectura visiva. Si densidad sémica y densidad figural llegan a igualarse en términos armónico, se originarán las isografías: textos cuya identidad híbrida establece su sello de reconocimiento.

¹¹ A.A.V. POLACCI F. “Figuratività e tavole parolibere futuriste. Per una riflessione sulla dimensione figurale del discorso”. En *Il figurativo en Carte semiotiche*. N. 9-10. Siena: Le monnier, 2006. Pag. 182.

ARQUITECTURA VISUAL POLISÉMICA



Esquema elaborado para aclarar de manera sintética y esquemática la precedente explicación. De esta forma será más fácil recurrir a las informaciones y utilizarlas para los análisis semiótico-visuales.

2.2.2 La bitácora como sub-género literario y la traducción visual-sincrónica.

“Convoquei as palavras preferidas. Umas, como *caminho*, vieram ajudadamente. Esta trouxe-me flores e pegadas de sandalias infantis. *Lua*, veio sonhadora, deslizando entre nuvens, e *mar* falou alto, vestido de espuma, com mãos transparentes e cabelos molhados”.¹²

La bitácora es un texto que sugiere múltiples lecturas. Es también un texto que permite el utilizo de numerosas técnicas y estilos para ser llevado a cabo.

Es una narración que hace usanza del verbo y de las sentencias, de la caligrafía y tipografía, de las figuras literarias. De las imágenes y no solo: figuras hechas palabras, letras hechas textura y página resultantes como plataforma de viaje (real y literal).

Por las mismas características analizadas desde las otras disciplinas, la bitácora constituye un género literario propio, o más bien un subgénero perteneciente al macro-género narrativo. No queremos ocuparnos específicamente de cada género literario para luego llegar a la conclusión de cual y como sería más oportuno para la inclusión/categorización de la bitácora. Inclusive, según algunos autores, hasta parece anacrónico adentrarnos en este tipo de división sobre todo a consideración de los cambio en el tiempo.

“Todos saben que existían baladas, odas y sonetos, tragedias y comedias en tiempos de los clásicos, pero, ¿hoy? Incluso los géneros del siglo xix, que, sin embargo,

¹² Lobato de Faria, R. em A minha palavra favorita, Portugal: ed. Joerge Rei-Sá. P. 69

no son para nosotros géneros de un modo absoluto poesía, novela, parece que se disgreguen (...)"¹³

Lo nuestro es más bien una exploración (también) literaria (intentando no caer en la "ilusión del explorador") que busca palabras favoritas y se adentra en aquellas no entendidas, que habla en primera persona sin aislarse de consideraciones *otras*, que estima a lo ignoto y se avale de lo sabido para su investigación.

Para acercarnos a la eventual determinación de una específica naturaleza, vemos como la autora Luisa Santamaría dice del género literario: "De forma muy esquemática, este mecanismo se explica de la siguiente manera. La realidad cotidiana de la creación literaria ofrece unos textos concretos y palpables a la consideración valorativa de los lectores, cualesquiera que sean las características psicológicas y culturales de estos lectores. A su vez, los lectores críticos y los estudiosos de los fenómenos literarios acaban descubriendo en diferentes textos un conjunto de rasgos comunes o afinidades literarias muy marcadas y relevantes: estos lectores críticos agrupan los diferentes textos por razón de las afinidades lingüísticas y literarias advertidas y aparecen entonces los diversos géneros literarios."¹⁴

La bitácora, puede constituir un sub- género literario propio, si considerada - ya en su génesis – en relación a este lector. En sus características principales vemos el doble recurso a la imagen y a la palabra, alejándose de la ilustración y acercándose al diario, al flujo de conciencia, a la poesía visual, al reportaje, a la historia de vida y constituyendo así una arquitectura visual y literaria polisémica propia.

En el caso personal ha habido un cambio constitutivo desde el origen de la práctica bitacórica: desde una escritura íntima y hermética en donde no se contemplaba

¹³ Artículo de Todorov, T. El origen de los géneros, C.N.R.S., París. Disponible en web: <http://cursa.ihmc.us/rid=1HQW0DN2Y-25N908L-1KYT/todorov.pdf>

¹⁴ <http://revistes.iec.cat/revistes224/index.php/periodistica/article>

mínimamente la presencia de un lector, hacia una escritura más abierta, estética e invitante. Veamos casos concretos.

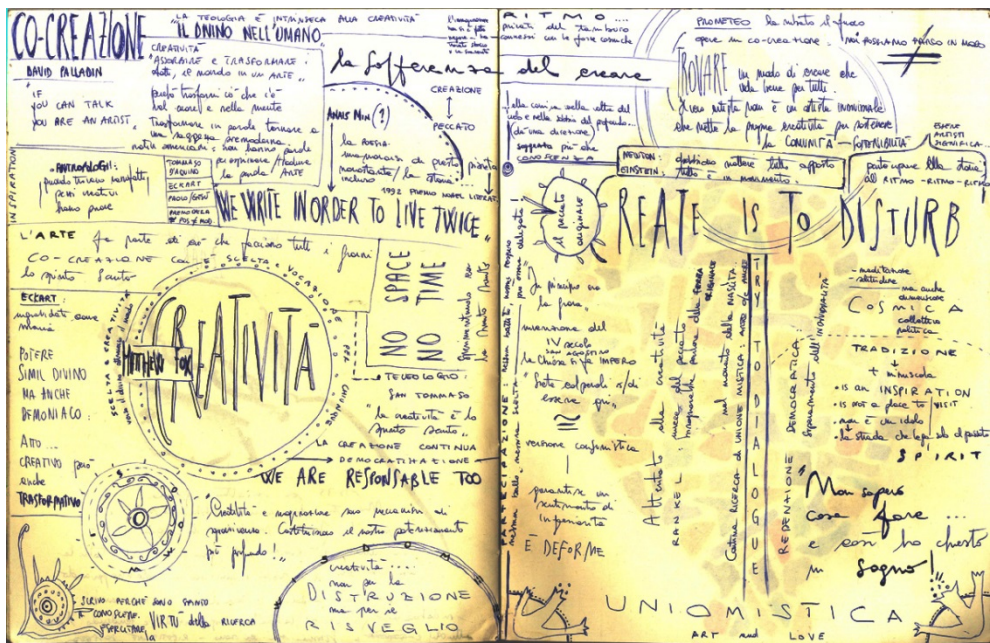
De la traducción visual sincrónica.

Recientemente (desde el 2012) han aumentado las ocasiones en las que se ha generado un tipo de escritura peculiar, que yo intentaré definir como traducción visual y que, a su vez, generaría (cumpliendo con uno de los objetivos específicos de esta investigación) una nueva figura profesional hasta ahora, que yo sepa, inexistente y que se ocuparía de *traducción visual sincrónica*.

Antes de adentrarnos y descomponer la trilogía para entender mejor de que se trata, intentamos acercarnos al quien es y que hace el traductor visual sincrónico: esta figura se ocupa de traducir de manera verbal-visual un relato, una narración, un acontecimiento en vivo; utilizando los recursos de la palabra y de la imagen, creará de manera sincrónica un nuevo texto que será una especie de reportaje de lo dicho o de lo ocurrido. Para que no se caiga en la mera ilustración o en la toma de apunte, el traductor deberá captar tanto los detalles como el significado del discurso en su conjunto: de esta forma sabrá ubicar los elementos de manera armónica y oportuna, sin destrozar el mensaje a pesar del cambio de la linealidad expositiva. Es fundamental que la traducción intervenga *on live*, ósea en el mismo momento en el que ocurre el hecho por testimoniar, ya sea un evento, una charla, un concierto, una conferencia que, a su vez, podrán ser entendidos de manera complementaria (si se trata de transmisión de información y conocimiento) y vividos de otra forma (si se trata de acontecimientos, eventos).

Descomponiendo el trinomio vemos que al incluir *traducción* entendemos que estamos hablando del lenguaje y de su translación desde unos códigos referenciales a

otros, sin en este recorrido, mudar de significado. Este último postulado resulta prácticamente imposible, considerando que, inclusive en las traducciones idiomáticas, hay matices que se escapan y palabras o sentencias que necesitan aclaraciones y citas por qué no han encontrado una transposición literal en el nuevo idioma de destino. La traducción, no obstante implique a veces una mínima alteración, debe resultar verídica y asonante¹⁵. Al introducir el segundo término, *visual*, la situación parece escaparnos de las manos: ¿se puede hablar de una traducción visual?



Bitácora 38. Traducción visual sincrónica de la conferencia de Matthew Fox sobre creatividad, en el Teatro Carignano de Turín. Torino Spiritualità, octubre 2013.

¹⁵ Asonancia, según los primeros dos significados de la Real Academia Española, significa:

1. Correspondencia de un sonido con otro.
2. Correspondencia o relación de una cosa con otra.

Esta traducción, como en otras ocasiones, ha sido personal e informal. El interés despertado por parte de periodistas y escritores así como por parte de los oradores ha sustentado la perseverancia en la experimentación llevando a la necesidad sistematizar, formalizar, compartir la práctica.

En cuanto a la pregunta puesta anteriormente, los experimentos hechos dirían que sí, se puede hablar de una traducción sincrónica. No se trata de algo inmediato o improvisado, así que la posibilidad implica el respeto de los siguientes preámbulos:

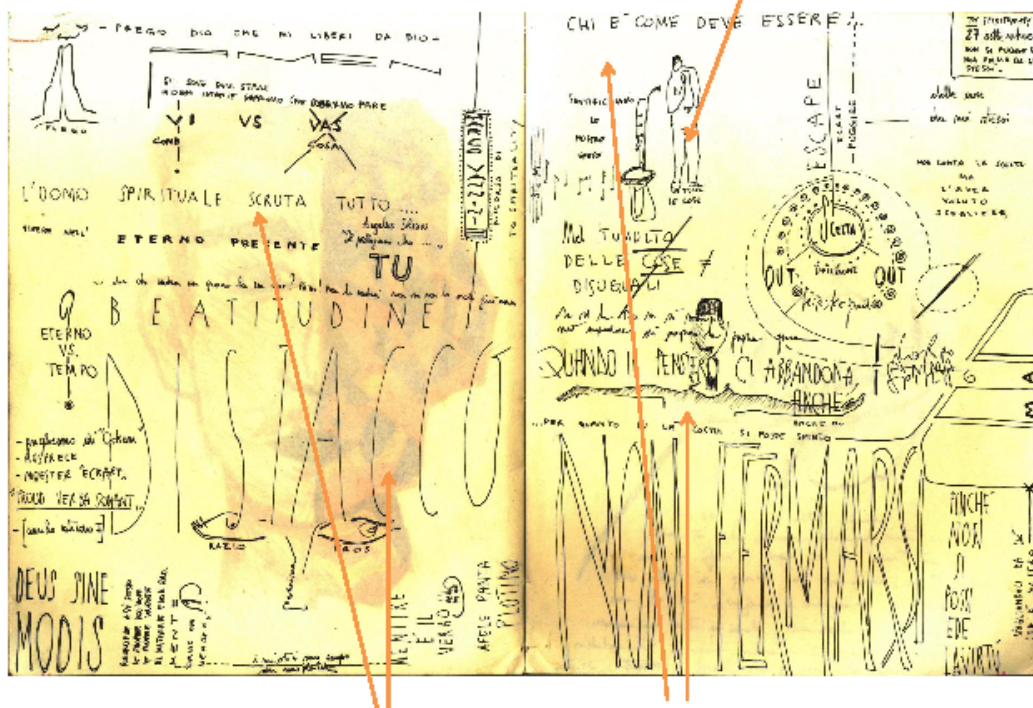
1. Hay que tener **preparación y formación** previa, temática y técnica. Eso quiere decir que no se puede inventar una traducción visual de la nada, sino se hablaría tal vez de abstracción.
2. Se trata de una **traducción creativa** y no literal: se utilizan, de hecho, los recursos de la creatividad para que tome forma y sentido.
3. Hay que seguir una **metodología** propia: eso no quiere decir unívoca, sino proporcionada al traductor. Lo que generaría, más bien, el descubrimiento, el estudio y la perseverancia en un **estilo** propio.
4. El corpus textual, como una composición gráfico-visiva, deberá explicitar los códigos de lectura que a su vez resultará sintagmática y paradigmática.

Al introducir lo visual, emerge inmediatamente un aspecto que se escapa de la traducción literal considerada en sentido estricto. Sin adentrarnos en las características específicas de lo que es visual (acotado en el capítulo 2.3 y 2.5), sabemos que por cuanto una imagen intente explicar una palabra, nunca será una explicación tal y cual y siempre emergerá, de manera muy marcada, la subjetividad del escritor. Y viceversa: hablar de un cuadro, contar un color...

El conjunto de figuraciones y sentencias utilizadas establecerá la creación de un nuevo texto a partir de un relato: veamos un ejemplo. A pesar de su relación hipotéticamente plurívoca¹⁶ el nuevo texto visual será una referencia explícita y a su vez, si complementada con textos de otros formatos (video, fotografía, artículos académicos, informes etc.), conformará un dato, un registro y, además, un estímulo para otras eventuales textualidades. Veamos la traducción visual sincrónica informal hecha durante la conferencia con el tema “Se non fuggi prima da te stesso”.

Se non fuggi prima da te stesso. Torino Spiritualità 2013.

Christian Toma. Musica.



Lezione-spettacolo. Intervento di Marco Vannini.

Marco Chenevier. Ballo e narrazione

¹⁶ Relación hipotéticamente plurívoca: no será unívoca por qué a un discurso oral, un relato, no corresponderá una sola traducción visual sino *n* traducciones posibles.

Bitácora 38. Traducción visual simultánea de la Clase-Espectáculo “Si no huyes antes de ti mismo” en la que intervenían danza, música, narración y pedagogía.

La sincronidad es la característica preponderante, considerando que textos visuales ya hay muchos: sincrónico puede ser una filmación inmediatamente transmitida en grandepantalla, puede ser un concierto musical, un happening, un story telling. Sincrónica es también la traducción visual que estamos considerando: imaginemos la situación en la cual se produce. En una conferencia internacional, como hay lugar para los traductores, puede haber también un lugar específico para esta figura la cual, conforme vayan interviniendo lo ponientes estará traduciendo visualmente y sus representaciones serán transmitidas inmediatamente en pantalla grande: esto permitirá un entendimiento reforzado, dinámico, atractivo. En el mismo lugar el traductor debería tener un enlace internet con el cual complementar informaciones /datos/nombres: al final del evento el poniente podrá obtener una copia personalizada y/o original de su intervención de la cual también se podrían sacar copias y distribuir inmediatamente. Será una pieza de arte. La sincronidad expuesta será la parte más interesante ya que permitirá visualizar todo el proceso: además de obtener un producto final será posible ser partícipe de la narración *step by step*.

2.3 La comunicación para el cambio social.

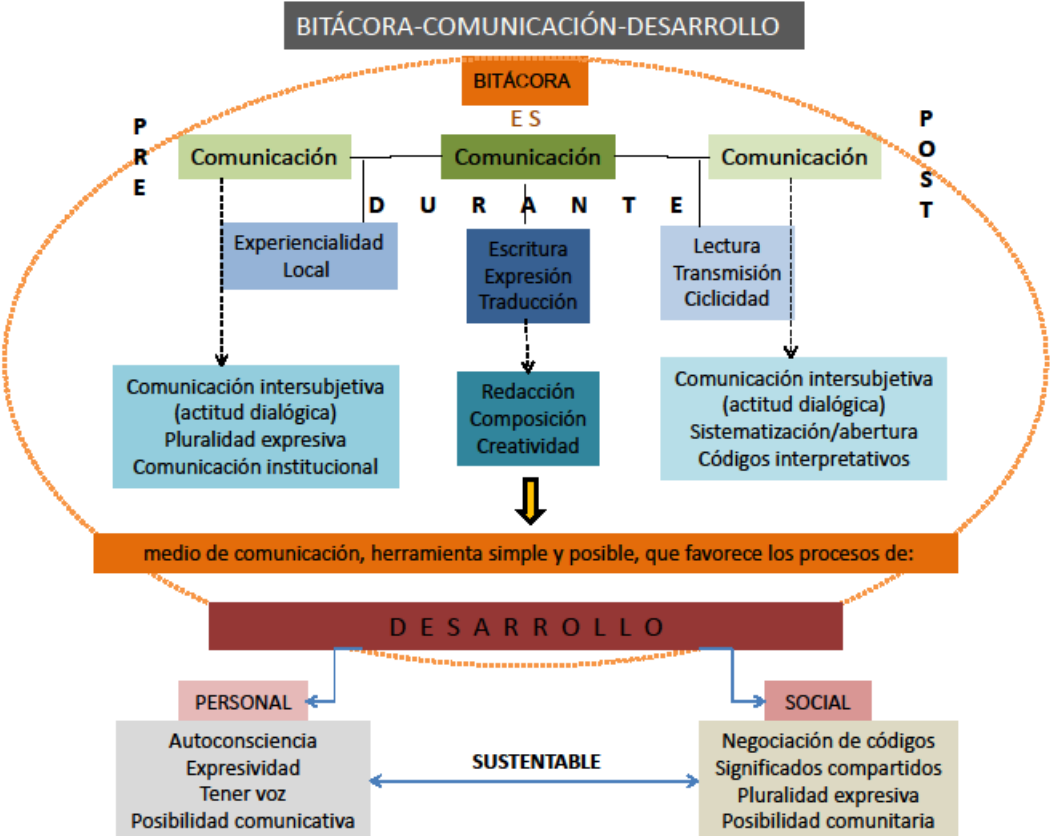
“La comunicación para el Cambio Social nace a la indiferencia y al olvido, rescatando lo más valioso del pensamiento humanista que enriquece la teoría de la comunicación: la propuesta dialógica, la suma de experiencias participativas y la voluntad de incidir en todos los niveles de la sociedad, son algunos elementos que hacen de esta propuesta un desafío”.¹⁷

Este apartado se avale de una rama de la comunicación, en auge en América Latina, que mira hacia el desarrollo y el cambio social, preocupándose de contribuir a las concordancias subjetiva e intersubjetiva, teniendo una disposición dialógico-participativa y aspirando al respeto de la pluralidad. El acercamiento por mi parte a tales corrientes, es agradecido al grupo de investigación “Comunicación para el desarrollo” con el cual colaboré durante mi primera estancia en la Universidad Autónoma de Yucatán y que propuso como plataforma de dialogo el seminario permanente e interdisciplinar sobre “Desarrollo local”. En tales ocasiones unos de los principales textos de referencia ha sido el Tomo de “La comunicación sobre el cambio social”, el cual incluye la mayoría de los pensadores contemporáneos latino americanos expertos en el tema de la comunicación y el desarrollo.

La comunicación, como conducta complementaria a las otras disciplinas, es referencia y substrato, necesaria para los procesos relacionales e informativos, fundamental para la producción y el análisis de las bitácoras.

¹⁷ GUMUCIO, A.D. El cuarto mosquetero: la comunicación para el cambio social. En *Investigación y desarrollo* Vol. 12, N. I. 2004. P. 4. Disponible en web: <http://rcientificas.uninorte.edu.co/index.php>

Nos apoyamos en diferentes paradigmas de la comunicación para monitorear tanto el proceso de creación de bitácoras, como el de re-creación, refiriéndome con este término a su re-nacimiento, abertura, lectura. El recorrido comunicativo entonces es transversal: empieza por el entendimiento y la percepción de significados, llega a la expresión/escritura y continúa con una valoración, lectura y abertura de los textos; eso es lo que intenta explicarnos el siguiente cuadro sinóptico.



Cuadro sinóptico que esquematiza la relación entre la bitácora, la comunicación y el desarrollo. Empezando por el final, y simplificando enormemente, veremos que podemos

pensar el desarrollo en términos individuales y sociales, los dos en relación entre sí. Hay comunicación en todas las fases de la bitácora: desde la experiencialidad que lleva a su creación, pasando por la percepción/redacción y llegando a la retroalimentación y lectura. La bitácora, como medio de comunicación y expresión subjetiva e intersubjetiva, puede ser una herramienta capaz de favorecer procesos de mejora y prácticas de desarrollo.

Seguimos acotando la comunicación siguiendo el hilo conductor desentrañado en el cuadro sinóptico y lo haremos identificando dos fases:

a. **Comunicación en relación al cambio social (teorías y prácticas):** por un lado entenderemos la comunicación perteneciente a la primera fase, la que se encuentra en la experiencialidad, en la forma dialógica y local de percibir el mundo, la que está estrictamente relacionada a la noción de desarrollo. Es la comunicación del pre y del durante, ósea de la planeación/del viaje/de la representación y de la escritura.

b. **Llaves de lecturas para la bitácora como un texto polisémico:** por otro lado, relacionándonos al post, utilizaremos la comunicación para la lectura de las bitácoras: una asimilación que, a pesar de ser personal, ayudará a desentrañar las llaves de lectura apoyándose en nociones de semiótica y de arte. Esta parte, argumentada en el capítulo 3.2.1, generará también aportes teóricos al concepto de texto polisémico.

2.3.1 Desarrollo: teorías y prácticas.

En este apartado nos acercamos a la noción de desarrollo en relación a la comunicación y, posteriormente a la escritura de las bitácoras. Una posible mejora, establecida según criterios personales y colectivos, solitamente tiene que ver con procesos dialógico y próspero. La interacción con personas diferentes, culturas lejanas, idiomas desconocidos además que el encuentro con la cotidianidad, interioridad y alteridad propicia un desviamiento de lo propio, ayuda a cuestionarlo y conocerlo mejor, compartiéndolo y reformulándolo, dando lugar a continuos intercambios hacia un beneficio personal y participado.

Contextualización histórica: las primeras teorías.

Revisando la historia y refiriéndonos principalmente al tomo anteriormente citado y a autores cuales Gumucio, Boisier o Escobar, vemos que los primeros aportes de la comunicación en temas de desarrollo vienen de los años 60, cuando ya se contemplaba una implicación sociológica entre información y cultura. Objetivo principal era el convencimiento de las masas a través de los nuevos medios para el consumo o las propagandas políticas: Katz y Lazarfield con su efecto hipodérmico¹⁸ habían acentuado el aislamiento del receptor y el enérgico influjo de los medios sobre la acción de lo mismo. Con la propuesta de los medios masivo la comunicación se reducía al medio y sus marcadas intenciones comerciales: cuando se plantea la relación con el desarrollo

¹⁸ El efecto hipodérmico teorizado por Katz y Lazarfield en 1955 consideraba que el efecto de los medios de comunicación de masa, pasando por los líderes de opinión, influencia de manera contundente y casi inmóvil los destinatarios, que a su vez se transforman en opinion followers.

es en términos de progreso. Se hablaba de desarrollo nacional más que humano y, según el producto interno bruto, se categorizaba un país como desarrollado o subdesarrollado. El concepto vertía casi exclusivamente en la componente económica.

En los definidos países del primer mundo, el desarrollo se refería a una reconstrucción tras las destrucciones producidas por la Segunda Guerra Mundial. Para los considerados subdesarrollados, en cambio, se intentó trasladar las mismas estrategias de crecimiento a entornos muy diferentes causando choques desastrosos y relaciones basadas en asistencialismo y paternalismo.

Aunque empiecen a emerger varias posiciones críticas, *el paradigma común sigue basándose sobre actos comunicativos unilaterales* en donde las jerarquías están muy marcadas: "Para que la comunicación para el desarrollo exista [...] debe haber una innovación, una persona o una fuente que le dé a conocer, y una persona o personas que responden o actúen frente ella de una manera específica".¹⁹

Es evidente que el tipo de desarrollo requerido en esta época se cimienta en una dominación cuyos elementos comunicativos se traducen en persuasión y absorción por parte del receptor. Aunque se empiece a contemplar una posible retroalimentación, aquella está dirigida a los mismos persuasores poderosos que la utilizarían para justificar y matizar sus mensajes.

La utilización de tales paradigmas, en auge en la primera mitad del siglo XX, está acompañada por el planteamiento del desarrollo como puro crecimiento, adelanto económico, ayuda de los Países del Primer mundo hacia los del llamado, desprestigiándolo, Tercer Mundo. Al final de los años 70 Jesús Martín Barbero, refiriéndose a las críticas de sus contemporáneos y antecedentes, formula los postulados de la comunicación horizontal como parte de un proceso igualitario que transita desde el

¹⁹ AROCENA, J. *El desarrollo local: un desafío contemporáneo*. Uruguay: Taurus, Universidad Católica, 2002.

acceso, pasa por el *dialogo y logra la participación*. Este último aspecto es fundamental también para la propuesta de Paulo Freire que, en 1979, habla de la pedagogía de la comunicación.

A pesar del esfuerzo de empezar a considerar el desarrollo como propuesta a situaciones estancadas, seguía y sigue aún la posición central de la figura del Estado Nación como única posibilidad redentora para salir adelante y sigue vigente el paradigma capitalista el cual, aunque tardío, legitima las mismas referencias basadas en el comercio, el dinero y su regeneración.

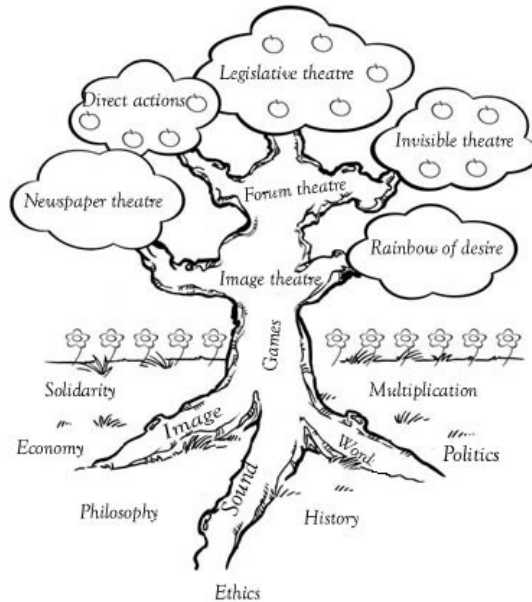
El énfasis, antes en los medios masivos, pasa a las personas, sus necesidades educativas y hasta sus relaciones con el Creador asumiendo un perfil más humano, rozando lo espiritual. La cultura de la opresión y del silencio, parte arbitraria de “los colonizados”, puede ser superada también con la comunicación: los oprimidos, antes silentes, tendrían ahora su propia voz oída y escuchada como la de los opresores.²⁰

Con bases en las propuestas de Paulo Freire, Augusto Boal propone una forma de hacer teatro más democrática, que permite el acceso independiente de la proveniencia social y cultural y que favorece el dialogo.

Empiezan entonces a plantearse **nuevos paradigmas** (el decrecimiento, el desarrollo endógeno, el post desarrollo entre otros) que rompen parcialmente con la dicotomía entre oprimido y opresor, desarrollado y subdesarrollado y sobretodo empiezan a evaluarse otros aspectos a parte de lo monetario-mercantil: eso no quiere decir que se prescindiera totalmente de los antecedentes, sino que se abren las puertas a otras posibilidades más solidarias y sostenibles.

²⁰ La idea de Dar Voz y de la dicotomía opresor-oprimido viene de los pensadores Brasileños Paulo Freire y Augusto Boal: el primero centrado en la cuestión educativa y en soluciones populares, el segundo inventor del Tdo, el Teatro del Oprimido. Este tipo de teatro propone, a través de prácticas teatrales y soluciones creativas, un cambio actitudinal en los participantes (actores o espectadores) favoreciendo la transformación y la mejora de situaciones oprimidas.

Tree of the Theatre of the Oppressed



Propuesta de Augusto Boal. El teatro del oprimido.

En 2006, el I Congreso mundial sobre “Comunicación para el desarrollo”²¹ establece nuevos retos: sobrepasa la necesidad de *pensar a largo plazo*, fortalecer la ciudadanía y la buena gobernabilidad profundizando los vínculos comunicativos al interno de las comunidades y de la sociedad en general. “Novedades” que asociaciones, partes de la sociedad civil, Ong’s y académicos llevaban tiempo contemplando y practicando. Ahora parecía más claro que para lograr desarrollo había que trabajar para que las personas tuvieran derecho y posibilidad de participar en los procesos de toma de decisión y, entre otros aspectos, había que favorecer lugares de intercambio de conocimiento y habilidades.

²¹ Roma, 26 y 27 octubre 2006. Encuentro organizado por la asociación italiana para la comunicación pública e institucional.

Las instituciones, asociaciones u organizaciones implicadas en temas de desarrollo deberían plantearse una seria interacción con la ciudadanía y una real contextualización relacionada no solamente al *lugar*, sino a las expectativas-necesidades-voluntades-capacidades intrínsecas en las personas que viven aquel determinado lugar. Este lugar es, para Boisier, *un sistema territorial complejo* que hospeda constantemente “la tensión entre orden y caos, que se llama complejidad, (y que es) el resultado de dos procesos dinámicos que interactúan permanentemente: la necesidad autopoiética de conservar identidad, de recrearse continuamente a sí mismo, de resistirse al cambio y de centrarse en el interior; y la necesidad vital de todos los seres vivos de cambiar, de crecer, de explorar los límites y de centrarse en el exterior”²²

En este dinamismo local es donde se ubica el nuevo desarrollo, por otros autores denominado postdesarrollo²³ y eso no niega que lo local se pueda constituir apoyándose o complementándose con lo global, aspecto inevitable en la época actual. En base a como se desenvuelve, construye, forma, cuida esta relación con lo global depende la misma constitución de lo local: los dos aspectos son indivisibles, parte de un flujo en continuo movimiento en donde se penetran el uno con el otro. Aunque la fluctuación de este proceso implica aspectos no previsibles, su desenvolvimiento depende de los agentes que lo hacen posible, lo facilitan, le son de obstáculos: sujetos y agencias.

²² BOISIER, S. ¿Y si el desarrollo fuese una emergencia sistémica? En *Revista del CLAD Reforma y Democracia*. No. 27. Caracas: 2003. P. 13

²³ ESCOBAR, A. El “postdesarrollo” como concepto y práctica social. Traducido por E. Juhász-Mininberg. P. 4, Paráfrasis. El postdesarrollo se ubica en el paradigma postestructuralista sintetizado en el siguiente esquema del mismo autor. Para Escobar, entre otros autores, en el postdesarrollo se reciben las miradas no solamente de Occidente, hay una revaloración de las culturas vernáculas, surge la necesidad de disminuir la dependencia de expertos así como se evidencia la urgencia para un mundo más humano-cultural y ecológicamente sostenible; se destacan los importantes roles de los movimientos sociales y las movilizaciones de base.

Los actores, así como las agencias de desarrollo, que sean instituciones, Ong's, asociaciones, empresas deben tener muy claro hacia dónde quieren-deben ir y de qué forma: el asunto roza cuestiones éticas, políticas, económicas, sociales, culturales que enfatizan y constituyen la complejidad del tema al tratarse de acciones, más que de retórica.

Los objetivos preestablecidos por los actores que interactúan en los procesos de desarrollo tienen que ver con su posición en cuanto a la epistemología del desarrollo y a su *agencia*²⁴: a qué tipo de desarrollo se quiere aspirar? como proporcionar coherencia entre discursos y práctica? Como plantearse una continua evaluación de las acciones y una actualización de lo teórico? Como favorecer lugares y modos de intercambio? Como conocer las habilidades y necesidades de los interesados?

A pesar de la falta de respuestas exhaustivas a las numerables preguntas se considera importante hacer un continuo ejercicio de investigación para seguir aclarando los puntos clave, hasta llegar a definiciones compartidas y desde allí abrir/seguir el camino para acciones conscientes.

Finalmente retomamos la definición de desarrollo del PNUD (Programa de las Naciones Unidas para el desarrollo) del informe 2010: "El desarrollo humano no trata solamente de salud, educación e ingresos, sino también de la *participación activa de las personas* en los procesos de adelantamiento, equidad y sostenibilidad, que forman parte integral de la libertad de la gente para conducir su vida de una manera que le sea significativa"²⁵ e insertamos el cuadro explicativo y sintético de Arturo Escobar.

²⁴ Con agencia nos referimos a human agency, como la capacidad/posibilidad del sujeto de hacer y elegir.

²⁵ http://www.undp.org.mx/archivos/gender_note.pdf Consulta 06- 2012

Tabla n° 1
Teorías de desarrollo según sus “paradigmas de origen”

Paradigma Variables	Teoría liberal	Teoría marxista	Teoría postestructuralista
Epistemología	Positivista	Realista/dialéctica	Interpretativa/constructivista
Conceptos Claves	Individuo Mercado	Producción (p. ej. modos de producción) Trabajo	Lenguaje Sentido (significación)
Objeto de estudio	<ul style="list-style-type: none"> • “Sociedad” • Mercado • Derechos 	<ul style="list-style-type: none"> • Estructuras sociales (relaciones sociales) • Ideologías 	<ul style="list-style-type: none"> • Representación / discurso • Conocimiento-poder
Actores relevantes	<ul style="list-style-type: none"> • Individuos • Instituciones • Estado 	<ul style="list-style-type: none"> • Clases sociales (clases obreras; campesinos) • Movimientos sociales (trabajadores, campesinos) • Estado (democrático) 	<ul style="list-style-type: none"> • “Comunidades locales” • Nuevos movimientos sociales y ONG • <i>Todos</i> los productores de conocimientos (incluidos individuos, Estado, movimientos sociales)
Preguntas del desarrollo	¿Cómo puede una sociedad desarrollarse o ser desarrollada a través de la combinación de capital y tecnología y acciones estatales e individuales?	<ul style="list-style-type: none"> • ¿Cómo funciona el desarrollo en cuanto ideología dominante? • ¿Cómo puede desvincularse el desarrollo del capitalismo? 	¿Cómo Asia, África y Latinoamérica llegaron a ser representados como subdesarrollados?
Criterios para el cambio	<ul style="list-style-type: none"> • “Progreso”, crecimiento • Crecimiento más distribución (años setenta) • Adopción de mercados 	<ul style="list-style-type: none"> • Transformación de relaciones sociales • Desarrollo de las fuerzas productivas • Desarrollo de conciencia de clase 	<ul style="list-style-type: none"> • Transformación de la economía política de la verdad • Nuevos discursos y representaciones (pluralidad de discursos)
Mecanismos para el cambio	<ul style="list-style-type: none"> • Mejores teorías y datos • Intervenciones más enfocadas 	Lucha social (de clase)	Cambiar las <i>prácticas</i> de saber y hacer
Etnografía	Cómo el desarrollo y el cambio son mediados por la <i>cultura</i> <ul style="list-style-type: none"> • Adaptar los proyectos a las culturas locales 	Cómo los actores locales <i>resisten</i> las intervenciones del desarrollo	Cómo los productores de conocimiento resisten, adaptan, subvierten el conocimiento dominante y crean su propio conocimiento.
Actitud crítica respecto del desarrollo y la modernidad	Promover un desarrollo más igualitario (profundizar y completar el proyecto de la modernidad)	Reorientar el desarrollo hacia la justicia social y la sostenibilidad (modernismo crítico: desvincular capitalismo y modernidad)	Articular una ética del conocimiento experto como práctica de la libertad (modernidades alternativas y alternativas a la modernidad)

Cambiar las prácticas del saber y hacer, entre otros, es un punto sobresaliente. La praxis se constituye por acciones determinadas que, en su conjunto, forman una estrategia: la estrategia necesita un planteamiento riguroso en donde no solamente es necesario ser muy reflexivo en cuanto a arranque, sino también hacia donde se quiere ir. La proyección implica el establecimiento de normas, valores, instrumentos, modalidades que permiten alcanzar la visión preestablecida y la satisfacción de los objetivos pretendidos: ahora bien, quién establece y llena de significados este diagrama de flujo sobre el cual basar las acciones? Quiénes son los agentes y actores del desarrollo?

Para seguir hablando de desarrollo es necesario puntualizar cuál es nuestra posición respecto a lo que se define como local y cuáles son los actores/agentes que intervienen en el planteamiento y actuación de esta misma localidad y de los cuales depende la relación con la mismidad y la otredad.

Antes es necesario especificar qué tipo de desarrollo estamos imaginando como proyección para diseños y acciones: un desarrollo que tal vez, llegando al final del análisis ya no llamaremos de la misma forma porque el lenguaje lleva a profundizaciones no previstas e implica la consideración de otras posibilidades que no se habían tomado en cuenta desde el principio. De momento consideramos oportuno acercarnos al concepto de florecimiento humano: una idea de desarrollo que mira a las personas en cuanto potencialidades y sentimientos, historia y proyección futura, elementos claves para nuestro políptico de bitácora-comunicación-desarrollo-arte.

Desde el florecimiento humano y el decrecimiento.

Con la idea de concertar una propia idea de desarrollo ligada a los procesos creativos y cognoscitivos, a las estrategias que rescatan los recursos ya existentes, y

endógenos nos acercamos a ulteriormente a dos corrientes empáticas a nuestras prácticas.

Pensamos al desarrollo como capacidad personal, social de integrar las propias capacidades al servicio de necesidades altruistas y viceversa, dejando la abertura a la contribución por parte de otros al crecer de uno mismo. *El intercambio* como factor importante en el que cada uno tiene algo del cual aprender y enseñar, como práctica y no como idealización.

Partiendo de estos presupuestos, nos ocupamos sí de intentar cubrir las necesidades primarias, pero al mismo tiempo cuidamos los aspectos emocionales, de autoestima, relacionales nombrados por Boltvinik el cual definiendo el umbral de pobreza se acerca mayormente a la definición de capacidades y necesidades del ser humano. Además, en el momento en que nos consideramos seres en procesos, faltante en algunos aspectos y capaces en otros, podemos tanto recibir cuanto ofrecer, alejándonos de asistencialismo y paternalismo.

Es allí, en las relaciones humanas que emergen necesidades, dificultades, potencialidades no solamente del objeto de estudio (dudando que objeto sea el término exacto), sino también del investigador mismo, de las personas con las que trata, de los temas que se plantea. El investigador, así como el artista, es responsable de sus creaciones y es por ese motivo que quiero profundizar, aún más, el tema del desarrollo ligado a la comunicación, pero también motor para el arte.

El desarrollo es un recorrido sin fin, que va más allá incluso de la vida terrenal, porque dependiendo de la cosmovisión tomada como referencia se puede suponer que haya otra/s vida/s que reflejarían-seguirían-premiarían o castigarían lo que hemos sido en el "Aquí y ahora". No tenemos ahora la necesidad de plantear cuestiones éticas, pero sí hay convicción de que el cómo somos, nuestros comportamientos, nuestros saberes, nuestras capacidades, pueden influir sobre este flujo infinito. *Panta rei*.

El desarrollo consiste entonces en el establecimiento de capacidades y necesidades que Julio Boltvinik, por ejemplo, agrupa en cuatro tipologías:

- de sobrevivencia o materiales
- cognitivas (saber, entender, educarse)
- emocionales y de estima (afecto, amistad, amor, reputación)
- de crecimiento (bases de autoestima, logros, autorrealización).

La gente en cuanto actor social, específico de cada lugar, es la figura capaz de definir o descubrir, en base a su propia percepción y posibilidad, sus particulares necesidades: la concertación de los intereses de un grupo que quiera considerarse sustentable y solidario, parte de lo local y es caracterizado por un sentido común equilibrado, plural y equitativo. Para que voluntades, deseos, capacidades se transformen en acción hace falta considerarse agentes de desarrollo y adentrarse en un proceso de concientización y capacitación. Puede ser una acción por un lado individual y por otro lado, desplazándose hacia figuras más organizadas, comprometidas y capaces de tener incidencia en el territorio, social.

Se trata de una especie de movimiento vectorial y no lineal que posiblemente se acerca a la conciencia abierta, comprensión de uno mismo y del entorno, predisposición a la posibilidad de expresión, de conocimiento y realización. La abertura permitiría también el pasaje inverso: la fluidez, la retroalimentación y el regreso del flujo hacia lo personal.

Desarrollo, comunicación, concientización están presentes, en las bitácoras, como objetivos del estar, perseverancia en la plasmación artística y literaria. Son retos, son estilos que se intentan alcanzar y por eso se trabajan constantemente a lo largo de las hojas, desde las temporadas más lejanas.

Por un lado es evidente el intento de un desarrollo íntimo, individual, que mira a la comprensión de los pensamientos remotos y de los acontecimientos presentes. Se representan situaciones en devenir, aperturas, perseverancias.

Por otro lado, se relatan partes de las vivencias relacionadas a la colaboración con instituciones en proyectos de desarrollo, intercambios internacionales, cooperación internacional, residencias artísticas. Es allí en donde encontramos crónicas de viaje en países distantes, cargadas todavía de estereotipos y de esperanza seguida por experiencias directas, fuentes orales de historias de vida, idiomas locales. Los principales proyectos que corresponden también a desplazamientos, a viajes nos llevan a conocer algo de Brasil, en lo específico Rio de Janeiro; también pasamos por Africa, Togo e Benin con iniciativas locales de grupos de danza en donde la expresión corporal y creativa es intrínseca a la manera de ser e indispensable al seguir viviendo.

Buena parte de las bitácoras se originan también en Italia, sobretudo en Turín, ciudad natal querida y visceralmente empapada en las acciones de cualquier lugar le siga, en las venas del para siempre. Sólo desde allí se pueden desprender las múltiples rutas, giros circulares y sobretudo estancias con fin incierto y con un intento constante de encontrar el equilibrio. De la memoria, la tradición, el reconocimiento.

Así que de allí me despego nuevamente y aterrizo en Mérida, Yucatán, México durante un año. Y es allí, o más bien aquí, que todo esto toma forma, todo se recapitula y adquiere sentido. Ciudad de las múltiples facetas, ya amada sin saberlo y buscada sin ser encontrada hasta ahora.

En un ligero movimiento, en un despertar sin nunca haberse dormido, mágica de por sí y rico en historia y carga emocional: todo se percibe, se siente, se vive tanto en ella cuanto en sus alrededores, veraces y desentonzados.

Aquí me quedé o más bien regresé: aquí estoy, recopilando lo que fue, soplando lo que no se dijo pero más bien rescribiendo lo que ya estaba escrito, aquí pienso con más conciencia en los fundamentos teóricos del desarrollo, recordando bien las experiencias de cooperación internacional en donde las viví y advertí de manera más pragmática.

Lo intuitivo, vivencial, emocional es un escrito parcial y sin pretensiones, con puros fines expresivos ahora pasa por un proceso analítico a través de una metodología cualitativa, sobresale como base de datos, como fuente directa y fuente de inspiración: ahora que está llena de formas y contenidos, antes vacía y puro potencial. La hoja, la bitácora, el libro.

Todos saben y el saber, foco de aprendizaje y hoguera latente, que sea tácito e interno o más bien codificado, ya está ínsito en cada uno: puede que haga falta un empoderamiento de tales saberes, una toma de conciencia, una externalización. No es una construcción, una imposición desde fuera, sino más bien una necesidad interna.

Se puede, también, interpretar *el saber* como algo triádico en donde se armonizan, según Cristina Girardo²⁶, los siguientes aspectos:

- El Saber hacer: habilidades vinculadas al desarrollo de una actividad.
- El Saber ser: competencias, características personales que orientan los comportamientos.
- El saber hacer hacer: capacidades de innovación y gestión.

Siempre y cuando la necesidad de alcanzar mayor desarrollo refleje lo actuado y esté fundamentado sobre la visión de solidaridad y sostenibilidad a largo plazo, será más fácil establecer estrategias para lograrlo, estrategia que según este encauce está fundamentada en una aproximación relativa a la formación y casi pedagógica.

Basándose en la crítica del estudio convencional de la pobreza radicada en la economía neoclásica, Julio Boltvinik ofrece un nuevo enfoque centrado en el concepto de florecimiento humano. La pobreza está aquí definida como la carencia humana

²⁶ Cristina Giraldo, doctora en pedagogía y estudios latinoamericanos. Especialistas en formación y comunicación, junto a Prudencio Mochi. Mi acercamiento fue durante una sesión impartidas por ellos, al seminario permanente de Desarrollo Local, UADY, Facultad de Ciencias Antropológicas, en diciembre 2010.

derivada de las restricciones a las fuentes de bienestar evaluadas de manera integral a través del método MMIP (Método de Medición Integrada de la Pobreza). Eso quiere decir que los niveles de vida, las aspiraciones de riqueza, los planes de desarrollo, si fundamentado en el Florecimiento humano serían muy diferentes de los planeados según la economía neoclásica y se basarían en las potencialidades de los seres humanos.

Criticar el viejo paradigma, consiste en rechazar el eje de referencia sobre el cual se basan sus consideraciones y hacerse nuevas preguntas relacionadas a la concepción más integral del ser humano: ¿quien es, qué necesita, qué capacidades y potencialidades ¿tiene? ¿Como puede vivir mejor con él mismo, con los otros y con el ecosistema?

La tesis crítica de Boltvinik, ayuda a definir necesidades y capacidades humanas (llamadas fuerzas esenciales) a partir de una definición metodológica en la cual el eje del nivel de vida está derivado del eje del florecimiento humano.

Este último aspira a alcanzar los potenciales de universalidad (coexistencia entre la multilateralidad social y la unilateralidad de los individuos), de libertad, de creatividad y de consciencia de las personas, superando la satisfacción de las necesidades deficitarias y cuantitativas, extendiéndolas a la calidad determinada especialmente por su humanización y profundización.

Para el florecimiento humano, por lo tanto, no se contempla solamente la satisfacción de lo más primarios, sino no que hay una evolución en la concepción de riqueza en cuanto algo mucho más complejo que un alto producto interno bruto. El nuevo enfoque no es reduccionista, sino que intenta dar un aporte dinámico al estudio de las satisfacciones de las principales designadas anteriormente por Boltvinik.

Esta visión integral del ser humano y la aspiración del bien vivir me ha hecho reflexionar como persona en cuanto concientización-expresión-acción y

retroalimentación: he trabajado las bitácoras en continua relación con aspectos emocionales, cognitivos y de crecimiento. Resultado de los trabajos en donde el intento de satisfacer estas mismas necesidades ha sido prioritario y el resultado de su prueba está plasmado solo mínimamente en sus páginas.

Sigo escribiéndolas porque siento que son una necesidad dialógica, en término de Boisier: son sobrevivencia, escenario de reelaboración cognitiva y emocional, motivo de crecimiento personal. El hecho de haber alcanzado esta firmeza y conciencia de la importancia de su redacción, me ha llevado a quererla compartir en cuanto práctica cognoscitiva y facilitadora de un proceso de desarrollo integral. Responden a la necesidad autopoiética y vital al mismo tiempo y constituyen también la energía dialógica de las *conversación social*²⁷, abierta, conectiva. El autor, el cual equipara el concepto de sinapsi neuronal a aquello de desarrollo considerándolo dependiente de las interacciones y conectividades entre muchos factores, pone el énfasis en las redes, en los intercambios y en el aspecto dialógico e introduce el utilizo del termino compuesto *sinergia cognitiva* como “la capacidad colectiva de realizar acciones en común sobre la base de una misma interpretación de la realidad y de sus posibilidades de cambio”²⁸.

²⁷ BOISIER, S. “¿Y si el desarrollo fuese una emergencia sistémica?” En *Revista del CLAD Reforma y Democracia*. No. 27. Caracas: 2003. El autor, a pagina 13 de su texto establece que el dialogo es un tipo especial de conversación, la cual, en términos sociales busca precisamente generar un lenguaje a partir de ciertas construcciones conceptuales (hipótesis sobre el crecimiento y el desarrollo en el territorio) y este lenguaje se traducirá en un conocimiento socializado sobre la naturaleza (estructura y dinámica) de los procesos recién mencionado, conocimiento que a su vez jugará un papel de *poder simbólico a favor de quien lo detenta y lo exhibe*.

²⁸ Idem. P. 12

2.4 Sugerencia desde la antropología visual.

“Ethnographic writing is allegorical at the level both of its content (what it says about cultures and their histories) and of its form (what is implied by its mode of textualization)”²⁹



Margaret Mead en el montaje de sus documentales antropológicos.

²⁹ CLIFFORD, J. “On ethnography allegory” en *Writing culture. Poetics and politics of ethnography*. CLIFFORD, J. MARCUSE, G. (eds.) London: University of California Press, 1986. Disponible en web: <http://books.google.it>. Consulta 12/06/2013

La rama de la antropología visual se centra principalmente en el estudio de herramientas tales la fotografía, el video y los discursos que de allí derivan. La autora Susan Sell³⁰ menciona que la reflexión crítica que caracteriza a la antropología fue precursora para el cine, así que al final del siglo XIX este mismo se convirtió en una herramienta metodológica para las investigaciones antropológicas.

El cine llega a constituir una herramienta fundamental y empieza a documentar una gran cantidad de información, esto permitiendo, por un lado, capturar un momento preciso y, por otro lado, perfeccionar la observación del investigador.

Tanto la fotografía como el cine reafirmaban y construían nuevas categorías, nuevas tipologías de organizar la sociedad. Las imágenes reafirmaban una diferencia entre el ser humano que realizaba las fotografías o filmaciones, a menudo hombre occidentalizado, y la persona a la que se grababa solitamente no occidentalizada. Estos dos elementos visuales servían como confirmación de una realidad diferente y que, por ser vista y mostrada, era verdadera. Lo exótico y lo diferente eran las principales ambiciones y metas por 'descubrirse'. A pesar de su inicio recóndito, la disciplina antropológica siempre intentó abrir brechas de conocimiento enfocándose en el estudio del ser humano y desde el ser humano

En cuanto al rol del investigador, vemos que las visiones horizontales y las metodologías cualitativas típicas de la antropología involucran al ser académico en una inserción profunda en el trabajo de campo, práctica desarrollada a partir de los primeros estudios. La distancia espacio-temporal del objeto de estudio constituía el eje de la construcción positiva de la alteridad basada en lo que el ojo observador veía, captaba, grababa.

³⁰ SELL, S. "Teoría crítica en antropología visual" en *Revista Chilena de Antropología Visual*. N. 2. Santiago de Chile: 2002. P. 1-8.

Durante el siglo XIX hubo una fuerte ola de conocimiento con respecto a estas personas que se consideraban “sociedades primitivas” por parte de las que se consideraban “civilizadas”: conocimiento descrito como objetivo y considerado digno de ser estudiado porque muy lejano a lo acostumbrado. Se pensaba que la documentación visual hablara por sí misma y por eso se le otorgaba características de veracidad y realismo, sin contemplar todavía el hecho de que fueran parciales, subjetivas y aun así, verdaderas. La frecuente utilización de la tecnología para hacer filmes y fotografías también hizo que se realizaran innovaciones en la misma, es así como se empiezan a crear equipos más livianos y fáciles de transportar así que las ciencias sociales recurrieron cada vez más a estos dos recursos para documentar hechos y culturas.

Una perspectiva antropológica, a pesar de la diversidad de escuelas de pensamientos, ayuda a entender la otredad y entendernos como otredad: implica una desestructuración del concepto de normalidad, de cultura, de hábitos y costumbres. Confirma la legitimación de las prácticas tradicionales y ayuda, sobretodo, en la cuestión metodológica, anteriormente contemplada.

La especialización en lo visual se ha enfocado en el análisis de las dos artes/técnicas/instrumentos citados anteriormente: video y fotografía.

Tal vez porque hay otro hilo de antropología que se centra en el arte llamándose antropología del arte o tal vez porque el aspecto textual y visual de los apuntes de los antropólogos no ha sido, hasta ahora, un punto neurálgico.

La bitácora se acerca, en cualidades y modalidades, al diario de campo, sin necesariamente identificarse con él: siendo lo procesual el elemento fundamental para su constitución, vemos que hay numerosas congruencias en lo que puede ser un acotamiento por el lado tanto antropológico (visual), cuanto artístico.

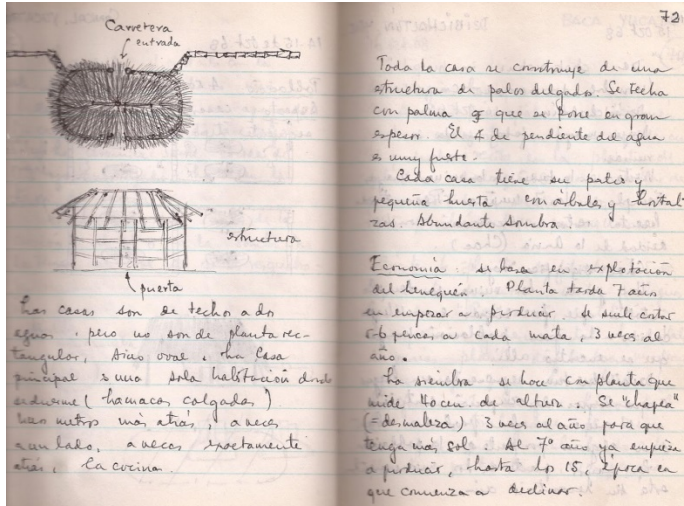
Se trata de tender hilos y caminarle encima, o colgarse de ellos, pero estar en esta conexión que une un perno con el otro. Vacilando tal vez, cayéndose e inclusive causando la ruptura con el deslice.

El diario de campo, podría ser objeto de estudio de la antropología visual: así como un video o una foto, transmite parte de lo que el investigador está viendo y viviendo. La perseverancia hacia la objetividad ya no es el principal objetivo, aunque siempre está vigente el principio de no caer en el relativismo absoluto, se trata más bien del reconocimiento de la "limitante" humana del tener visiones parciales, únicas, subjetiva. La sistematización así como la constancia en la búsqueda y la registración de la misma, permiten hablar de una epistemología antropológica, de una destreza etnográfica.

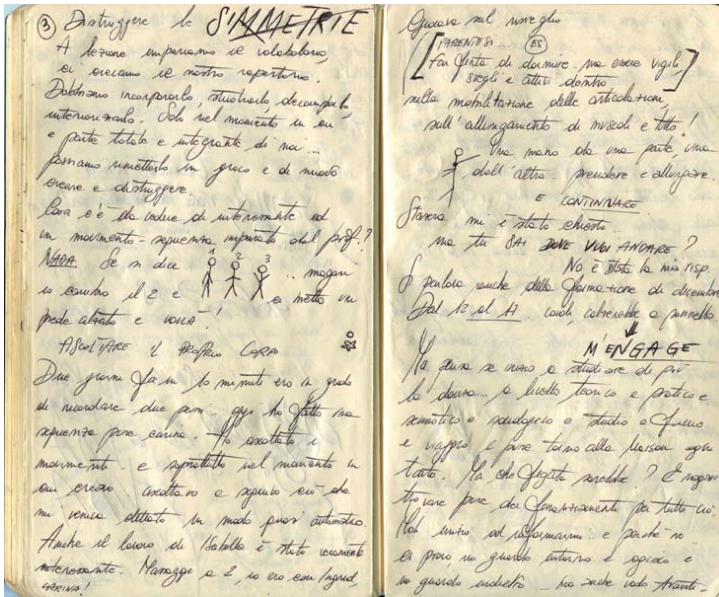
El antropólogo David Zeitlyn, por ejemplo, sugiere que la práctica antropológica puede ser concebida como una especie de **biografía** o, en términos aún más visuales, un auto retrato sobre todo por la modalidad con la que se hacen y por los motivos de su representación. El mismo autor remite al uso de la palabra ekphrasis para ayudarse a cuestionar el hecho representacional: "it began as a term in rethoric for the description of non-existent work of art" y también la considera como "a verbal account or evocation of a typically non-present image or objet."³¹ Se trata entonces de esta compenetración visual gracias a la cual, aunque en ausencia de los interesados, podemos hablar de ellos, representarlos y, si hablamos desde los pronombres conjugados en 1° persona (plural o singular que sea), representarnos.

Veamos en el ejemplo insertado las similitudes de la bitácora con un diario de campo y el acercamiento al utilizzo de la **ekphrasis**, del griego "explicar hasta el final" normalmente referido a la explicación verbal de una representación visual.

³¹ ZEITLYN, D. "Representation/self-representation: A tale of two portraits" en *Visual Antropology*. Vol. 23, N.5. 2010. P. 398-400.



Diario de campo del antropólogo Horacio Larrain Barros – México – 1968



Bitácora 3. Apuntes sobre el cuerpo y la danza.

El representarnos va más allá del intentar detallar exactamente la forma de nuestra nariz o de nuestras mejillas, va más allá de una foto de nuestra persona y puede incluir otras formas no tan explícitas: evidentemente una representación realista hace más probable que nos reconozcan de manera directa, y lo hagamos de manera inmediata, sin embargo el *ekphrasis* o la representación puede encontrarse también en otras expresiones visuales en donde el autor desaparece pero su toque queda plasmado y a su vez, adquiere *person hood*. Se incluyen por lo tanto signos y símbolos, palabras, lenguajes desconocidos y todo lo que tiene que ver con el decir de uno mismo, con su ser, su estar, su hacer.

El *sujeto en representación*, que puede ser individual o colectivo, va creando una especie de archivo cuyos elementos representan a menudo partes importantes de su vida. Se trata de una especie de trasnominación, un fenómeno de cambio semántico por el cual se designa una cosa o idea con el nombre de otra, sirviéndose de alguna relación semántica existente entre ambas: es una metonimia o es una alegoría, como diría James Clifford. Es así que, aunque no esté presente la persona en causa, hay otros elementos que hablan de ellas; aunque el hecho ya haya pasado hay imágenes y cuentos que hablan por él.

Me apropio de esta figura literal para hablar de la bitácora como una metonimia³² de uno mismo: es un registro, una narración, es como un contarse de otra

³² Aunque nos apoyaremos a James Clifford entre otros autores para explicitar las figuras literarias de metonimia, alegoría y metáfora, queremos poner aquí algunas definiciones ofrecidas por la Real Academia Española para facilitar la comprensión y articular el debate. Consulta: 21-06-2013

- Alegoría:
 1. Ficción en virtud de la cual algo representa o significa otra cosa diferente.
 2. Representación simbólica de ideas abstractas por medio de figuras, grupos de estas o atributos.
- Metonimia:

forma y seguir siendo. En ese cuento no solo se habla de uno sino que se van introduciendo nuevas figuras, reales, imaginarias o abstractas en donde, a pesar de que aún sea reconocible la origen, ya vaya surgiendo la nueva identidad, una creación híbrida entre lo que realmente es-lo que se imagina que sea- y lo que finalmente resulta ser otra cosa.

Además de utilizar las teorías de algunos antropólogos, es aún más importante en esta sede, conmemorar el trabajo etnográfico y especialmente los diarios de campo de algunos importantes antropólogos.

Malinowsky, es seguramente uno de ellos: funcionalista polaco, nacido en 1884, cumple su primer trabajo de campo en Nueva Guinea: aquí destacó peculiares relaciones del parentesco con las *teorías psicológicas* del momento de S. Freud, además estudió el Circulo Kula, un sofisticado sistema de intercambio de anillos y pulseras recolectores de aspectos de tipo mágico, religioso, social y comercial. Para entenderlo mejor hemos abstraído parte de sus apuntes:

“Lucha entre la flojera y el deseo de liberarme. Finalmente me encontré yendo, pero muy desgastado y apático. (...) Hice planes: cómo comportarme en Omar respecto del tabaco. Qué hacer, en qué trabajar, etc. Ideas sobre metodología de field work [trabajo de campo]. El principio fundamental de mi trabajo sobre el terreno: evitar simplificaciones artificiales. Con este fin, recopilar materiales tan concretos como sea

-
1. Tropeo que consiste en designar algo con el nombre de otra cosa tomando el efecto por la causa o viceversa, el autor por sus obras, el signo por la cosa significada
- Metáfora:
1. Tropeo que consiste en trasladar el sentido recto de las voces a otro figurado, en virtud de una comparación tácita
 2. Aplicación de una palabra o de una expresión a un objeto o a un concepto, al cual no denota literalmente, con el fin de sugerir una comparación
- M. Continuada: Alegoría en que unas palabras se toman en sentido recto y otras en sentido figurado.

posible; anotar cada informante; trabajar con niños, outsiders, and specialists. Take side lights and opinions [marginados y especialistas. Adoptar puntos de vista y opiniones laterales].”³³



Apuntes de Malinowsky

Se nota de los fragmentos narrativos la entrega a su trabajo de campo: perenemente presente en su estar y atento a cualquier detalle, listo para apuntar todo y recopilar la mayor cantidad de material posible. El intento de transmitir la realidad así como es y a pesar de todas las dificultades, sobre sale también en el siguiente fragmento: “El día 12-11 fue excepcionalmente activo. Por la mañana tomé un baño. Luego hice un montón de cosas, escribí y recopilé información eficientemente. 13-11. Tras una noche de bastante buen sueño, me levanté temprano, escribí en mi diario, y

³³ MALINOWSKY, B. Diario de campo en Malanesia. 1°ed. 1967. Gijón: Júcar, 1989. Disponible en web: <http://dameantropologia.files.wordpress.com/2012/03/diario-de-malinowski.pdf> Pag. 61-62; 248-249, 285. Consulta 08/06/2013

luego fui bastante pronto a recoger información a una pequeña aldea (Charlie y Maya). La recogida de información fue más bien dura, aunque no carente de resultados. Hacía mucho calor. Empecé a sentirme fatal. Volví casi desmayado.³⁴ Sintético y misterioso, externa la constante necesidad de seguir escribiendo a pesar de la dificultad, del dolor físico o mental.

La escritura etnográfica así como dice Clifford James, puede ser mejor entendida refiriéndonos a las figuras literarias de la alegoría. El escribir implica dos niveles: uno está relacionado con lo que se dice sobre un determinado tema, el contenido; el otro nivel, incluye la forma de decirlo, la manera de textualizarlo³⁵. En ese hacerse texto, vemos como la alegoría nos ayuda a figurar, a decir de otro modo complementando palabra e imagen.

Unos de los compromisos de la escritura etnográfica (y comunes a la lectura etnográfica³⁶) son por un lado la imaginación, la abertura a diferentes normas culturales y, por el otro, el reconocimiento de una experiencia humana común.

Parafraseando a Clifford vemos que la alegoría es una especie de extensión de los hechos reales que permite enriquecerlos de significados coherentes atrayendo una natura poética y tradicional al proceso de escritura. Es una especie de reflejo, un giro de palabras, un algo que está en lugar de algo más.

Estas consideraciones son fundamentales a la hora de entender la escritura de bitácoras como parte de un proceso alegórico en el cual no hay significados universales, arbitrarios o naturales, hay más bien narrativas personales o colectivas, biografías y

³⁴ Idem

³⁵ Textualizarlo, ósea hacerlo texto. "Mode of textualization".

³⁶ Lectura etnográfica es un término compuesto que remite a la escritura etnográfica de James Clodford y que, como en este segundo caso, remite a una actitud que requiere abertura y empatía con otras culturas además de un reconocimiento de la propia y de las cuestiones comunes del ser humano.

autobiografías narradas utilizando áreas semánticas seleccionadas y organizadas en recorridos rizomáticos.

“Anthropological fieldwork has been represented as both a scientific “laboratory” and a personal “rite of passage”. The two metaphors capture nicely the discipline’s impossible attempt to fuse objective and subjective practices. Until recently, this impossibility was masked by marginalizing the intersubjective foundations of fieldwork, by excluding them from serious ethnographic text, relegating them to prefaces, memoire, anecdotes, confessions, and so forth. Lately this set of disciplinary rules is giving way. The new tendency to name and quote informants more fully and to introduce personal elements into the text is altering ethnography’s discursive strategy and mode of authority. Much of our knowledge about other cultures must now be seen as contingent, the problematic outcome of intersubjective dialogue, translation and projection.³⁷

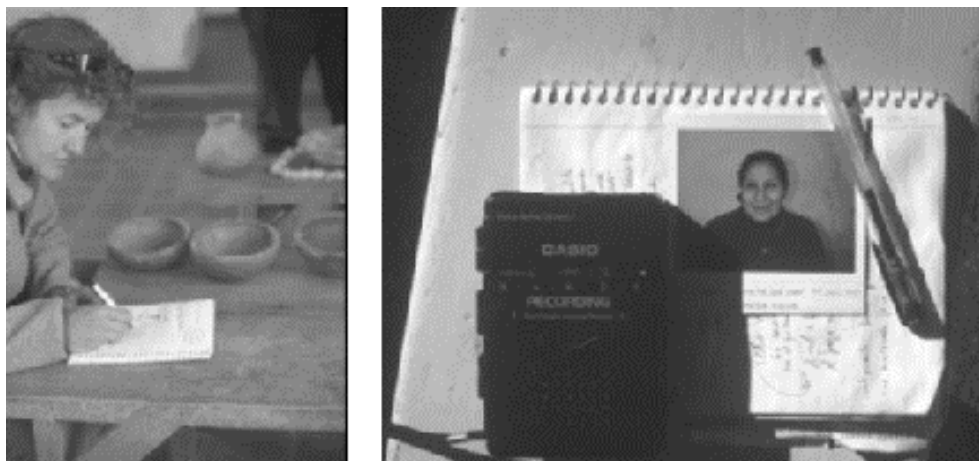


Bitácora 35. Alegoría y simbolización del caminante. Sinécdoque: el pie como parte del todo. Metáfora: el antropólogo, el investigador como un caminante en búsqueda.

³⁷ CLIFFORD, J. “On ethnography allegory” en Writing culture. Poetics and politics of ethnography. CLIFFORD, J. MARCUSE, G. (eds.) London: University of California Press, 1986. Disponible en web: <http://books.google.it>

Teresa Pereda y Arnd Schneider: entre arte y antropología.

Quisieramos destacar el estudio antropológico hecho de una artista: se trata del antropólogo Arnd Schneider y de la artista argentina Teresa Pereda.³⁸



Teresa Pereda fotografiada por Arnd Schneider y sus apuntes.

Teresa Pereda, tiene una tía antropóloga y la madre pintora, así que su formación, desde la infancia hasta la Academia de arte es mixta; el mestizaje es ínsito también a su investigación, ya que ella misma se considera dicotómica:

“My life has always been marked by travel, because one had to go to the cities to study. Inside of me, I always had this dichotomy: land vs. city. I was always preoccupied, in this coming (...)Therefore, I was interested to amalgamate these two

³⁸ SCHNEIDER, A. Appropriation as practice. Art and identity in Argentina. England: Palgrave Macmillan, 2006.

worlds in my work, because I am a little bit a daughter of both. I grew up among Mapuche, an indigenous people in Patagonia.”³⁹

Su hacer artístico está plasmado principalmente en pinturas, a las cuales recientemente ha añadido el libro de artista, incluyendo apuntes de viajes y trabajos de campo.

En la investigación hecha junto al marido y a un fotógrafo profesional, invita también al antropólogo Schneider el cual, además que acompañar y ayudar, investigará la misma práctica enfocándose sobre todo en la agencia, en las expectativas y en las representaciones.

“En el nombre de Juan”, título del proyecto, Pereda investiga las tradiciones de la festividad de San Juan en dos lugares diferentes, uno indígena en Argentina y otro en España. Durante las aproximaciones en los pueblos argentinos, hay muchos imput para que el antropólogo denote las intervenciones del grupo en los lugares, el uso de las cámaras fotográficas y sobretodo su propio inevitable compromiso en el proyecto y en las políticas representacionales.

“The ways in which cameras were used in interaction with local people is indicative of the way the representation of the research was set up. Usually, Teresa Pereda would introduce ourselves and then interview the person(s), taking notes in a notebook and recording the interview with a cassette recorder if that was acceptable.”⁴⁰

Con la idea de intercambio, el equipo se preocupa de dejar una foto tomada con Polaroid a los interlocutores, pero aun así, se queda evidente que, en palabras de Schneider “we having superior material and economic means at our hands”.

Lo que me hace pensar que tal vez, un simple registrador junto a un cuaderno de apuntes, podría evitar este tipo de preocupaciones facilitando una relación más paritaria a desfavor, inevitablemente, de una representación clara, univoca y detallada de los momentos, como la fotografía puede asegurar.

Al preguntar a los tres participantes como se sintieran, ellos respondieron “explorers on an expedition”, sobre todo debido a las características de su viaje rápido,

³⁹ Ibidem, p. 136

⁴⁰ Ibidem, p. 138

necesariamente eficaz y enfocado a sacar todo el material posible. A pesar de eso y, tras la convivencia con el equipo, el antropólogo considera el trabajo de Teresa y sus colaboradores, una investigación respetuosa, en donde él también ha participado no solo como observador, sino también como colaborador.

Tras el viaje de cinco días y la visita a los estudios de Pereda, el antropólogo enumera las tres fases que componen el molde metodológico⁴¹ de la artista:

- Planeación.
- Visita al área de investigación para entrevistar, fotografiar, tomar notas.
- Transformación de las evidencias artísticas en el estudio, acompañado también por un proceso de selección del material, hasta la creación final de la pintura o el libro. (“Not dissimilar to what an anthropologist will finally select from his or her fieldnotes”).

“She emulates anthropologists (and archaeologists) to some degree in her research trips” afirma el autor que sigue levantando preguntas “How artists are different from anthropologists, what anthropologists can contribute to artistic research (or what their role can be in such projects), and what, more generally, the relation between representation and engagement with one’s research location and its people is”⁴²?

A pesar de que el estudio no responde de manera exhaustiva a todas las cuestiones alzadas, es explicativo de una metodología intrínseca a los investigadores de por sí. En la práctica antropológica el tiempo es una constancia fundamental: un tiempo lento y a largo plazo, disponible a la escucha, atento a los compases locales.

Una práctica artística que supone un proceso de investigación fuera del propio estudio, es importante que instaure un dialogo constante no solamente con la disciplina antropológica, sino más bien con todas aquellas disciplinas cuya metodología cualitativa se centra en el dialogo y en el intercambio, alejándose por lo tanto de otros hábitos irrumpidos y centralizadores, saqueadores o asistencialistas.

⁴¹ Ibidem, p. 159

⁴² Ibidem. P. 162

Al mismo tiempo, un antropólogo que sepa también de composición, de color, de texturas, de líneas, de dibujo o de pintura, podría, tal vez, tomar apuntes cuya visibilidad pueda explicar la investigación proponiendo un complemento al texto discursivo.



Libro de artista. Teresa Pereda.



Decorando

3. El formato bitácora.

“El lenguaje sabe más de lo que nosotros sabemos (...) Es la capacidad de transformar el mundo en un interior, en una cosa pensada, y con ello humaniza a la vez la realidad, pues ‘¿Cómo se podría soportar el sobresalto de la realidad sin ese hacerse palabra?’”¹



Bitácoras de pequeño formato (media carta) abiertas y ordenadas.

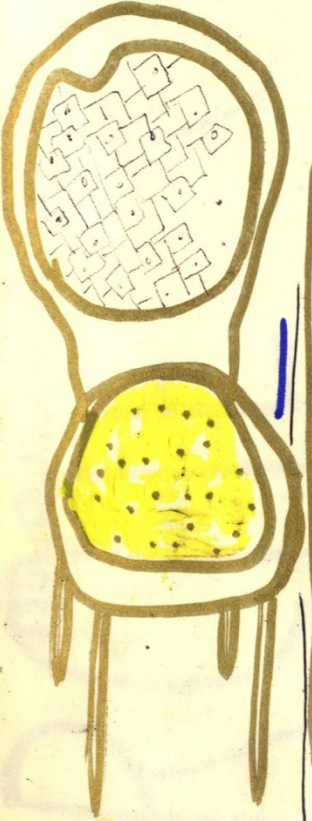
¹ ARENT, H. *Diario filosófico. Notas y apéndices*. Barcelona: Herder, 2006. P. 843

Este capítulo está compuesto por dos partes: la primera se centra en el proceso que lleva a la creación en la bitácora. Por proceso no entendemos solamente la creación personal sino más bien el agregado espacio-temporal que implica presencia e interacción con la otredad. En la segunda parte nos dedicaremos a los aspectos formales del formato bitácora en sí, en cuanto objeto y producto con una composición específica.

Desde ahora es importante subrayar que la bitácora se constituye en un discurso isomorfo en donde, a pesar de la desarticulación analítica, las múltiples facetas presentes ocupan el mismo espacio y asumen un carácter calificativo en su conjunto. Hay categorías plásticas cuales colores/texturas/palabras/planos, hay categorías semánticas cuales el recuerdo/la experiencia/la visión/la vida entre otras, pero en su conjunto las bitácoras pueden ser consideradas figurativas en términos de Addis M.C y Estay Stange V.: "Il livello figurativo, lungi dall'essere un accessorio nell'economía della produzione del senso, si dimostra (in tali discorsi) suscettibile di originare nuovi sistemi di valori: la figuratività non sarebbe dunque esclusivamente il prodotto di una 'griglia di lettura' del reale, ma il luogo di produzione di tassonomie e assiologie atte a significare il reale, a produrre una peculiare modalità di conoscenze del mondo"².

Las figuraciones presentes no proponen solamente un añadido, un ornamento, un apéndice que complementa la información escrita, sino que en muchos casos son presentación, son testimonio, son momento y lugar de producción significativa. Vemos, ahora, como estructurar su entendimiento y para hacerlo nos enfocaremos principalmente en tres puntos: las subjetividades, el tiempo y el espacio.

² POLACCI, F. (a cura di) ADDIS, M.C. y ESTAY STANGE, V. "L'albero e il corallo. L'iconologia costruttiva di Charles Darwin" en Ai margini del figurativo, a cura di Francesca Polacci. P. 211



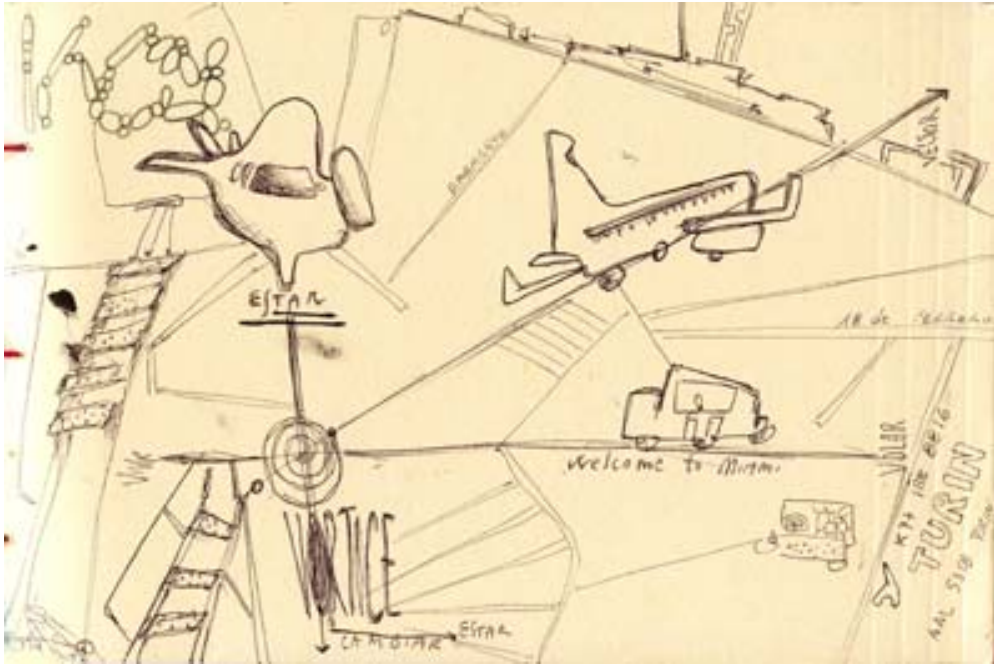
KINTSUGI

3.1 El proceso. Presencia, tiempo y espacios.

“When I use the term fieldwork in connection with artistic practices, I do so in reference to those practices of artistic research that include travel, the appropriation of cultural cities (in symbolical and practical sense), and direct contact with local populations. Artists’ methods of recording their impressions during travel, historically, have included the drawn and written diary, the sketchbook in a range of media, and more recently, photography, film, video, and, in the case of those interested in first-hand accounts of people, the tape recorder. The main difference between artist and anthropologist is that the latter work with what they hold to be established and standardized methodologies and theoretical paradigms, whereas artists’ approaches seem to be more idiosyncratic and individual”.³

El proceso como una transición del ser y del estar, entre el ir y el venir, matizando las diferencias disciplinarias convalidando las libertades creativas del antropólogo y las metodologías investigadoras del artista. Proceso que consideramos oportuno contar con otro ritmo narrativo, aquel dictado por las imágenes: insertaremos por lo tanto una mayor cantidad de páginas de bitácora, intentando intercalar los dos discursos de una manera uniforme, ubicándonos en los tiempos y espacios bitacóricos. Veremos que, como en numerosos momentos, las representaciones son presentaciones de espacialidades transitorias o de no-lugares, en términos de Marc Augé el cual los definiría en contraposición a los lugares, en sus cualidades negativas o como negación de la construcción concreta y simbólica peculiar del espacio en el lugar.

³ Ibidem. P. 133-134



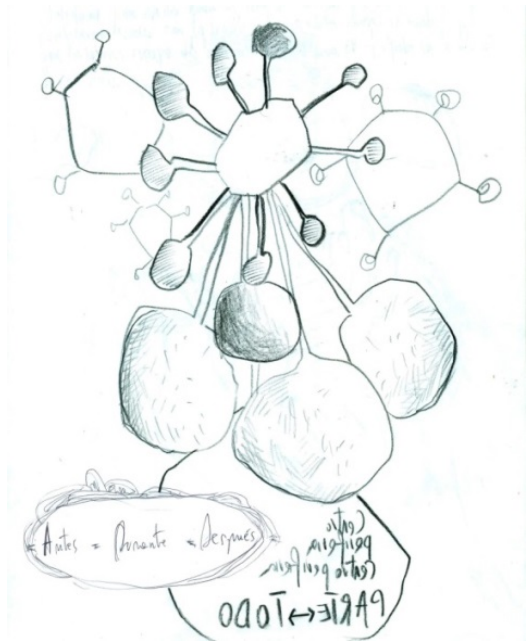
Bitácora 23. Estar. Viaje y vórtice.

. Lugares pasajeros que no llegan a definirse quizás porqué la definición no es un sustantivo que le pertenece: los aferramos mejor con el tropo *más allá*, nombrado por Homi Bahaba⁴ en referencia a la cultura de nuestros tiempos.

⁴ BAHABA, H. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 1994. P.13



Bitácora 21. 10 de junio 2011. Aeropuerto de París.



Bitácora 35.

Lugares que encuentran su razón de ser en consecuencia a ramificaciones espacio-temporales en donde la presencia puede ser considerada como tal solo si en función de otra parte a la cual pertenecer. Lugares en donde el estar se relaciona a las partes desde las cuales se origina y aquellas hacia las cuales es proclive su destino.

Lugares frontera: "Potremmo indicare con il nome di 'frontiera'- sugiere Massimo Leone - i punti o le linee i quali segnano il passaggio fra diversi segmenti dell'articolazione spaziale. Conoscere le frontiere, la loro evoluzione, la loro morfologia, e i sistemi valoriali che essa al tempo stesso separano e mettono in comunicazione,

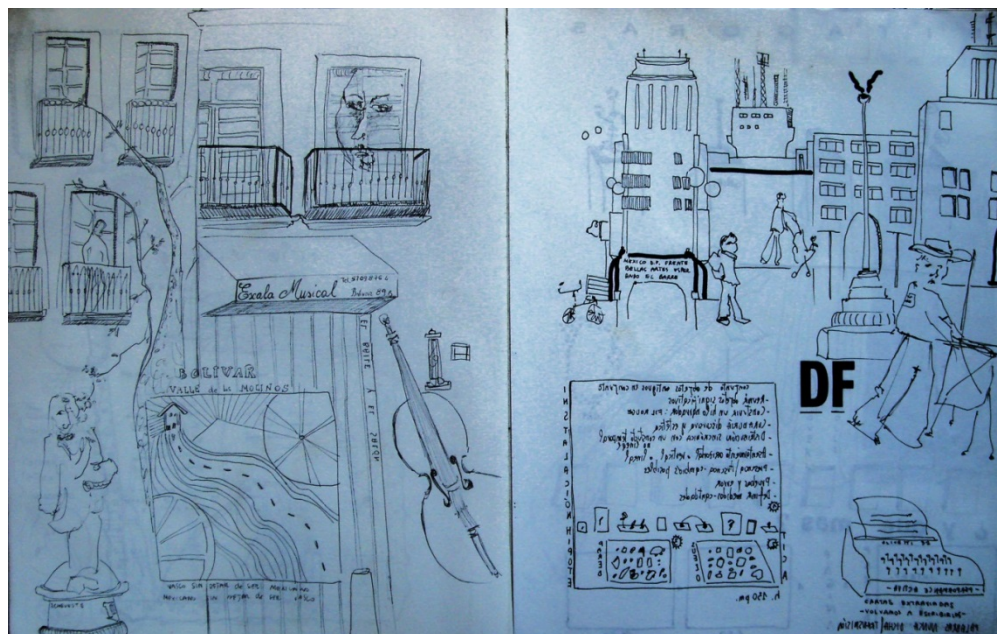
significa prendere coscienza della forma che una certa cultura, o piú spesso l'incontro fra piú culture diverse, attribuisce allo spazio.”⁵

Líneas de fronteras que a lo largo del texto dejan lugar a *zonas* de frontera la cual, a su vez, viene complementada o más bien sustituida por la “soglia”, en castellano traducida con el término, entre otros, de *umbral*. En sus definiciones, la Real Academia Española lo identifica primeramente con un punto específico, un escalón, ubicado en la puerta de entrada de una casa; en segundo y tercer lugar propone explicaciones que remiten a una acción procesual (paso primero y principal o entrada de cualquier cosa) y a una *atribución valorial* (valor mínimo de una magnitud a partir del cual se produce un efecto determinado). La *soglia*, más que la frontera, se acerca a la sutileza intrínseca al estar entre dos o más partes, tópicamente y emocionalmente. De hecho, es estar físicamente en un lugar no implica necesariamente sentirse pertenecer al mismo., En una semiótica cultural y procesual el umbral sinestésico permite adentrarnos paso a paso en los escalones polisémicos del sentir. La determinación del efecto, sugerida en la última definición es en cambio dudable: oportuna la consideración de la magnitud según la cual se causaría un efecto, mientras que es más susceptible a controversia su determinación o unicidad. De hecho sabemos que a una magnitud, por cuanto mínima sea, y por cuanto medible científicamente en términos físico-numéricos, pueden corresponder *n* efectos, y no solamente uno determinado. El incremento del valor de *n* es directamente proporcional al acercamiento de magnitudes humanas o humanísticas.

La medición de estos umbrales o mejor dicho su captura, su congelamiento, o su simple percepción y re-presentación es posible, a veces, por medio de la bitácora la cual, como una grabadora o una cámara, un termómetro o diapasón, permite sentar el

⁵ LEONE, M. Appunti per una semiótica di frontiera. P. 2. Disponible en Web:
http://solima.media.unisi.it/documenti/Leone_%20Appunti_semiotica_frontiera.pdf

carácter esencial del momento efímero. Y así manifestar (más que medir), a través de su registro cualitativo y subjetivo, sus vectores, sus transiciones, sus intensidades, sus lugares y **no-lugares**.

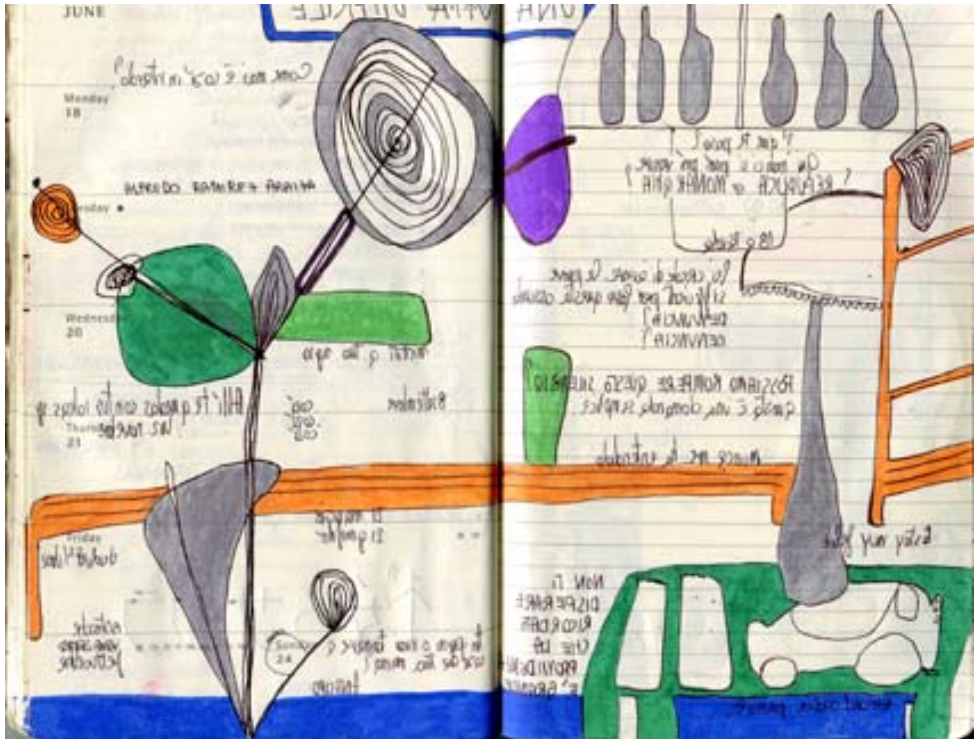


Bitácora 34. DF.

A veces las zonas se derraman en abstracciones en las que ya no reconocemos lugares ciertos o espacios definidos, son las veces en las que las representaciones desembocan en las simulaciones, las metáforas, las imaginaciones y, por ejemplo, se crean escenarios irreales o evocativos, ilustrados o garabateados.

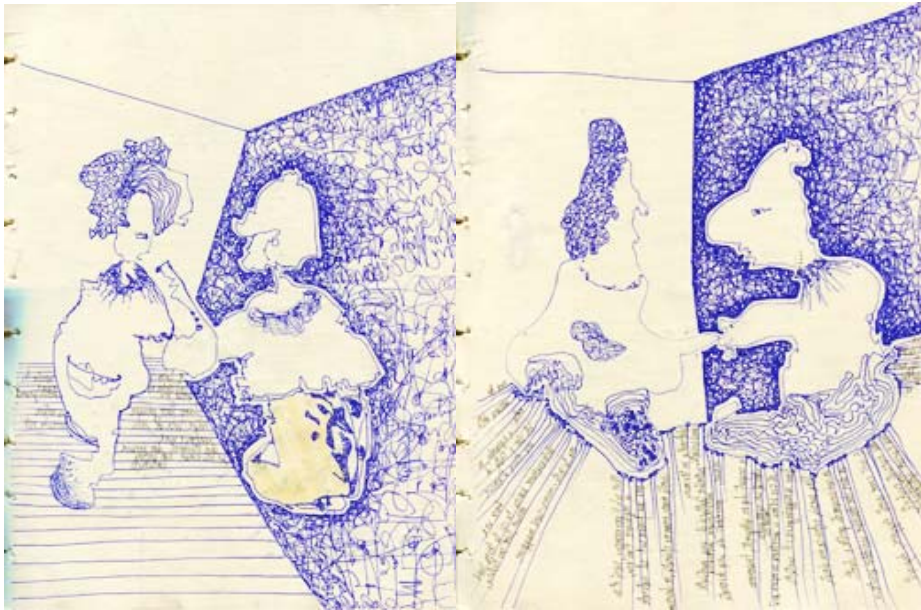
Abstracciones, como la que sigue. Fronteras totalmente derretidas entre cuerpos evocativos de objetos que no necesariamente fueron los mismos en su origen. Marcos temporales establecidos y predispuestos en el ser página de agenda, con sus días y

meses con sus entre comillas discursivas y desorientaciones a espejo. Como si el umbral del dicho y no dicho o, mejor, del entendible y no entendible fuera encarnado en un escribir diciendo pero significando solo si se instaura un proceso de lectura intencional y proactiva.



Bitácora 27.

Fronteras objetuales y no objetivas en el caso anterior e interpersonales/simbólicas en el caso siguiente.



Bitácora 32. Entre dos.

Aquí la frontera regresa a ser una línea, simple, simplificada, recta en el segundo caso. Una línea que determina dos secciones que corresponden al espacio de dos personajes que personifican dinámicas intersubjetivas: se miran, se hablan, interactúan. De hecho, en los dos casos, hay un atraveso compuesto por un avance y una acogida. En la visión frontal de un interlocutor externo, las ilustraciones sugieren un *win-win*: en otras palabras aquí no se puede definir lo que está aquí o allá, a pesar de haber la penetración de solo uno de los personajes en el espacio del otro. La disposición de los artos superiores y su tensión hacia la otredad sugiere inmediatamente un estado de paridad en un proceso de intercambio y escucha. Un umbral compartido.

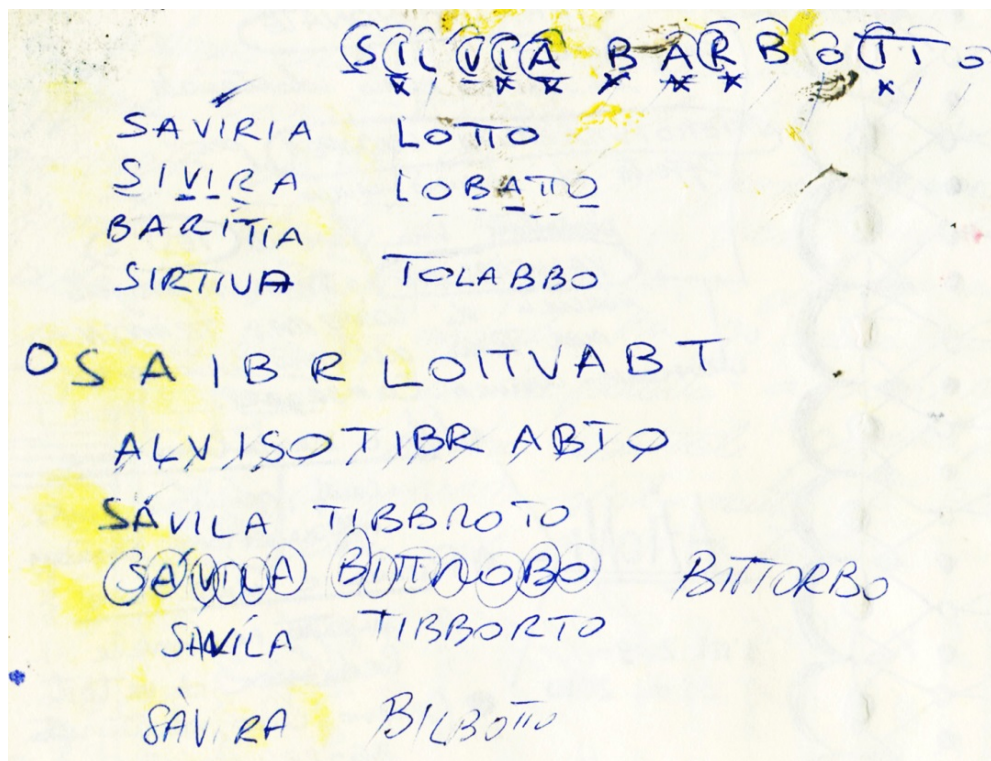
Son situaciones verosímiles, ficticias, son ilustraciones; pero es así que, en este apartado, se intenta hablar de teoría con referencias visuales, tal vez, lo perdonen, un poco forzadas pero, de todas formas, entregadas.

Siguiendo por la lectura introspectiva e intersubjetiva, inevitablemente social, y acercándonos al capítulo siguiente, ligado más explícitamente a la otredad, nos aproximamos a espacios paradoxales si comparados con los anteriores: aquí, a pesar de no haber evidencias separadoras, hay ataques y contrataques evidentes. Las disposiciones y dimensiones corporales, junto a las intensidades de las miradas, sugieren situaciones en los que el fragmento de tiempo representado es un espacio de enfrentamiento, de discusión, de lucha para la ganancia y primacía del aquí.



Bitácora 32.

3.1.1 Presencialidad y experiencialidad: hacia el *sensus communis*. Mismidad y otredad.



Bitácora 16. Acrónimo de mi nombre.

En esta sede intentamos acotar mayormente el tema de la subjetividad como autoría de bitácora pero sobretodo como mismidad en continuo contacto con la otredad. Para hacerlo es importante partir de temas primarios cuales la presencia, la escucha, la concientización y de allí la compartición y el *sensus communis*.

Con la intención de discernir el por qué y viajar por los meandros de los saberes vamos acercándonos a la idea que el arte puede ayudar en la búsqueda y en la actuación de un ideal, así como describe Banfi: “Un ideal que no tiene sus raíces ni en la obscura profundidad del alma, ni en la obscura profundidad del mundo, sino que presiona, desbarata, rezuma fuera del cáliz de la experiencia individual donde alma y mundo se reúnen”.⁶

Esta experiencia necesita ser vivida en una continua relación con las *otras* experiencias explica Dino Formaggi siguiendo el pensamiento de Banfi: “Una ‘comunidad’⁷ de personas’ capaces de otorgar significados a las ‘cosas mismas’, en un ideal de razón donde el logos no es ya omnívoro, sino que levanta en alegre tensión sobre la vida infinitamente justificable o verificables de los particulares”.⁸

Reconocer estas tensiones entre arte y experiencia, relación, expresión, *condición*, formación son algunos de nuestros retos. Nos apoyamos en Gadamer para seguir sustentando la continua necesidad de profundizar el concepto de saber, la posibilidad de alcanzarlo, la explicación de su hibridez, el rol de las disciplinas acotada.

La formación para el filósofo alemán “pasa a ser algo muy estrechamente vinculado al concepto de cultura, y designa en primer lugar el modo específicamente humano de dar forma a las disposiciones y capacidades naturales del hombre”. La formación práctica se complementaría con la formación teórica que consiste en “aprender a aceptar la validez de otras cosas también”⁹ más allá de lo que se experimenta directamente. Y sigue “Reconocer en lo extraño lo propio, y hacerlo familiar,

⁶ FORMAGGI, D. *La muerte del arte y la estética*. México: Enlace Grijabaldo, 1992. P. 246.

⁷ El término comunidad se refiere cada vez menos a un lugar físico específico: se refiere más bien a pertenencias en base a criterios simbólicos. Anteriormente, y usualmente, las comunidad cultural coincidía con la comunidad territorial, ahora se habla de una construcción simbólica de las comunidades. Para profundizaciones “On belongin” de Anthony Cohen.

⁸ FORMAGGI, D. *La muerte del arte y la estética*. México: Enlace Grijabaldo, 1992. P. 246.

⁹ GADAMER, H.G. *Verdad y método I*. 1° ed. 1975. Salamanca. Sígueme, 1993.

es el movimiento fundamental del espíritu, cuyo ser no es sino retorno a sí mismo desde el ser otro.”



Bitácora 21. Mi retrato hecho por otro artista

La formación llega necesariamente a aspectos espirituales, superándose a sí mismo en cuanto naturalidad y dando lugar a un ser en cuanto devenido y compartido.

El devenir implica un estar continuamente en movimiento sin detenerse con una u otra sensación y sin embargo no dejarlas pasar desapercibidas: es un estado sensible más que neutro. Esta visión y vivencia desde fuera implica una mirada general que lleva a considerarnos como otredad y en consecuencia a regresar a nosotros mismos con una conciencia diferente, habiéndonos visto desde otro lado, habiendo considerado nuestras actuaciones como si fuéramos otros.

La memoria, así como el tacto o la sensibilidad no deben considerarse como capacidades extra normales pertenecientes solo a algunos individuos particularmente dotados: estos aspectos también necesitan formación. Según nuestras propias vivencias y habilidades retenemos, olvidamos o reconstituimos lo que vivimos. Formación y vivencia nos pueden conducir a un nuevo sentido. Gadamer se refiere a J.B.Vico para especificar el *sensus communis*, un *sensus* que queremos compartir y entender: “*Sensus communis* no significa en este caso evidentemente sólo cierta capacidad general sita en todos los hombres, sino al mismo tiempo el sentido que funda la comunidad”- la generalidad es la sumario de un grupo humano, del género en su conjunto, de una comunidad - y concluye “La formación de tal sentido común sería, pues, de importancia decisiva para la vida”.¹⁰

¹⁰ Idem



Bitácora 21. Retrato de Doña Leti durante una charla en su casa, en Mérida, Yucatán



Bitácora 21. Playa del Carmen, retrato de dos músicos.

Dimensión autobiográfica y autoría comunitaria.

“Els artistes ens conten quasi sempre les seues pròpies biografies carregades d’emotivitat, de dolor, d’insatisfacció, de dubtes, de preguntes, de formes de veure, pensar i sentir; històries que podrien ser les nostres, les de qualsevol. (...) Moltes de les històries dels nostres artistes tracten del present i de les seues preocupacions més immediates. I no hem d’oblidar que el present sempre és més difícil de contar, ja que és complicat trobar la distància necessària per a interpretar-lo i donar-li sentit”.¹¹

Las historias contadas, oídas. La posibilidad de narrar dando vida a nuevos organismos que no vienen necesariamente de la inspiración divina, sino que reelaboran lo real y lo transforman en otra cosa.

La elección de analizar textos escritos por mí, no viene de una pretensión de elogiar mi trabajo, autocrítico y autocensurar, sino más bien surge de la necesidad epistemológica intrínseca a la práctica del escribir. Escribo y escribo también, pero no solo, sobre mí. Considero estas escrituras cercanas a lo que es la autobiografía, pues, de manera explícita o implícita, habla de mí.

Sin embargo, en las mismas escrituras personales pueden intervenir voces narradoras hacia la construcción de una isotopía semántica compartida: apuntes funcionales dejados por otras personas, dibujos o inserciones decorativas.

¹¹ VIDAL, R. (2012), Històries de paraula plàstica. Contar històries mitjançant la imatge i el text en el discurs artístic contemporani. Tesis de doctorado dirigida por Cháfer Bixquert, T. Beltrán Medina, P. Valencia: 2008. Disponible en web: [tesisUPV2576.pdf](#). P. 345



Bitácora 3. Totomi's Interacción

Se puede decir que las bitácoras son una especie de autobiografía que se hunde en la policromía del proceso creativo cuyos input vienen del mundo interno y del mundo circunstante. Lo contextual viene vivido de manera propia y asume valor poético a partir de sus múltiples manifestaciones discursivas y visuales: conversaciones oídas, acontecimientos pasajeros, noticias oficiales o personales, desplazamientos y estancias, reuniones familiares y laborales, todo puede ser estímulo creativo si llega a ser percibido. En este caso, aunque no se hable directamente en primera persona o los temas no sean específicamente ligados a mí como autora, siguen plasmando un velo presencial que puntualiza la presencia.

Los primeros escritos (2005) asumen el estatus de diario personal, mucho más cercano al género autobiográfico, mientras que con el pasar del tiempo sucede una especie de desplazamiento, una asunción de posición y un gradual alejamiento de este estilo evidentemente introspectivo.

Es autobiografía también, siguiendo las palabras de Amalia Rodríguez “Esta problemática del autor y este “aprender a vivir” – “enseñarse a sí mismo a vivir” – es lo

que tradicionalmente se ha llamado “confesión”, pero es también autobiografía. (...) Es una prosopopeya de la voz y del nombre.”¹² Por prosopopeya entendemos una figura retórica que atribuye a seres inanimados o abstractos, cualidades propias de seres animados: es decir que la voz se traslada, como un ser vivo, al papel que a su vez, también asume características vivas prestándose como la plataforma que hace posible la vivencia de las palabras. En la autobiografía se conjunta la intención de encaminar el propio destino, pero sobretodo entender los fragmentos del pasado y congelar – por momentos – el presente. La palabra, figurativa, visual, significante es a la vez externalización del sujeto narrador e interacción de/con alteridades pensantes. El conjunto de estos elementos, hace posible sobresalir una radiante presencia de personhood en tales objetos, una especie de fetichismo, de *empersonalización* (n.d.a).

Cuerpos identitarios que, además de constituir el escenario expresivo autoral, constituyen un organismo dotado de una personalidad sincrética compuesta por todas las participaciones contenidas. El escribano es más bien un traductor, es un ser en el cual pasan energías creativas cuya dedicación puede lograr tomar vida e independencia.

La autobiografía está relacionada al proceso de conocimiento personal y de concientización y pasa por un intento de verse desde fuera. En fin, la autobiografía y la autoría (personal o comunitaria) como parte de la investigación etnográfica, pertenecen a dinámicas intersubjetivas en un sentido estricto (participación de más sujetos) y amplio (escritura y creación como explicitación de un dialogo interior, de un desdoblamiento del sujeto, más allá del sólo yo).

¹² RODRIGUEZ MONROY, A. *La poética del nombre en el registro de la autobiografía (Robert Lowell y la poesía moderna)*. San Juan-Universidad de Puerto Rico: Anthropos, 1997. P. 12.

3.1.2 Temporalidad: ayer, hoy y luego.



Bitácora 38. Fragmentos de tiempo. Ancora solo un instante.

Un viaje está solitamente caracterizado por un principio de incertidumbre cuyo devenir consiste en una mezcla de las que eran las expectativas y las proyecciones junto a aquellos factores que no se pudieron prever perfectamente y a los cuales cada persona responde de manera propia.

El viaje es un término muy presente a lo largo de las páginas tanto como metáfora del movimiento intelectual que como desplazamiento en el espacio-tiempo concreto, geográfico. Todo está regido por la dimensión temporal: extensión difícil de captar sin recurrir a una delimitación arbitraria, densidad entendible solo a través de referencias biológicas, físicas, subjetivas. Decidí no hacer un análisis secuencial del

tiempo: no me parece tan interesante el camino lineal de las cosas, sus causas, sus consecuencias, sus determinaciones. Más bien me parece importante rescatar los casos de vida cotidiana como acontecimientos excepcionales en donde el perderse o irse al margen de lo liminar permite abrirse al posible equivoco originando errores o hallazgos. “Perdersi é fondamentale perché perdendoti puoi inciampare da qualche parte e quando inciampi scopri qualcosa che non ti saresti masi aspettato e quel qualcosa é ciò che arricchisce la tua mappa mentale (...)” aconseja el arquitecto-investigador Francesco Careri¹. O podemos remitir al dicho español que suelo susurrar cuando, literalmente, tropiezo por la calle: “Quien tropieza y no cae...adelanta terreno”.

Un tiempo en donde muchas acciones se basan en las leyes **de la sincronicidad o de la serendipia** y en donde los experimentos con/en el tiempo se resumen en la suma de una serie de presentes inventados.

Todas las bitácoras tienen una **conexión sincrónica**: coexisten en cuanto contenido pero al mismo tiempo, lo que cuentan ya se fue. En términos temporales existen como formato, como testimonio, como dato vivo que puede renacer una y otra vez, como *escripta manent*.

“La persona che parla, disperdendo per l’atmosfera dei suoni articolati non é sufficiente. Bisogna che la parola diventi permanente, si solidifichi sugli oggetti, si riproduca con le macchine, viaggi attraverso i mezzi di comunicazione, raccolga i pensieri di persone lontane, e possa quindi estendersi in modo da fissare le idee nel susseguirsi delle generazioni. Per questo é che, mancando del linguaggio scritto, un uomo rimane fuori della società” anunciaba la premio nobel Maria Montessori exponiendo su filosofía pedagógica.

¹ Entrevista a Francesco Careri. Disponible en la red:

<https://www.youtube.com/watch?v=YOZjTCSOmH4>. Consulta 12/08/2013

Es así, entonces, que el lenguaje escrito adquiere vida de por sí y complementa la persona en su formación en la sociedad. Y es así que el tiempo es una variante que podemos cautivar de manera intuitiva y sistemática, analítica y vivencial.



Bitácora 38. Viajes: recorridos, etapas, pérdidas y plan para una tela.

En cuanto a las bitácoras vemos que, de cada página, se puede apreciar el momento, se puede imaginar la situación, pero solo el poderlas valorar en su conjunto permite obtener una visión sincrónica y al hacerlo es posible destruir los vínculos temporales lineales y dejar espacio a los vínculos sensoriales, de sentido. Porque estos escritos son parte de un viaje en donde las conexiones causales no están determinadas a priori, en donde, a menudo, ni siquiera existen.

Se trata más bien de una a-causalidad, de un otro tiempo, elástico, flexible, dinámico en donde de repente nos encontramos en lugares emocionales ya previsto en antecendencia o en estados psíquicos del *dejá vu*. Hay una especie de *consecutio temporum* en donde la frase principal y la subordinada están revueltas en un conjunto que, a pesar de su rareza gramatical, tiene claridad en cuanto a coincidencia entre lo contemporáneo, lo anterior y lo posterior.

El trato que se le da al tiempo, es un trato de honor: también hablando de presencialidad se le otorgaba el pole position. Aquí, a diferencia del capítulo anterior que priorizaba la atención presencial y el tiempo del aquí/ahora, nos centramos en su **continuidad y discontinuidad**, en su seguimiento no lineal, su regreso a lo que ya fue y sus premoniciones de lo que será. No es un trato especial que se le da al tiempo, sino más bien es el tiempo una categoría sujeta a interpretaciones tan variadas y maleables, que puede resultar casi mágica.

Es, también, una especie de imaginación y proyección hacia lo que podrá o podría ser. Recuerdo, por ejemplo, una ocasión en la que se me propuso participar en una consulta con un coaching: aquellas personas profesionales que ayudan a identificar y solucionar problemas sobre todo en campo laboral. Para llegar preparada al encuentro mi tarea fue la de imaginar un asunto a resolver y fue, en aquella ocasión, que la reflexión me llevó a escribir algunas páginas.

Las perplejidades emergidas vienen de la imposibilidad de conocer el devenir y la necesidad de estar en lo pragmático que solo puede ser supuesto y que solo será conocido si experimentado, vivido o percibido.

En la total incertidumbre de lo que me estaba ocurriendo y sobretodo de lo que iba a ocurrir, mi esquema resultó, a posteriori, totalmente previsor.

En un apartado dice: *he resumido las áreas de interés laboral para, por lo menos parcialmente, entender hacia dónde dirigirme.*

Se escribió al final de octubre del 2008, momento en el que acababa de regresar de un año de experiencia laboral creativo-comunitaria en la periferia de Rio de Janeiro: no tenía trabajo, no sabía exactamente a dónde y cómo conseguir uno y aunque hubiese podido elegir estaba continuamente en búsqueda de algo que me satisficiera y que, estaba yo convencida, no podía centrarse en un solo tipo de compromiso.

El esquema resumía lo que yo podía imaginar de un hipotético trabajo y sobretodo como yo me veía en unos años: se habló de un plazo de 3 años. En 2011 gané la beca SRE para viajar a México y trabajar en la investigación tanto de la comunicación como del arte teórico y aplicado (individualmente y colectivamente en contextos sociales rurales). La búsqueda y la investigación, directa o indirectamente académica, siempre han sido parte fundamental de mi recorrido personal y profesional. Aunque el ciclo del doctorado se haya alejado en algunos momentos, siempre ha seguido siendo plataforma de pensamiento, contemplación, imaginación, planeación, hasta que finalmente, sólo ahora, ha podido tener un resultado concreto.

Antes se hablaba de proyección, de imaginación y de perdición, pero también de los motivos y estímulos necesarios para alcanzar logros.

Hay muchos escritos intencionados a recapitular el pasado, situarse en el presente e intentar imaginarse un futuro. Un continuo ejercicio de prueba y error, de síntesis y divagación en la exploración de asuntos tal vez desconocidos o inesperados.

Y, a pesar de todo, sigue la inquietud a lo largo de las páginas: compendiar, estar y seguir pendientes de los tiempos mencionados del ayer, hoy y luego.

Como si hubiese el riesgo de olvidarse lo que ya estuvo, como para remarcar su contundencia y conciencia temporal. Con tal propósito utilizo a menudo varias estratagemas: mapas mentales, juegos o lluvias de palabras, reflexiones sobre los tiempos verbales de las frases y, en consecuencia, aclaración de su contenido.

En algunos casos² (como en el caso indicado) hay una **conciencia temporal a partir del juego verbal**: el pronunciar una frase al condicional pasado implica que la acción ya fue y la persona en cuestión no estuvo presente en el acontecimiento indicado. Hay una bifurcación en cuanto a lo que es y lo que debería:

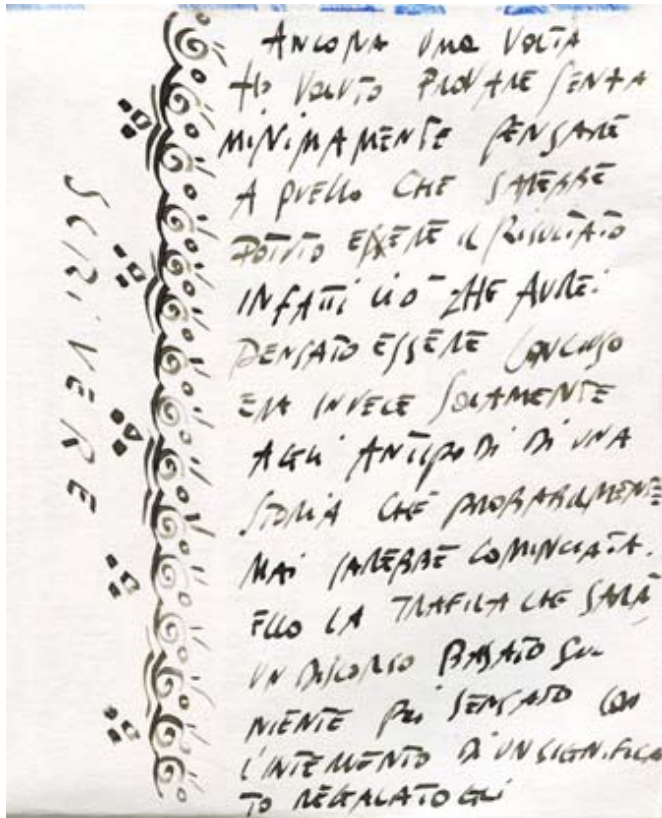
“ció che é e ció che dovrebbe” así como

“sarei voluta essere presente vs ci sono stata”

el VS indica **VERSUS**, como si hubiese dos situaciones una frente a la otra, la primera que se refiere a una voluntad no llevada a cabo y la segunda que tiene una voluntad implícita y que logra ser vivida (el versus correcto tal vez podría ser “ci sono voluta essere”).

También está un condicional más próximo, un presente que todavía pone en duda el hecho de que aquel mismo verbo llegue a ser presente indicativo: “Farei - ho fatto”. Esta página se refiere a la necesidad de pensar las acciones en cuanto a eventualidad y realidad, con particular énfasis en la necesidad de darse cuenta de que, cuanto más hablemos al condicional compuesto, más acciones-pensamientos-verbos etc. se quedarán en una vida hipotética, en un presente nunca llevado a cabo.

² V. Bitácora *en donde hay juegos y consideraciones de los tiempos verbales. Sarei dovuta salire-sono scesa. Sarei voluta esser presente VS Ci sono sata.*



Bitácora 19. Traducción de una hoja.

Una vez más
quise intentar, sin
mínimamente pensar
a lo que hubiese podido
ser el resultado.

De hecho, lo que pensaría poder haber sido concluido,
fue, en cambio, solamente en las antípodas de una
historia que probablemente
nunca habría empezado.
Aquí, la hilera que será,
un discurso basado sobre la

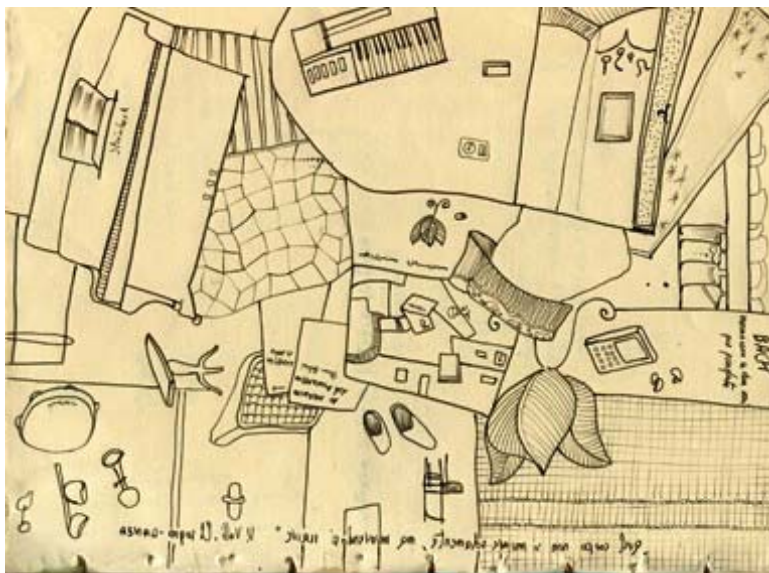
nada y luego sensato con la intervención de un significado que le fue regalado.

Con el uso de la escritura como medio expresivo se intenta discutir la arbitrariedad de los significados y retar el curso del tiempo como recurso flexible y *llenable*. Scrivere.

¿Puede uno retroceder y adelantar sin escaparse de su estar? Como si las palabras fueran ejercicio de recuperación del olvido latente y, a la vez, motor innovador de un futuro placentero. Los saltos continuos entre lo que fue y lo que será, permite, por lo menos en las hojas, una distribución discontinua pero imaginada y actual del porvenir. Es como si pudiesen existir contemporáneamente diferentes mundos posibles, cada uno con su ángulo, su microsistema, sus fronteras, sus tiempos verbales y reales.

Y si estos últimos coinciden, entonces se crea la sincronicidad. Como principio de conexiones a-causales en donde - como dice la misma palabra - hay una unión en el tiempo: todo ocurre a la vez, y en el caso del dibujo abajo, todo se aglomera en un mismo espacio aunque en la realidad pertenezca a sitios diferentes. Pero existe, al mismo tiempo.

El dibujo sincrónico de la bitácora 31 en una visión a 360° del espacio circunscrito, en este caso un cuarto de V. Principe, es la captación del momento figurativo en su totalidad y tiene el mismo input metodológico utilizado en las pinturas de la serie In-dirección. Esta serie, en devenir, está compuesta por más 15 cuadros, acrílicos y técnicas mixta, acomodados por la perspectiva sincrónica y la angulación circular, descriptivo-figural.



Bitácora 31.



De In-dirección. 60 x 60 cm. Serie en devenir, compuesta

La **sincronicidad** une por sentido y no por causas.

Las secuencias pueden impactar con un único *colpo d'occhio*, una única toma de conciencia y los mundos pueden constituir una intersección recíproca reunidos en un espacio tiempo único. Por lo menos en el arte.

Según los experimentos del parapsicólogo J.Rhine, tiempo y espacios son elásticos respecto a la psique, por lo cual es posible una relativización psíquica de estas categorías. El no considerarlas categorías a priori, es posible solo si la psique se observa a sí misma llegando a hacer una especie de análisis tanto sobre ella como sobre el contexto en el cual se inserta.

Profundizando en la conciencia o psique (aunque sabemos que no son lo mismo), es posible acceder a las manifestaciones de lo inconsciente y de los arquetipos del inconsciente colectivo.

Inconsciente, sincronicidad y serendipia pueden ser considerados algunos de los conceptos caracterizados por un tiempo que se retuerce y crea un continuum en el cual, según la posición en la que estemos, podemos captar datos, emociones, moldes y vivir pasados, presentes y futuros.

Seguramente dejando desapercibidos otros.

La serendipia es definida como un descubrimiento o hallazgo afortunado o inesperado que se produce cuando se está buscando una cosa distinta de la que se encuentra.

El estar en este continuum temporal permite ir y venir encontrándonos, tal vez, en lugares en donde no se pensaba poder parar. La serendipia es uno de estos lugares cuyo destino no estaba definido a priori y cuya existencia implica que el tiempo está eternamente presente permitiendo una mezcla entre pasado-presente-futuro: así como lo considera J.W.Dunne el cual, en su *Experimento con el tiempo*, logra una apreciación simultánea de los tres tiempos. Se trata de lugares en donde la conciencia puede vagar

libre, en donde las respiraciones profundas fluyen libres, en donde lo etéreo puede interactuar con lo material en un conjunto armónico.



Bitácora 18. Qui ed ora. Sperimenti concettuali con il tempo.

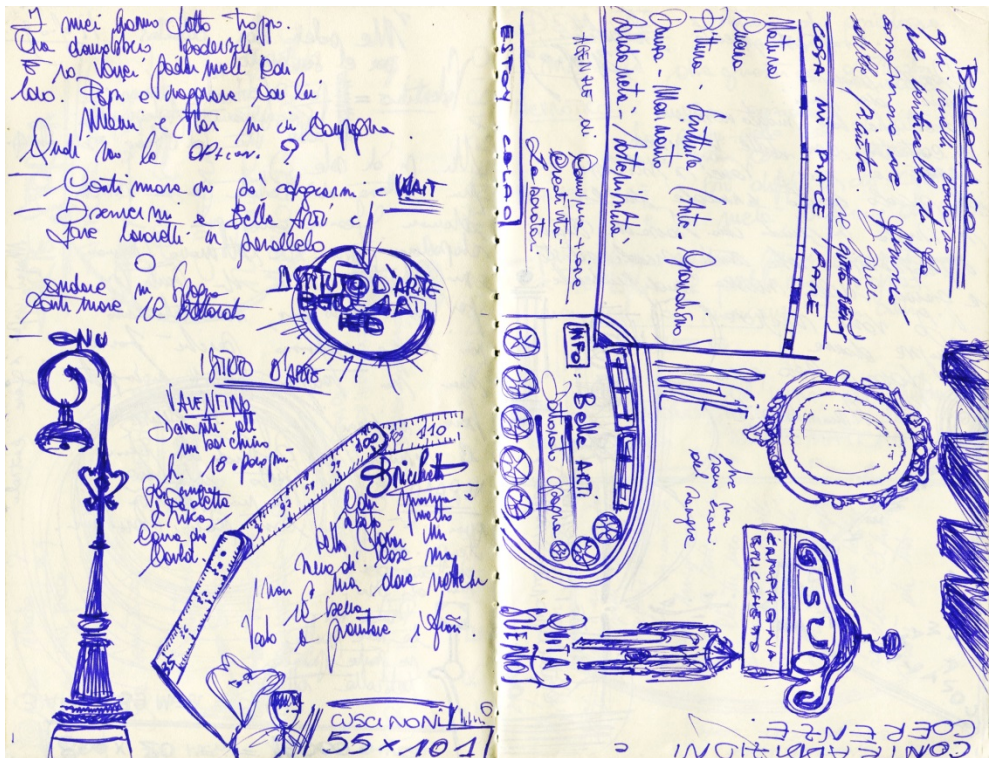
La serendipia es, entonces, una especie de logro encontrado a lo largo de una búsqueda que no miraba exactamente hacia aquel resultado y que, sin embargo, de alguna forma lo facilitó. Las bitácoras constituyen un fondo de búsqueda continua y, como tales, ricas en expectativas, propósitos, reflexiones, reproches y posibles serendipias.

Hay constantes temáticas relacionadas a la intimidad, a la excavación de los sentimientos instantáneos o pasados. Pero hay sobretodo preguntas a las cuales se

intenta responder, condiciones personales o sociales a las cuales se quiere aspirar o el revés, desde las cuales se quiere huir.

“No se lo que quiero, pero sí se lo que no quiero”.

Durante este recorrido hacia el alejamiento de lo que no se quiere, se encuentran muchas sorpresas, obstáculos, apoyos, zonas de descanso o de aparcamiento. Se encuentra uno con el poder, la posibilidad, la esperanza, la perseverancia, el fracaso; pero es posible que en una aquellas áreas, de manera inesperada, se ofrezca la oportunidad de captar exactamente lo antónimo de lo que no se quería, lo que ni siquiera se sabía definir, ósea lo querido.



Bitácora 18. Ideas sueltas: mi piace...

Uno de los métodos más utilizados para poner en la mesa las cuestiones pendientes es **el flujo de conciencia**.

Este instrumento permite, de manera creativa, dejar fluir las ideas sin frenos y poco a poco intentar seleccionarlás, llevarlas a cabo y aproximarse al futuro de manera suave o repentina, acompañándose por re-inventos y seres polifacéticos de las múltiples traducciones como parte de un proceso constructivo y constructor de identidades individuales y sociales, en donde el resultado no es otra cosa que parte de un continuo devenir apoyado, traducido, adelantado o contradicho – también- por el gesto gráfico.

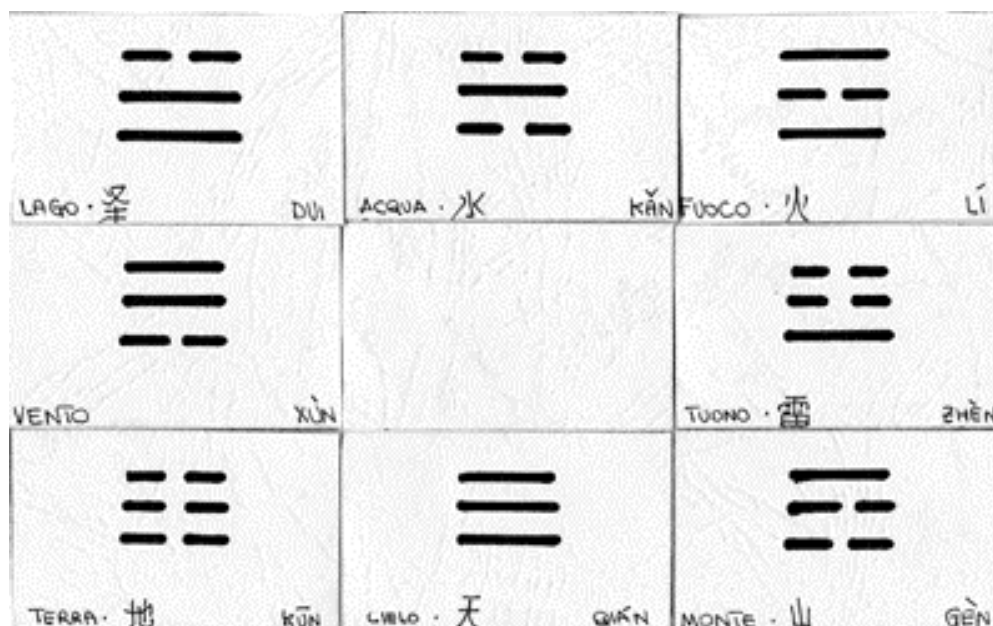
Aquí está la simplificación del asunto en donde regresa el rol fundamental de la creatividad, como capacidad de descubrir-se, de inventar.

En esta aproximación al futuro, a través de la conformación/invención de la propia cotidianidad el individuo vive un proceso temporal en donde su identidad no puede ser otra cosa que una continua traducción dialéctica entre el dentro y fuera, entre el antes y el después sin olvidarse que lo que más cuenta es el durante. En este marco temporal, del ayer-hoy-mañana nos ubicamos verbalmente y físicamente: inventándonos como podemos, reconociendo cuanto y como nos conocemos, participando si lo interiorizamos, actuando si lo externamos. Hace falta compartirlo, estar en el juego junto a otros, juntos a los otros elementos en un conjunto sistémico-cultural en donde las cartas que salen, no dependen solamente de nosotros.

El juego.

El juego tiene un valor importante y son numerosos los ejemplos en los que aparece en una propuesta visual. ■ A *mó* de juego, está, por ejemplo, el JI-YANG: el libro de las permutaciones, pericia adivinatoria que facilita el diálogo entre yin y yang, dos fuerzas opuestas cuya lectura y entendimiento permiten el flujo armónico de la energía que preside su universo. Si quiere uno creerlo, claro. Es de origen taoísta y está

principalmente compuesto por 8 trigramas cuya asociación permite las diferentes lecturas: los trigramas pueden contener líneas continuas, que representan el principio Yang, el lado solar, el día, las actividades, la luz y el calor, la izquierda, la extroversión, la vida y el mediodía; las discontinuas, en cambio, representan el principio Yin, el lado sombroso, oscuro y frío, lo femenino, la luna, el invierno, el frío, la introversión, la derecha, la muerte y la medianoche. Cada cosa, hecho, persona, según esta perspectiva, tiene su lado Yin y su lado Yang. Los tratos lineares, intermitentes, insertados en los cuadernos, a menudo remiten a este juego.



Ji-Yang creado en 2009. No perteneciente a ninguna bitácora en su totalidad.

A pesar de las divagaciones necesarias hacia otros temas tangenciales al tiempo, intentamos regresar a la vertiente de este capítulo con la transcripción del texto que sigue el juego Jin-Yang y la transcripción de una página (bitácora 18).

Ritorno di un confronto senza assi di bastoni.

Solo mezze donne di ferro, destinate e ostinate, alla ricerca di un passaggio in direzione di quale lontano paese, non si sa.

Dopo il tempo riflesso sui finestrini, la trasparenza si fa tesa.

Le impronte accumulate fanno respirare la vita passata di lí, nascondendo invece l'aldilà, solamente immaginato, in questo calore del sole che si fa notte.

Linee sottili bucano le soglie della spazialità individuale, solitamente ben marcata, ma ora piú esposta e inondata di parzialità altrui.

Mi siedo, ma ciò non vuol dire che possa alzarmi da un momento all'altro. Forse ancora prima del punto d'arrivo, forse mi solleveró nell'istante in cui la stanchezza di star seduta sará soprassaltata dalla necessità di movimento.

Allungamento meccanico dei propri membri, ciclica dinamicità della rotaia rumorosa, modulazione di cerchi che generano giochi, centrali di energia in un posto senza luce.

Hay otras páginas, ya más recientes, que remiten al tema del tiempo y su continuidad y, sobretodo, al reconocimiento de su complejidad e infinidad.

Aspecto relevante es la posición de las personas dentro de ese marco cambiante, posición en la que a menudo no nos encontramos, en las que sabemos estar pero no sabemos reconocer. Tiempo, nuevamente de la mano con el juego, tal vez porque capaz de ilustrarlo. En el caso que sigue hay referencias a la lotería mexicana y a las cartas de los tarots.



Bitácora 21. N. XII, el colgado. Pruebas de grabado: de la serie Dai tarocchi.

En el siguiente caso representado hubo una tirada típica de las cartas de los tarots, pero hecha con las cartas de la lotería mexicana con sus respectivos dibujos y frases asociadas. Es una lectura circular que incluye el pasado y lo que yo era, lo que soy en el momento de la jugada (incluyendo mis deseos y lo que se opone a su logro) y lo que seré o lo que será de mí.



Bitácora 22. Cartas de lotería mexicana, jugadas como si fueran los tarots.

Refiriéndome a otros autores, quisiera destacar la poesía “Arte Poética” en donde Jorge Luis Borges compara el tiempo a un río y el río a nosotros.

*“Mirar el río hecho de tiempo y agua
y recordar que el tiempo es otro río,
saber que nos perdemos como el río
y que los rostros paran como el agua(...)”³*

Es un río en donde la contemplación jugada o el juego contemplativo nos sugieren ubicaciones potenciales en donde hay reglas y fronteras, pero también sorpresas y fluctuaciones. Lo que hacen algunos de los juegos propuestos es encanalar la lectura del devenir dándole una sugerencia visual, iconográfica, arquetípica en la cual poder eventualmente leer, prever el estar o, posiblemente, interactuar con él.

Una buena lectura no trata de delimitar o leer ocurridos, ni tampoco avisar sobre hipotéticos acontecimientos que estarían a punto de verificarse: son simplemente (i) imágenes, símbolos que remiten a significados que, tal vez, pueden invitar a reflexiones porqué detonantes de arquetipos interiorizados.

Como en el caso de la serie *Dai tarocchi*, las bitácoras llegan a ser la caja de herramientas rica de bocetos y pruebas que, si formalizadas y ordenadas puede dar lugar a una obra de arte. Se trató de una serie de grabados que re-presentan los arcanos mayores de las cartas de los tarots (de Marsella, aunque con algunos matices propios); la técnica utilizada es la incisión sobre una matriz de hule natural o linóleo, luego impresa con tórculo en papeles de algodón.

La exposición de los tarots fue itinerante en México y en Italia.

Los veintidós naipes se reprodujeron en una serie de veintidós piezas, además de las pruebas de trabajo, prueba de artistas y las pruebas no numeradas incluidas en

³ BORGES J. L. *Obra poética*, 2 (1960-1972), Madrid: Alianza Editorial, 1998.

las bitácoras. Es aquí en donde los errores se mejoran, los dibujos van mezclándose con nuevos textos o monotipias.

Es aquí en donde el futuro es parte del presente y reflejo del pasado.

Sentando las ideas del tiempo.

Complementando lo anterior e intentando ser más sistemáticos en cuanto a la cuestión tiempo, nos apelamos a las consideraciones de Omar Calabrese relacionadas a las obras pictóricas y las moldeamos, por cuanto posible, a nuestro formato. El autor, en su libro *Come si legge un'opera d'arte*, y remitiéndose a G.E. Lessing (1766), asume y explicita la diferencia entre el arte de la palabra y el de la imagen. En la primera hay una significación lineal y en la segunda simultánea. Haciendo un análisis de obras pictóricas clásicas Calabrese divide la cuestión de la temporalidad en las siguientes cuatro categorías:

- El tiempo de la narración
- El tiempo de la acción
- El tiempo del artista
- El tiempo del lector

Se trata de grupos maleables y posiblemente aplicables a nuestro tema de trabajo, en donde intervienen dibujos y palabras, bocetos y narraciones, pinturas y cuentos. Estamos por lo tanto frente a diferentes temporalidades que se entrelazan y que, sin embargo, pueden ser consideradas de manera independientes.

Antes de adentrarnos, hace falta recordar que “El tiempo de por sí nunca es representable. Es representado de hecho, por medio del movimiento y de la

transformación”⁴: esta secuencialidad puede ser acotada a partir de las primeras dos temporalidades.

El *tiempo de la narración*: para distinguirlo con el siguiente, podemos considerar el espacio de una hoja o de la página como márgenes narrativos. Muy a menudo, tal subdivisión no tendrá sentido porque tratándose de puras palabras, serán ellas mismas a formar de manera contundente su inicio y su final narrativo. Sin embargo, tratándose de interacciones sígnicas, puede resultar cómodo considerar el espacio narrativo más parecido al espacio pictórico, una tela, una explanada horizontal. Este tiempo nos permite entender mejor la historia general, como si se tratara de pequeñas historias luego relacionadas en una narración más amplia que correspondería al cuaderno entero.

La *acción y su tiempo*, en cambio, delimitan fragmentos menores en una profundización paradigmática. Se trata de palabras, de frases sueltas, de trazos y dibujos en su conformación identitaria. Es como considerar estos cuerpos sueltos y al mismo tiempo en tensión entre sí. A veces esta puntualidad constituye la acción juntando el inicio, el fulcro y el final. En el caso de las bitácoras, la compenetración de los diferentes participantes visuales, ya sean figúrales o sémicos, constituye un todo equilibrado.

Estos dos primeros tiempos están intrínsecos al soporte analizado: tienen que ver con lo que hay en las bitácoras, sus conformaciones, las penetraciones de lo gráfico/caligráfico/tipográfico, las representaciones visuales, en una palabra: el contenido en cuanto significado y significante.

Los tiempos que siguen, en cambio, están relacionados principalmente a los que está fuera de ellas pero en contacto con las mismas: el autor/el escrito/los artistas y los lectores. En los casos de autoría comunitaria, además de hablarse del tiempo del artista hace falta hablar del tiempo del grupo conformado por diferentes autores.

⁴ CALABRESE, O. Come si legge un'opera d'arte. Italia: Mondadori Università, 2006. P. 81.

Por el *tiempo del artista* se entiende el tiempo de la *enunciación*: el momento en el que se anuncia, se pronuncia, se produce, se constituye el acto creativo. En la literatura es más evidente por el uso del pronombre en primera persona singular (y plural en el caso de la autoría comunitaria); así como en la pintura es a menudo sintetizado en la firma de autor u ofuscada en los errores de pinceladas traspasadas. Conocer este tiempo implica estar presente o tener conocimiento del acto de producción, quiere decir oler el lugar de gestación, imaginar el momento puntual en el cual la palabra toma forma y la tabula deja de ser rasa. No puede definirse solamente con el concepto de producción, remite necesariamente al acto poético.

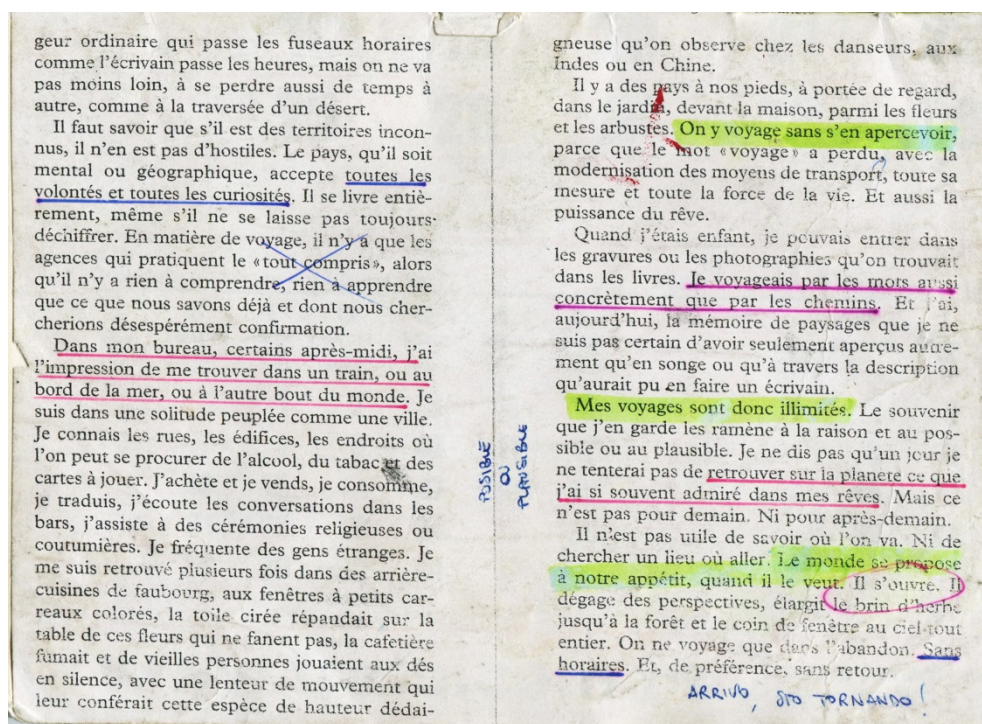
El *tiempo del lector* incluye inevitablemente la relación dialógica entre autor y lector. A veces es posible encontrar invitaciones latentes o explícitas a partir del mismo texto; otras veces el tú citado es la construcción de la otredad a partir de la mismidad.

Los cuatro tiempos, aquí solamente esbozados, constituyen en su conjunto el sello distintivo de la obra, y en este caso, de las bitácoras. En el tiempo del lector entraría no solamente el impacto visual: el eco, aquel trasfondo que posiblemente deja una lectura entregada, aquel *retrogusto* cuyo inicio está determinado por el final del disfrute directo. Y el tiempo del artista, tal vez él que más conozco, es un tiempo en el que entra la vida entera, el tiempo fragmentado en el instante de una hoja. Para conocer este tiempo, y valorarlo podemos remitirnos a las palabras de Rotcho, pronunciadas durante un documental sobre su vida y sobre su obra. “Cuanto tiempo tardaste en hacer este cuadro?” – le preguntó el periodista frente un cuadro abstracto que, aparentemente, no necesita tanto tiempo para ser pintado – “52 dos años” – responde él.

Todo el tiempo parece entonces un alternarse entre acción y estaticidad, entre producción y reflexión en donde las cuatro categorías están inextricablemente relacionadas.

3.1.3 Espacialidad: local (!) y global.

“Mauss (1990) cites the example of the Polynesian concept of the *hau* of a thing or creature to explain the animacy of non-human beings. The *hau* is the spirit of an object, which is in a way a kind of detached spirit of the place where the thing originated.”⁵



Bitácora 20. Portada. Reflexión sobre la idea del viaje, la estancia en lo local, el desplazamiento y la transición, lo global.

⁵ FOWLER, C. *The archaeology of personhood*. Manchester: Routledge, 2004. P. 43.

El *hau* de las bitácoras se origina en un recorrido itinerante, siempre local. Desde el conocimiento personal y la concientización, es posible abrirse a un mejor entendimiento de lo externo, desde lo local a lo global, y nuevamente de regreso. Es por eso que queremos escribir un apartado como ese: las bitácoras están relacionadas con este proceso cognitivo que une lo de dentro y lo de fuera en una carretera a doble sentido.

Así desde el fortalecimiento local, se podría pensar en una translocalización en donde interactuar con otro "local" en una nueva estrategia conjunta. Por translocalización entendemos el poder entrelazar diferentes localizaciones que tienen en común una visión o comparten una situación. Se puede tratar también de diferencias con necesidad de intercambio: habiendo perdido lo local una debida limitación espacial geográfica concreta, se puede imaginar lo translocal como un intersticio entre diferentes grupos, entidades, organizaciones que incorporan aspectos de descentralización y cooperación.

Si se plantea la cooperación en estos términos, quitamos al Estado-Nación el poder centralizador típico del post-industrialismo en donde las decisiones políticas, así como las dinámicas económicas, estaban ubicadas en un núcleo cerrado de manos portadoras de la presunta verdad. Con los años 60 el proceso empezó a basarse sobre valores y expectativas diferentes en donde el motor propulsor venía desde agentes ajenos a la supuesta centralidad anterior. Desde las primeras propuestas hasta el cambio de paradigma pasaron muchos años y todavía el pasaje resulta tal vez parado o limitado, sobretodo en sus prácticas.

Que las decisiones tendrían que venir desde abajo, que las comunidades tendrían que hacerse cargo de sí mismas, que los individuos deberían poder adquirir un nivel de vida digno y potenciar sus capacidades, constituyen sólo algunos de los retos del empoderamiento personal y local.

Se trataría de una interacción compleja entre múltiples actores sociales en donde las inquietudes surgen desde las necesidades individuales y colectivas, en donde las propuestas de resolución a los problemas emergen desde un proceso de concientización individual y colectiva. La comunidad, así como la colectividad es un concepto que resulta de la combinación sumatoria no solamente de las personas, sino más bien del conjunto de capital social y simbólico que circula entre ellas: lo local está definido en base a la pertenencia territorial de su gente y la voluntad/posibilidad de la misma de definirse y sentirse parte de una identidad colectiva capaz de interacción dialógica con lo geográfico, lo histórico, lo político, lo tecnológico, lo lingüístico, lo socio cultural, lo artístico. Los términos voluntad y posibilidad son clave y llevan a la idea de una fuerza motriz sin la cual no pueden ocurrir cambios.

Para entender la identidad local, podemos compararla a un cuerpo que, a pesar de sus infinitos matices y pluralismos internos, constituye un conjunto de compatibilidades propias y es producto de múltiples aspectos relacionados con su ubicación espacio temporal. Además de definirse cuerpo geográfico, hace falta una conciencia histórica y una proyección futura, una pertenencia simbólica. El cuerpo, siendo al mismo tiempo individual y social, establece relaciones con otros cuerpos a su vez geográficos, históricos, sociales, individuales.

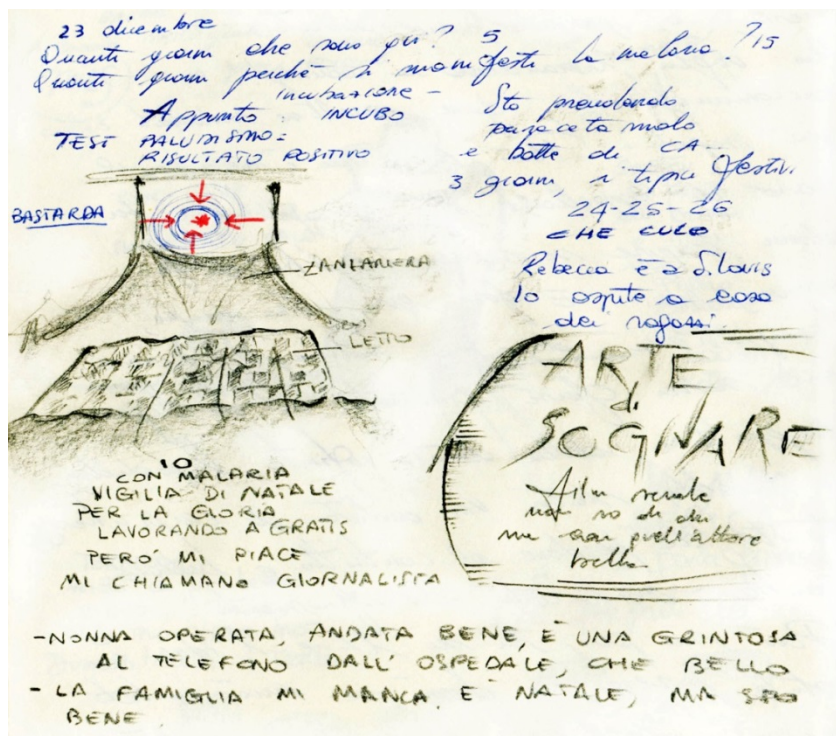
Algunos autores⁶ subrayan la importancia de la experiencia local, como única capaz de implicar completamente las personas y todos sus sentidos: es una invitación a utilizar lo sensorial atentamente para captar la realidad integralmente. Regalando a lo pragmático toda su plenitud, lo local se refiere a la realidad que uno experimenta, al “escenario” en donde, confluyendo influencias lejanas e indirectas, se crea una

⁶ HANNERZ, U. *Conexiones transnacionales, Cultura, gente, lugares*. Valencia: Frònesis-Càtedra Universitat de Valencia, 1998. Entre otros que se explicitarán a lo largo del texto y que han sido citados en el capítulo dos, en relación al tema de desarrollo.

combinación contundente para la definición de identidad y para el arranque del procesos de mejora.

Sin embargo, evitando caer en la dicotomía local-global o micro-macro, consideramos que la constitución de lo local y su integración en lo global, genera compromisos mutuos y relaciones en donde el poder podrá ser centralizado y soberano o más bien descentralizado y compartido. Seguimos en la misma perspectiva de las metodologías implicadas y participativas, de los nuevos paradigmas nombrados anteriormente y del *sensus communis* del cual hablaremos más adelante.

Para comprender desde lo local, hay que estar en ello, abierto a todo lo que comporta, emotivamente o físicamente. A tal propósito recuerdo una difícil estancia laboral-vivencial-emocional a Louga, en Senegal.



Bitácora 16. Apenas llegando a Senegal para una estancia de un mes: trabajo voluntario de periodista para el Fesfop, Festival de folclor y de música de Louga. Días de Navidad.

Miedo y dolor, lejana de mi casa, en otra casa-otra vivencia de lo local.

Para que exista lo local “es necesario que el conjunto humano que habita un territorio comparta rasgos identitarios comunes”. Esto quiere decir que los individuos y los grupos constituyen una sociedad local cuando muestran una «manera de ser», cuando se integran en ella y esta pertenencia los distingue de otros individuos y de otros grupos. Mi manera de ser local está grabada, aunque solo parcialmente en los escritos, en los pensamientos, las palabras, las manchas y los dibujos. En todo este proceso, aquí evidenciado con algunos detalles, me sentí parte de lo local, con diferencias y raíces lejanas, pero con ganas de “ser” comprometida y abierta a las compatibilidades.

“Este componente identitario encuentra su máxima expresión colectiva cuando se plasma en un proyecto común.”⁷ Puede que estos mismos rasgos aparentemente distantes del primer aspecto, lleguen a coincidir en una única propuesta socio cultural-artística en donde justamente las cualidades de las personas y de las relaciones sean aquel valor añadido que genera riqueza.

La identidad colectiva o cuerpo social es un conjunto de signos, historias, imaginarios compartidos sobre los cuales se basan discursos plurales: “No existe una historia única, existen imágenes del pasado propuestas desde diversos puntos de vista, y es ilusorio pensar que exista un punto de vista supremo, comprensivo, capaz de unificar todos los demás.”⁸

⁷ AROCENA, J. El desarrollo local: un desafío contemporáneo. Uruguay: Taurus, Universidad Católica, 2002.

⁸ VATTIMO, G. et al. “Posmodernidad: Una sociedad transparente?” en *Entorno a la postmodernidad*. 1° ed. 1990. Barcelona: Antropos (coed. Siglo de hombre, Santafé de Bogotá), 1994. P. 11.

Lograr formular y sentir una identidad colectiva, pasando por una conciencia histórico-geográfica, requiere un análisis de las redes internas y externas al cuerpo individual y social, necesita un conocimiento de lo local.

La complejidad de las relaciones y redes humanas se desplaza desde un nivel micro hasta un nivel macro componiendo un tejido lleno de atracos y bordados con miles de colores. Las historias más íntimas se entremezclan con los asuntos burocráticos, los malentendidos a veces superan las empatías causando alejamientos en vez de acercamientos: las páginas se enriquecen de narraciones, relaciones, negociaciones, definiciones y contradicciones.

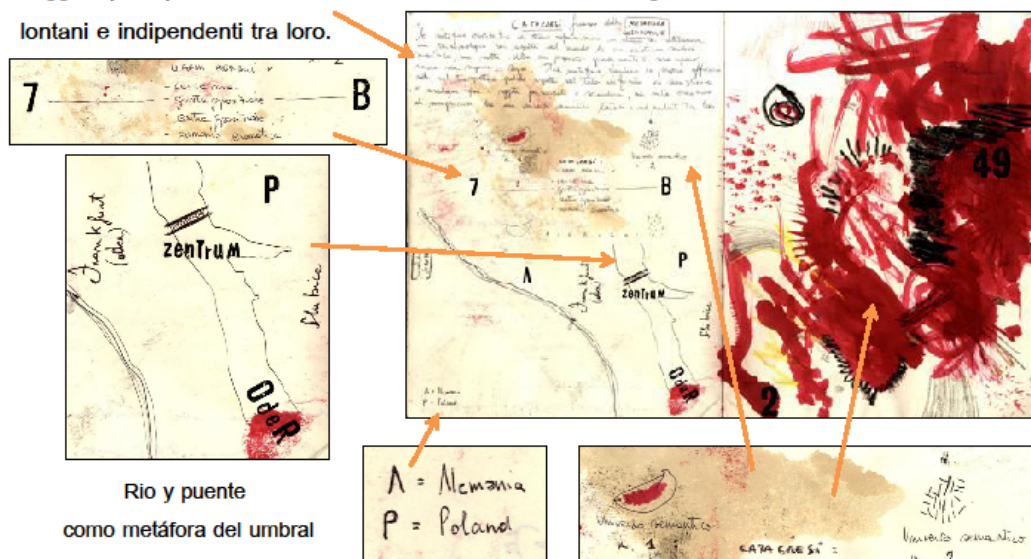
Los aportes personales, la significación de quien habita el lugar es lo que nos interesa: el territorio está definido por Arocena como un conjunto de espacios que “se vuelven significativos para el grupo que los habita, se cargan de sentido porque por él transitaban generaciones que fueron dejando sus huellas, las trazas de su trabajo, los efectos de su acción de transformación de la naturaleza. En esos territorios emergen las inequívocas señales de destrucción y de construcción propias de la especie humana. Son espacios penetrados por las formas de vida de los hombres que los habitan, por sus ritos, sus costumbres, sus valores, sus creencias.”⁹

Lo relacional está intrínseco a la definición de territorio que se aleja de un marco estrictamente físico para erradicarse en un entorno rico de matices que hay que conocer profundamente para poder beneficiar de una estancia no superficial.

Mi manera de estar en los lugares ha intentado ser desde lo local, trabajando con la gente autóctona, acercándome a los idiomas hablados, creando puentes cuando los mismos eran tan difíciles que nada se podía entender sin la ayuda del lenguaje visual y no verbal.

⁹ AROCENA, J. *El desarrollo local: un desafío contemporáneo*. Uruguay: Taurus, Universidad Católica, 2002.

CATACRESI. Función de las metáforas constitutivas. (...) proporcionan un modo para introducir una terminología para aspectos del mundo cuya existencia parece probable pero muchas de cuyas propiedades fundamentales parecen aún por descubrir. Boyd. Tales metáforas fundan su propia eficacia no en transmitir algún aspecto del todo definido de similitud o analogía entre los sujetos principales y secundarios, sino en la creación de similitudes entre dos universos semánticos lejanos e independientes entre sí.

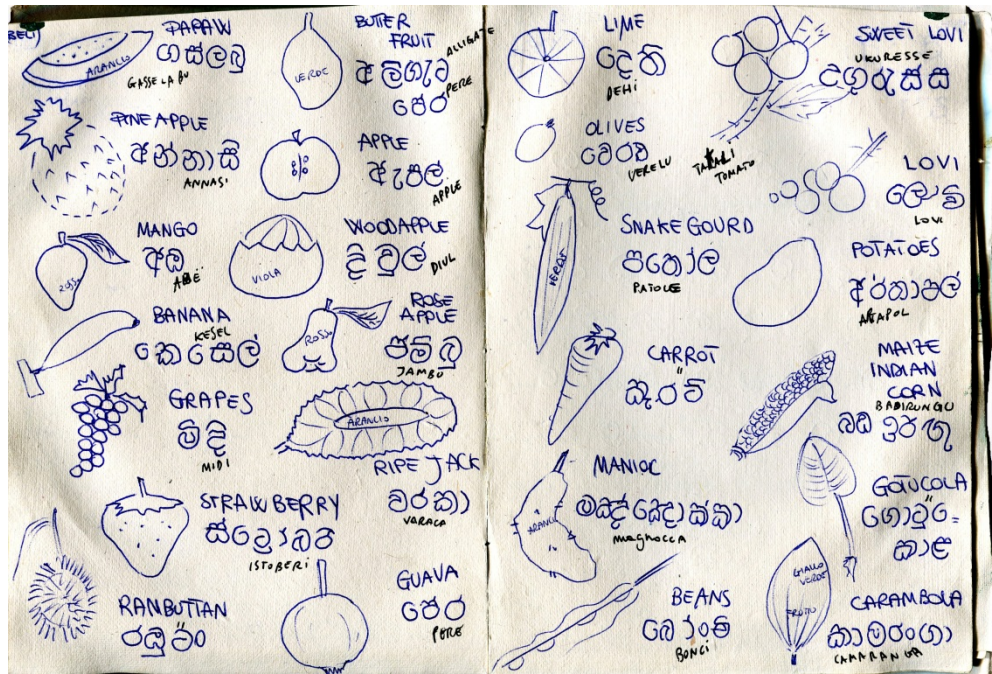


Bitácora 38. Oder, entre dos territorios: Alemania-Polonia.

Las fronteras como espacio de interacción, los dibujos como expresividad instintiva o estratégica, el alfabeto como juego en el cual lanzarse, la música como armonía del alma en donde todo se puede entender.

También la cocina y la comida resultan ser argumentos muy favorables para un acercamiento local: comer juntos, cocinar, compartir las viviendas. De allí que la expresión extra-lingüística (incluyendo a la escrita) puede ser una herramienta fundamental a la hora de vivir un local que no es el propio al que estamos

acostumbrados, y puede ser una forma de conocerse y compartir, desarrollarse y facilitar el sentido común, el desarrollo local.



Bitácora 1. Ilustración de algunos vegetales/frutas presentes en Sri Lanka. Intento de representar y sobretodo entender con el fin de poderme expresar mejor a la hora de comunicarme con la gente local. Figuras acompañadas por denominaciones y fonética en Singalés (idioma local) y traducción en inglés.

Busco un espacio, me siento en el espacio en donde estoy, intento hallar congruencia entre mis ideales, los decires y los *haceres*. Aplicado a lo personal, es a través de una amplia acepción del lenguaje que me deo entender e intento escuchar, observar, favorecer la empatía.

El idioma representa uno de los mayores recursos para entender/entenderse en lo local. Cuando además se trata de un local lejano al de origen, el emblema de esos encuentros-desencuentros, a menudo se resume en los idiomas, en las capacidades de comunicar, en la abertura y el intento a hablar con todo el cuerpo. Las lenguas, junto a otras abstracciones capaces de abstraerse de la realidad y proponer cuadros sinópticos sintéticos y explicativos como los mapas, dedicaremos el capítulo que sigue.

Para no perderse: cuerpo, lenguas y mapas.

“Nuestro cuerpo es el recinto desde el que nos asomamos al exterior. Al exterior próximo, pero también al exterior que está más allá de lo lejano. Es la primera y más frágil de nuestras moradas. El sentido de nuestra propia piel entendida como límite.”¹⁰ Es así que nos narra la frontera Amparo Carbonell, en su prólogo sobre la obra del artista Emilio Martínez Arroyo y específicamente su exposición “La casa en la frontera” hospedada en el Espai d’art La Ilotgeta.

Y es desde allí que seguimos para cerrar este amplio y controvertido capítulo que intenta entender lo local y el ahora a partir de la experiencia en los mismos y en relación al ahora, sin dejar totalmente de lado los otros términos del juego.

En este primer pasaje es con el cuerpo que tenemos que echar cuentas, es con esta fragilidad y esta frontera que pactamos nuestra posición, nuestra extensión o absorción, es en él que sentimos el estar.

Con el cuerpo nos expresamos y decimos; con las bitácoras también procesamos este entendimiento y nos abrimos a la escucha o nos cerramos dentro de la frontera, más allá del intersticio dialógico hacia una circulación interior pero atrancada.

¹⁰ MARTÍNEZ ARROYO, E. *La casa en la frontera*. CARBONELL, A. (prolog.). Valencia: CAM, 2000.



El cuerpo, el nido de la voz.

Atismo (i) de un abismo.

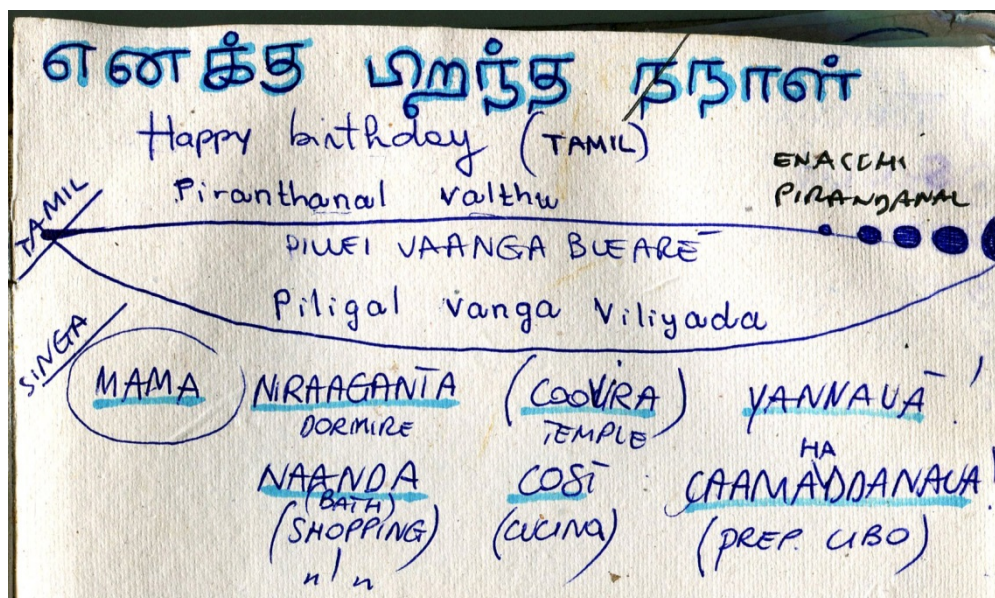
Espacio del estar interior.

Unidad del territorio-prólogo de nuestra historia

Actitudes y conversaciones, lecturas/decodificaciones/dichas entran a ser parte de este yuxtapuesto lingüístico en el que estamos en el ser. La dificultad del entendimiento no es directamente proporcional al desconocimiento del lenguaje utilizado,

sobre todo si se habla de lenguaje corporal o sensible (o, por supuesto, del lenguaje artístico), sin embargo el entrar en contacto con la diversidad siempre es un desafío que implica tratar con factores antes desconocidos. La lengua es uno de estos.

En los siguientes ejemplos pondré sobre la mesa algunos tratos con idiomas desconocidos: conversaciones entre hablas muy diferentes, en tierras en donde intenté interactuar a partir de los sentidos y acercarme a las lenguas locales con ejercicios, prácticas, dibujos, juegos.



Bitácora n. 1. Apuntes sobre los dos idiomas locales de Sri Lanka: tamil y singalés.

Pronuncia, traducción y escritura.

Otro tema relacionado a las lenguas, pero sobre todo, y de manera más general, al entendimiento de lo local, es el mapeo. Un mapa puede ser una abstracción que codifica la información inicial y la esquematiza a una simplificación a escala.

- Se va girando uno mismo en el lugar: todo el cuerpo junto al soporte pictórico cumplirán vueltas de 360°, si posible.
- Conforme se vayan captando elementos considerados importantes, se apuntan.
- Orden, medidas, yuxtaposiciones no reflejarán el orden real, sino que serán expresados en formas y modalidades propias
- El contexto será siempre el motor inspirador y el input desde el cual empezar

El caso mostrado es un dibujo en donde aparece el cuadro y otros elementos del contexto el cual aparecerá también en la foto en donde se está preparando y pintando el mismo cuadro. Finalmente, la última foto, muestra el cuadro en su etapa siguiente, la exposición "Imaginarios presentes" juntos a otros cuadros de la serie In-dirección. El título de la serie sugiere evidentemente los movimientos cumplidos por la mirada y las direcciones que toman las líneas y los cuerpos figurativos al ser representados.



Bitácora 8. Mapeo de un lugar habitado y obra correspondiente.



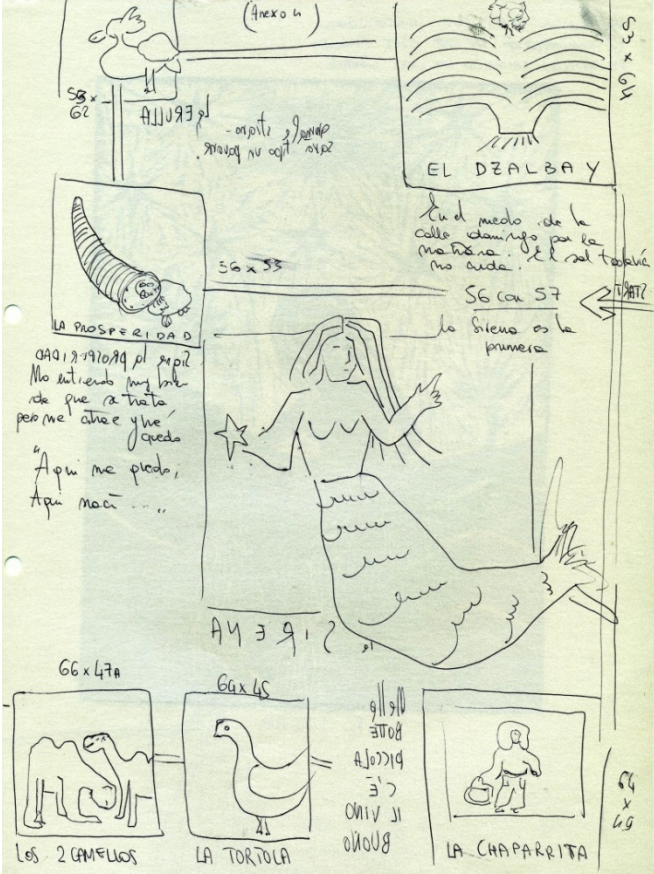
Pintando el Idolo del alma. Mérida Yucatán. Serie In-dirección.



Exposición Imaginario presente. Museo de la Ciudad de Mérida, Yucatán.

Hay otros casos de mapas, aquí uno que puede considerarse registro de un recorrido psicogeográfico, hecho en la ciudad de Mérida en primavera 2013. Es un

trayecto que explora las esquinas como elementos territoriales típicos e *identitarios* de la ciudad. Las esquinas están construidas en arcilla y están ubicadas en las calles del centro histórico: representan elementos simbólicos o icónicos, ya sean animales, personajes, frutas etc. Y son un elogio a la *memoria*, son parte de ella y de aquel archivo sin el cual un quiebre insanasible podría derramarse en las biografías difusas y en las entrañas de cada corazón abierto a la tradición y atento al recuerdo. En el dibujo está el inicio (start calle 56 con 57) y de allí el seguimiento: no es sólo un recorrido geográfico, sino también de un viaje en la historia y en las tradiciones locales.



Bitácora 35. Breve recorrido de la ciudad de Mérida

in process - sempre più allegro
alle due in barca sul po - cantando
a litorale dei Muscoli chiari, mangiando
con le papere nell'acqua sporca, preparandosi
a ciò di un'estate più finita.

Vaso e vasso -
fogni, idee, delin ai, illosari



3.2 Textualidad: entre-intra-meta-extra.

El inicio del estudio del texto, como agregado de signos, corresponde a la fundación de la semiótica contemporánea, y de las investigaciones de Charles S. Peirce y Ferdinand de Saussure, en la segunda mitad del siglo XIX. En el siglo XX se multiplican, intensifican, especializan las búsquedas en este campo dando lugar a un surtido de especulaciones teóricas y ejemplificaciones pragmáticas. Luis J. Prieto, por ejemplo, siguiendo la escuela de Saussure, aclara un concepto que nos puede resultar útil, aquello de pertinencia. “La pertinencia – explica Caprettini en relación a Prieto – regola il meccanismo in base al quale a un oggetto vengono riconosciute caratteristiche, necessarie e sufficienti (“tratti pertinenti”), che lo fanno appartenere a una classe, e di conseguenza distinguere da oggetti di altre classi. (...) L’identità sotto la quale si conosce un oggetto, detta appunto “pertinencia”, non é definita dall’oggetto stesso, ma dal punto di vista che si adotta per considerarlo, anche in rapporto ad altri oggetti impiegati nello stesso contesto o appartenenti alla stessa classe”.¹¹

La dificultad de establecer pertinencia en este análisis está dictada por la ausencia de una verdadera *langue*, o sea, de aquel sistema de códigos socialmente reconocible. Es como si en este conjunto de actos visuales no hubiese una única *langue* identificable: sería una especie de pertinencia por asonancias/disonancias más que pertenencia/exclusión a clases. O por densidades y gradualidades en la arquitectura visual polisémica, como vimos en el capítulo 2.3 y volveremos a ver; pero vamos por pasos.

¹¹ CAPRETTINI, G. *Segni, testi e comunicazione*. Torino: UTET, 1999. P. 36-37.

Lo que sí está clara es la necesidad de centrarse en el sistema significativo como un todo, así como me aconsejó Ugo Volli a la hora de plantearle la investigación: “Claro, la autonomía del significativo”, me dijo.

Greimas por ejemplo identifica esencialmente tres parejas de roles para el entendimiento o la construcción de un andamio narrativo:

- El destinador y el destinatario: expresión del saber
- El sujeto y el objeto: vínculo de voluntad
- El ayudante y el opositor: modalidad del poder

A pesar de no compartir totalmente estas visiones de primer impacto excesivamente dicotómica, me parece fundamental rescatar algunos puntos que permitan adentrarnos en la constitución y organización del sentido y en las relaciones sujeto-objeto, anteriormente actualizadas con la variante sujeto-sujeto. De aquí la posibilidad de considerar un objeto como dotado de **person-hood** y de capacidad “voluntaria” o, en otras palabras, posibilidad atractiva o repugnante: así, la construcción del programa narrativo vertería sobre una co-participación dialógica.

“It is only through activity that people in Melanesia appear as persons, through their ability to have a social effect on or in others. This is one reason why non-human things can be persons: because they have effects, and because they can be seen as active in social relationships. (...) In fractal personhood of this kind all products of multiple authorship may themselves contain the relationships necessary to *make a person*. They are therefore the equivalents of people. This section pursues a broad range of instances in which objects and animals may be recognized as people. It is difficult to know whether a past object was a thing, a person, or just like a person. However, we may be able to deduce its social effects, and how those are distributed through time and space.”¹²

¹² FOWLER, C. *The archaeology of personhood*. Manchester: Routledge, 2004. P. 42.

Dotando los objetos de una *identidad*, de un estado narrativo propio y reconociendo la voz (en sentido metafórico) de las personas que de algunas formas participaron en la creación de los mismos, nos constituimos no tanto como sujetos en conjunción o disyunción con los objetos y tampoco como destinadores o destinatarios, sino más bien como coproductores de significados, de acciones y cosas significantes. Visualmente podríamos imaginar unos puentes o conductos que facilitan o dificultan el flujo relacional, lo que propondría también algunas llaves de lecturas para el entendimiento de las bitácoras como elementos significativos y significantes, dotados de vida propia y reconocidos por sujetos actantes.

Para asentar las ideas y retornar a la posibilidad interpretativa de los textos, aportamos algunas ideas sobre las cuales seguir reflexionando:

- El contexto espacio-temporal: ya profundizado anteriormente.
- La densidad sémico-figural, ósea la posible presencia, en cantidades menores o mayores, de grafemas/lexemas y figuras/abstracciones: este reconocimiento nos permite identificar codificaciones u orientar significados presuponiendo o anticipando el devenir del texto o, simplemente, dándola una interpretación fundamentada.
- La identidad textual-autoral: “Quello che si presenta come la raffigurazione estética del problema dell'identità, é anche la varietà dei modi d'essere che é a disposizione di un creatore di senso”.¹³

Así que el autor de un texto y los personajes (enriquecido por sus mismas variantes) que intervienen en el mismo, al crear auto-interrogándose originan una mutación que los dota de funciones metalingüísticas, además que expresivas.

¹³ CAPRETTINI, G. *Segni, testi e comunicazione*. Torino: UTET, 1999Ibidem. P. 105

La representación estética de la cuestión de la identidad, el personhood (visual y genético), es también el producto estético: por ejemplo, las bitácoras como resultado de la interacción de diferentes identidades (ya sean los propios dobles o las otredades) es también *identitaria* de por sí: se constituye como texto, dotado de un sentido y de un **estilo** propio.

“Lo stile – afirma Ugo Volli- corrisponde a una certa unità nella molteplicità, o alla possibilità di “creare” questa unità in una serie di occasioni successive”.¹⁴ Según el autor se trata de una especie de gramática interna que permite una composición dinámica pero coherente. Una especie de aproximación poética a la organización sintagmática procesual: es decir, no interviene a posteriori, cuando la sintaxis ya ha cumplido su rol, sino más bien interviene con la misma en la construcción del argumento. Semántica y figuratividad o, para utilizar los nuevos términos, semicidad y figuralidad entran en juego a la hora de la edificación polisémica y de la definición del propio estilo.

La escritura, como gesto gráfico y caligráfico y la necesidad de encontrar momentos de equilibrio, ha sido también uno de los puntos de reflexión-acción de algunas páginas de las bitácoras, así como vemos en el ejemplo abajo. Se trata de apuntes tomados durante un curso de grafología en la Universidad Popular, en Turín. Intenta atrapar (o más bien captar) la identidad de quien escribe, habla de un yo genérico que al momento de escribir y ubicarse en el espacio del papel, pone en evidencia, atingiendo a los arquetipos, algunos trazos de su carácter y de su ser.

¹⁴ VOLLI, U. *Stile* en Pubblicazioni difficilmente reperibili, disponible en web:

<https://sites.google.com/site/profuqovolli/publicazioni-difficilmente-reperibili>. Consulta 06-09-2012

El texto en sí: estilo, descripción, elementos.

“Se puede decir – explica Hester citado por Ricoeur - de la descripción que consiste en poner un objeto ante los ojos y darlo a conocer por sus detalles más interesantes...Que da lugar a la hipótesis cuando la exposición del objeto es tan viva, tan gráfica que el estilo convierte al objeto casi en un cuadro, en una imagen. - y sigue Ricoeur - Esta noción de descripción es sobremanera interesante; engloba la topografía, la cronografía, la proposografía, la etopeya, el retrato, el paralelo y el cuadro.”¹⁵

Ponemos la bitácora antes nuestros ojos y, todavía, seguimos intentando entenderla, describiéndola. Sara Vilar nos habla de una específica y poderosa dimensión gráfica de los textos compuestos por palabras e imágenes. “Es crea una relació complementaria entre les imatges i les paraules, i, en estar unides, esdevenen més poderoses”.¹⁶ A veces, explica la autora, ocurre que las imágenes ilustren el texto, otras veces las palabras están colocadas con el fin de explicar las imágenes.

En otros casos ocurre que el sincretismo asuma niveles tan integrados por lo cual resulta difícil distinguir de manera dicotómica lo que es palabra y lo que es imagen. “Siamo noi, la nostra cultura, il nostro arbitrio, a decidere dello statuto di referenzialità di una scrittura. (...) Ciò significa che il significante é libero, sovrano. Una scrittura non ha bisogno d'essere leggibile per essere pienamente scrittura. (...) Per comprendere che cos'è il testo, basta dunque- ma é atto necessario- vedere la fenditura vertiginosa che

¹⁵ RICOEUR, P. *La metáfora viva*. Madrid: Ed. Cristianidades, 2001. P. 88

¹⁶ VILAR GARCÍA, S. *Histories de paraula plástica. Contar histories mitjançant la imatge i el text en el discurs artístic contemporani*. Tesis de doctorado dirigida por Cháfer Bixquert, T. y Beltrán Medina, P. Valencia: 2008. Disponible en web: [tesisUPV2576.pdf](#) Pag. 181

permette al significante di costituirsi, di congegnarsi, di distendersi, senza che alcun significato piú lo sostenga. (...) Queste scritte illeggibili ci dicono questo soltanto, che ci sono dei segni, ma non che c'e' senso."¹⁷ Este recorrido, sirve, también a sistematizar la dirección, ilustrar la significación y, por lo tanto, la dotación de sentido.

Escritos que se separan de su autoría para asumir valor propio, connotaciones polifónicas que dejan de lado las denotaciones firmes y univocas. Construcciones narrativas dinámicas que necesitan un análisis compuesta por la atribución valorativa, la disyunción de significado y significante, el énfasis metafórico y la interacción complementaria (y tal vez isomórfica, o más bien isográfica) entre palabra e imagen.

Citando a la definición de la Real Academia española, se dicen isomorfos "los cuerpos de diferente composición química e igual forma cristalina, que pueden cristalizar asociados" y que forman por lo tanto un único cuerpo a pesar de su diferencia sustancial. Trasladando el lenguaje alquímico a nuestro contexto, podemos considerar por deducción que los textos en donde intervienen de manera asociada, complementaria y unitaria palabras e imágenes, sean **textos isomorfos**. El isomorfismo se constituye, entonces, en un corpus en donde los textos y las prácticas a él asociadas conforman una estructura física dialógica, génesis de una escritura creativa en donde el real servirá de guía, de inspiración, de pozo al cual atingir para poder desbordar y volar. Una unicidad que comunica y se constituye por elementos dotados sí de independencia y organización propia pero que, al conjugarse entre sí, forman parte de un estímulo visual y conceptual sintético. Una arquitectura visual compleja, pero también, paradójicamente, tan simple como para surgir de un simple y emotivo momento creativo, y ser captada, tal vez, en un simple y sinestésico momento perceptivo.

¹⁷ BARTHES, R. *Variazioni sulla scrittura. Il piacere del testo*. OSSOLA, C. (cura). Torino: Einaudi, 1999. P. 29

Es una enunciación, una toma de posición que, constituyendo un problema comunicativo en el cual implicarse y empaparse, requiere la otredad para su apropiación y dotación de sentido.

Un texto en sí, isomorfo y faltante al mismo tiempo, está constituido en una unidad sintagmática y figurativa pero abierta a su profundización paradigmática.

Es un *mise en page* regido por metáforas, un *panta rei* en el cual los nexos relacionales constituyen una telaraña difícil de desentrañar por completo pero capaz de sugerir, con signos puntuales y explícitos, el fulcro de su esencia: el carácter fenomenológico de su constitución.

El lenguaje utilizado también depende de este contexto fenomenológico en el cual se desarrolla: desde el utilizzo de idiomas diferentes, hasta el manejo de varias modalidades de aglomerar los elementos constituyentes en un *estilo* propio.

Remitimos nuevamente a Ugo Volli el cual describe el estilo como: “el modo peculiar con el cual un determinado texto ha sido realizado no tanto en el plano puramente gráfico, cuanto más bien en aquel más generalmente expresivo.” Por estilo podemos entonces entender “el conjunto de trazos formales que caracterizan (en su conjunto o en un momento específico), el modo de expresarse de una persona, (...) una cierta *regla* o por lo menos una *regularidad específica* que organiza ciertas distintivas manifestaciones de un campo específico”.¹⁸

El estilo va desarrollándose en sus matices conforme vaya especializándose a través de la práctica y la experimentación: a pesar de ver un hilo conductor en las bitácoras es difícil reconocer un estilo específico sin detenerse en su recorrido histórico-lineal. El estilo es parte integrante, pero a veces latente, de cada persona: constancia,

¹⁸ VOLLI, U. “Stile” in *Pubblicazioni difficilmente reperibili*. Disponible en web:

<https://sites.google.com/site/profugovolli/pubblicazioni-difficilmente-reperibili>

coherencia e inventiva en el utilizo de las herramientas pre-elegidas permiten su florecer.

De tal forma se va constituyendo y determinando aquella gramática ideológico-visual conformada en base al principio de pertenencia. Inclusive el saturar y querer una inmensa cantidad de elementos constituye una elección que define un estilo y que, a su vez, excluye automáticamente otros elementos; cuando predomina una reducción de elementos lo asociamos más bien a un estilo minimalista, puro, *silencioso*. Texto e imágenes son los universos primarios y genéricos: las modalidades, cantidades y cualidades con las que se conjugan constituyen los criterios de pertenencias que a su vez determinan el estilo.

Un análisis comparativo entre las primeras bitácoras (2004-2005) y las últimas (2012-2013) evidencias un equilibrio inversamente proporcional de figuras y *verbos*. Es decir, mientras vemos que el principio estaba presidido por una gran cantidad de contenido discursivo y una mínima presencia de imágenes, al final la situación se invierte dejando mayor lugar, y a veces exclusividad, a lo figural: trazos, figuratividad y abstracción, dibujo.

Sin embargo, desde el principio, hay un uso constante y complementario de las dos dimensiones, ya sean suplementarias, yuxtapuestas o aisladas, asonantes o disonantes, sinónimas o antónimas. El estilo es ecléctico y, a pesar de tener elementos recurrentes y puntuales, va mudando según el transcurrir y las densidades del tiempo.

Esta dinámica genera las **etapas**, conglomerados ficticios que reúnen artículos/discursos/obras/ reflejo de sensaciones/vivencias/posturas, según pertinencias estético-conceptuales. En los artistas las etapas se hacen más evidentes cuando a caracterizarlas son elementos visuales específicos: veamos, por ejemplo, la época rosa de Picasso o la época de los desnudos azules de Matisse.

En lo personal solo se puede decir que hay un estilo que se está definiendo y que encuentra su plataforma más firme en la producción de obras en serie: las bitácoras

en cambio, rescatan el libre vagar de estilos diferentes y en continua experimentación. De hecho, hay que subrayar que en paralelo al descubrimiento o emersión del propio estilo, está el aprendizaje de las técnicas.

Conforme se vayan adquiriendo las técnicas, concientizando las modalidades, manteniendo coherentes las posturas y escuchando la propia índole, irá floreciendo cada vez más claramente, el propio estilo.

En la etapa más reciente, por ejemplo, parece haber una mayor concientización de la posibilidad exploradora ligada a la expresión visual, una necesidad de *hacer hablar* el signo/el gesto no solamente en términos estrictamente significativos sino también figurativos. En otras palabras hay un cambio en la estructura del texto, que incluye también un cambio de contenido y parcialmente de función.

La palabra, la frase, el discurso literal asumen cada vez más un rol expresivo en el plano visual: es importante lo que cuenta, su significado intrínseco, pero también se resalta más su plano figurativo. Es así que la tipografía y la caligrafía empiezan (o más bien, regresan) a ser técnicas conocidas y utilizadas paulatinamente en sus infinitas potencialidades. En el camino de búsqueda de un estilo propio, sucede lo que Floss (citado por U. Volli) describe como “dimensión sintagmática” y sobretodo como “deformación de los signos”. En la medida en que nos apropiamos de los signos existentes, los organizamos, y mantenemos una constancia y coherencia en el hacerlo, vamos descubriendo nuestra personalización. El recorrido histórico entre el inicio y su seguimiento comprueba el surgir de este estilo, todavía en devenir, todavía maleable y abierto a la experimentación pero ya más en forme si comparado con su rudimento. Tal permutación se hace evidente en su formalización, en el utilizo de nuevos formatos y nuevas formas.

La diferencia sustancial entre las primeras y las ultimas bitácoras es también la manifestación de su carácter íntimo: no se puede hablar de más o menos intimidad, pero

lo que se notas es que los primeros cuaderno eran más parecidos a un diario íntimo a una autobiografía dirigida a uno mismo y nadie más, mientras que los últimos tienen un carácter posiblemente social o público ya que asume características más parecidas a los diarios de campo (antes) y sketch book/libro de artistas (después).

En esta traducción expresiva hay un acercamiento al querer salir, querer expresarse: el cuaderno que ya conocía su potencial introspectivo y sanador, pide ser compartido y empieza a abrir sus páginas para ser leído, intervenido, contemplado. Esta conciencia coincide también con la necesidad exponencial, antes latente aunque emergida a salpicadas, de empaparse totalmente en el arte. El dibujo y la escritura empiezan entonces a constituir una firme y constante práctica de expresión artística además de comunicativa, y la bitácora constituye su plataforma preferencial. El gusto en el hacerlo es lo que determina su devenir. Y su brotar: pote rico de elementos característicos, la vitácora (ahora sí) es detonante para la elaboración de proyectos artísticos y vitales. A veces considero que allí está la obra en sí, en otros casos se encuentran allí los primeros corpúsculos de su incubación.

En este acercamiento al sketch book o libro de artista se hace evidente un intento hermético contradictorio al querer abrirse revelado en el uso de la escritura al revés (o a espejo) o la escritura impulsiva, sugestiva y terapéutica del querer significar especialmente en el momento de la plasmación. Luego se queda signo, evidencia de un trazo arriesgado, atrevido. Al volverse sujeto de análisis, las bitácoras parecen proporcionar secretos inclusive a mí misma como autora, pautas presentes pero solo ahora hechas evidentes. A partir de su génesis ya establecida, se van delineando aún más con un estilo propio, un lenguaje personal constituido de signos arbitrarios-inventados-reciclados, un *bricolage* de texturas vivenciales, un isomorfismo textual.

Resumiendo podemos declarar que el estilo propio, aún en proceso de firme definición, está compuesto por etapas no lineales que regresan a sí mismas y mudan en detalles y que se pueden perfilar con las siguientes características:

- I. **Etapas narrativa**, íntima, descriptiva, semántica, sintagmática, itinerante.
Técnicas preponderantes: observación, descripción, proyección ideal
Detonantes: viaje, literatura, investigación académica, flujo de conciencia
- II. **Etapas figurativo/abstracta**, pictórica, visual, sociable.
Técnica: dibujo, uso de materiales pictóricos.
Detonantes: diálogo (presupone un lector), viajes, artes.
- III. **Etapas grafémico-visual**, interpretable, creativa, paradigmática.
Técnica: escritura espejo, dibujo, tipografías, estética de las letras/palabras
Detonantes: diálogo, estudio y práctica de las artes

4. La bitácora colectiva como registro de una etnografía polifónica: proyectos específicos y afinidades.

“¿Cómo hacer una etnografía polifónica, sin caer en la representación? Esto se presenta como un problema insoluble, toda vez que representar el diálogo o la polifonía, niega la participación que esos conceptos evocan. Quizás la única alternativa, (...) sea la autoría dispersa o compartida con los nativos.”¹

Pensar una bitácora colectiva, quiere decir pensarla en términos sociales, lo que implica, el llamado de Esteban Krotz: “sociedad es, ante todo, participar y apoyarse en universos simbólicos y redes comunicacionales que dan sentido a las experiencias sensoriales y que permiten sobrellevar los acontecimientos inexplicables, que ayudan a mitigar el dolor y a soportar las rutinas fatigosas, que dan la posibilidad de disfrutar el recuerdo del pasado y de los muertos, de celebrar el amor, de embellecer los cuerpos y de adornar los utensilios, de proyectar un futuro mejor en éste u otro mundo? ¿No podrían, no deberían ser estos elementos, presentes en la cotidianidad de todas las sociedades y casi todos los tiempos, el verdadero punto de inicio para construir la perspectiva adecuada para el análisis de los fenómenos sociales?”²

Una bitácora social/colectiva/comunitaria debería priorizar la *pluralidad de las voces* desde su génesis:

- beneficiando el intercambio entre observado/observador hasta descomponer la misma dicotomía

¹ POBLETE, S. *La descripción etnográfica*. Santiago de Chile: Uchile, 1999. P. 215

² KROTZ, E. *El multiverso cultural como laboratorio de vida feliz*. En *Alteridades*, año/volumen 13, n. 025. México D.F.: Universidad Autónoma de México, 2003. Krotz P. 39. Disponible en web:

<http://www.redalyc.org>

- constituyéndose con la participación directa de los que antes ni hablaban o, a duras penas, (se) escuchaban
- apoyándose en los universos simbólicos y comunicativos los cuales, sin embargo, no siempre son tan fáciles de ser reconocidos y valorados
- detonando una etnografía polifónica.

Y la dificultad aumenta si el universo en consideración es un universo ajeno y diferente al propio. El ser social se aplica y reconoce a partir de las experiencias sensoriales: la bitácora como proceso creativo, comunicativo y relacional puede contribuir al logro de ese intento.

Si queremos estudiar la bitácora como expresión holística y no solamente como objeto artístico individual o como registro etnográfico o como medio comunicativo, es importante referirnos a las bitácoras colectivas en donde la *socialidad* emerge en la construcción de una práctica común. No son muchos los ejemplos hasta ahora puestos en práctica: nombraré algunos proyectos más adelante y sobretodo propondré una sugerencia generalizada de cómo/dónde/por qué es una práctica que tiene múltiples potencialidades aplicativas.

En cuanto a las producciones personales, y antes de instituirse formalmente como colectivas, es significativo subrayar que, desde las primeras bitácoras germinaban constantes intervenciones por parte de otras personas: dibujos, escritas, direcciones...

Como en la imagen que sigue, en donde, durante una residencia de cooperación internacional relacionada con el arte, me tocó colaborar, viajar, interactuar con Amma. Amma en realidad no era su verdadero nombre, todos solíamos llamarla así de manera cariñosa, ya que era la mamma (amma en singalés) del grupo. Un día, al estar dibujando, ella intervino y perfiló su autorretrato, sorprendentemente realístico: desde el vestido y el peinado hacia su posición laboral. Durante los cuatro meses de convivencia nos entendimos con los gestos y las sonrisas, a excepción de un viaje

fatídico en el que nos perdimos las dos y no pudimos entendernos ni entre nosotras ni con el contexto en el que estábamos. Estábamos en zona tamil, ella hablaba singalés (otro idioma completamente diferente del tamil), yo el inglés como lengua de intercambio in loco: ninguno de los dos sirvieron, sonrisas y gestos ya no bastaban, tardamos horas, levantamos los nervios y gastamos muchas energías antes de reencontrarnos. Esta experiencia me transmitió la dificultad del estar viajando, del estar en lo desconocido, subrayó la importancia de los idiomas locales y la posible empatía y paciencia como claves para reencontrarse; me hizo pensar, también, que el ser o sentirse otredad es algo más sutil e independiente de la nación desde la cual provenimos, a pesar de volverse visivamente evidente en los rasgos físicos, en las actitudes, en los idiomas.



Bitácora 1. Intervención de Amma, autorretrato. Sri Lanka 2005.

La presencia de trazos que no eran los míos, en mis bitácoras, fueron cada vez más determinantes hacia la producción de cuadernos hechos en conjunto. Una bitácora colectiva es una especie de intento de alejarse de la condición alienada y fragmentada, en algo parecida a la del personaje Kafkiano, el artista del trapecio: el artista reconoce su estado periférico aun siendo en algunos momentos el centro de atención, se da cuenta de su perturbación, la cual puede ser tranquilizada colmando su nuevo pedido, resultado de su nueva concientización. “El trapecista dijo, mordiéndose los labios, que en lo sucesivo necesitaba, no un trapecio, como hasta entonces, sino dos, uno frente a otro”³, una especie de co-autoría, una compañía para poder perseverar con este yo experiencial que se desdobra o que más bien pide su complemento, una otredad para poder sobrevivir.

Algo parecido ocurre al hablar de autoría comunitaria: el yo único y central se desdobra, se disuelve hasta confundirse con el público, con otros autores, se encuentra con otros artistas de la vida con los cuales inducir resultados polifónicos y enriquecedores.

De esto trataron los intentos de hacer bitácoras colectivas, y en las infinitas ideas de aquellas comunitarias, en las que las creaciones de cada uno se confunde en un único discurso cuya edición resalta, quita, pone los elementos que hacen falta para la integridad. La importancia presencial y de la escritura directa, manual y artesanal, constituye el otro carácter particular.

Los procesos con los cuales se crearon, están narrados en cada uno de los puntos siguientes que, se puede aquí adelantar, tienen en común la similitud del proceso creativo. Con la propuesta experimental de llegar, teóricamente y concretamente, a la suspensión del autor y de la autoría, emprendimos el proyecto con la mera compartición, una especie de creación musical bajo patrones gestuales de conductas.

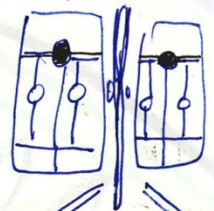
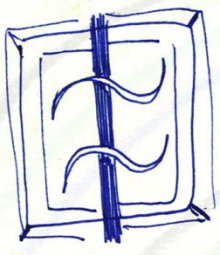
³ <http://www.youtube.com/watch?v=8eNkNxyNwDo>

Quiere decir que no se trata de libertad total en la que se habla de lo que se quiere, sino que hay estímulos teórico/visuales/literarios para poder acercarse a un determinado tema. Una vez establecida la estrategia o la metodología, se puede aplicar en cualquier contexto, claramente después de las permutaciones requeridas por parte del nuevo entorno. Un entorno diferente quiere decir personas-necesidades-capacidades diferentes, de manera que la metodología utilizada y el trasfondo teórico propuesto pueden funcionar en los casos citados. Y la misma experiencialidad del estar creando/viviendo lleva a productos diferentes pero similares en su formato y su filosofía.

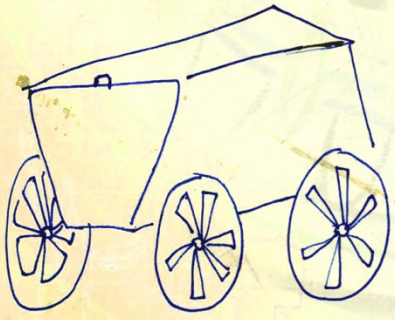
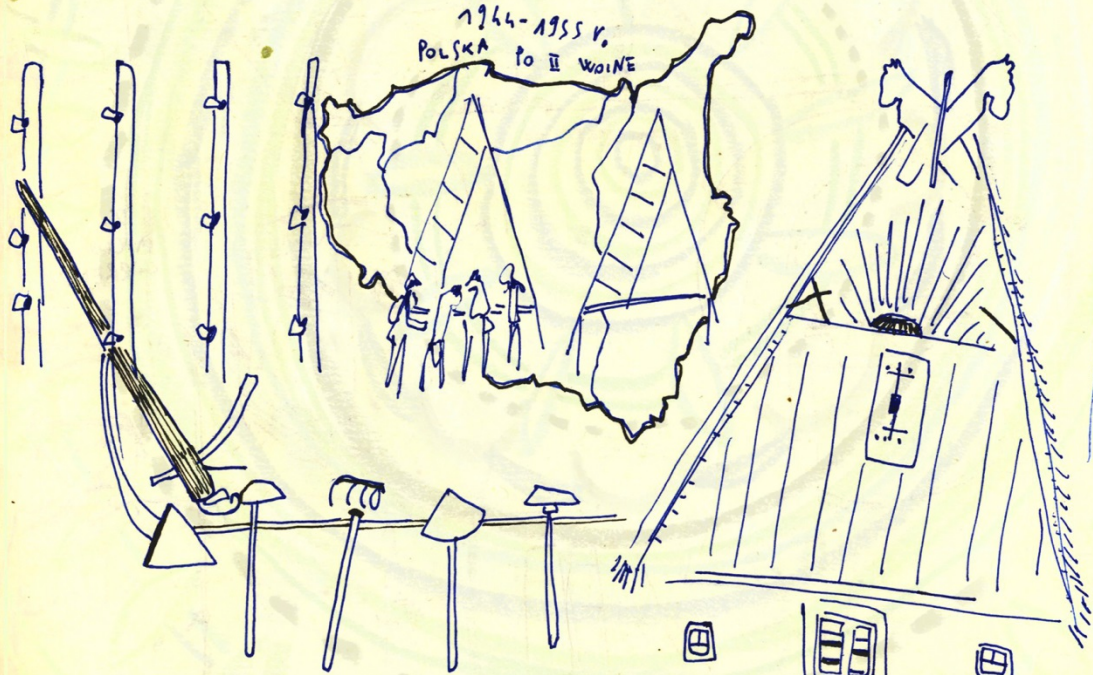
Así que las bitácoras constituyen el intento de integrar múltiples individualidades y transmitir el propio yo, no el propio ego. Un yo que vive de sensaciones, emociones y no siempre sabe reconocerlas, expresarlas. Practicar este tipo de escritura puede facilitar la concientización, la abertura, la elaboración de las partículas que nos caracterizan, que conocemos y queremos cambiar, que no conocemos pero quisiéramos, acercándonos a una dinámica de la vida, que aunque parcialmente, e inclusive superficialmente (por lo menos en el principio), puede ser tratada y expresada en la bitácora.

Veamos por lo tanto las características de algunos de los proyectos llevados a cabo.

IN THE BOTH SIDE
IS ORIGINAL



1944-1955 r.
POLSKA po II wojNE



4.1 Paratissima 2012.

Paratissima, propuesta de arte contemporáneo iniciada en Turín como evento off de la reconocida FERIA Artissima, llega en 2012 a su VIII edición. Además de ser una puesta en escena de muchos artistas, es también sede de laboratorios experimentales en donde se desarrollan diferentes actividades: Paraschool y sobretodo “Borgo Filadelfia: arte y territorio” han sido unas de estas.

La comisión organizadora selecciona 25 artistas que durante 4 días, acompañados por artistas tutores y personas especializadas en el territorio, conocen/viven/analizan/dibujan y crean en/con el espacio. Todo el material viene expresado, inmediatamente o posteriormente, en uno sketch book: al final la suma y la edición de las expresiones más efectivas y de las mejores páginas complementadas con textos de escritores, constituye un libro impreso probablemente en otoño 2013 y llamado “Guía del territorio”.

Sketch book y obras de cada artista componen también los elementos de la exposición llamada “Appunti di viaggio”, llevada a cabo el día 30 de mayo de 2013 en el Museo de Ciencias Naturales y del mini-libro impreso en una serie limitada en 50 numero, con el mismo título y presentado en la edición PIX-Paratissima 9, en 2013.

El hecho de haber sido seleccionada para el proyecto ha sido una confirmación de que mi trabajo empezado en 2005 tenía sentido y además podía ser compartido. La dinámica de Paratissima ha sido muy interesante y libre: durante los 4 días los artistas invitados han podido conocer el territorio, entrar en contacto con las personas del lugar, sus historias, sus recuerdos y sus ilusiones. Aunque un trabajo profundo necesita de más tiempo, los 4 días han sido bastantes para despertar un interés en este lugar y seguir trabajando en el proyecto. De hecho algunos participantes regresaron para profundizar sus primeras impresiones, los escritores continuaron rescatando historias de

vida e yo, cuyo destino de migrante perpetua está establecido en el DNA, estaba a punto de salir de mi misma ciudad.

Después de los 4 intensos días nos dieron la oportunidad de integrar la bitácora con más detalles y acabarla en un mes: yo, al terminar Paratissima (mitad de noviembre 2012), terminaba también mi permanencia italiana y me preparaba para viajar, nuevamente, a México.

Intenté dar continuidad a la actividad aglutinándola con el viaje: identifiqué un correspondiente virtual que pudiera recibir e imprimir mis escritos en las mismas hojas del cuaderno y así, al final del mes, integrar mi trabajo combinando también los apuntes del nuevo viaje. Aquí a seguimiento algunos escritos póstumos pertenecientes a la bitácora del territorio de Borgo Filadelfia escritos en italiano y alternados con hojas de la misma bitácora.

1. Oggetto: Post Para- tentativo. 16 novembre 2012

Questa prima mail nasce da Madrid, posto in cui mi trovo ora, 15/11. Il computer segna 3.30 a.m., ha già la visione messicana del tempo, qui invece sono le 10.30. Ho pensato di non far coincidere il distacco fisico dal quaderno con il termine della riflessione riguardo a borgo Filadelfia.

Grazie a mia mamma, aiuto in questo tentativo: mando a lei questi scritti i quali verranno stampati sui fogli rimanenti dello sketch book e costituiranno insieme a qualche altro dettaglio e a futuri eventuali complementi, la proposta da me elaborata durante Paraschool. Sono partita e tornerò tra non poco: i bagagli sono abbondanti e pesano parecchio, il destino é lo stesso da un paio d'anni: Messico, Yucatán, Mérida, Colonia Centro, Calle 54.

Il viaggiare implica definire costantemente le proprie mete o lasciarsi trasportare in base a criteri personali/contestuali e fare in modo che la nostra decisione si limiti ad un

assecondare gli imput ricevuti, lasciando spazio a certezze ad imprevisti. Ma d'altronde ciò che si sa ed i rispettivi antonimi (ciò che no), sono una costante anche nella quotidianità, viaggio del giorno per giorno. Così com'è stato percorrendo le strade dall'8 all'11 novembre, si incontrano persone, si ascoltano dialoghi e se ne fanno altri.

Fino al 30 di questo mese, parte di quell'amata pratica che è la scrittura sarà dedicata al Borgo visitato, scaturirà per deduzione di un vissuto, scolpendo con parole immaginate il poco conosciuto. Ancora frastornata dai numerosi stati emozionali delle ultime ore, mi trovo in questo posto anonimo ma al tempo stesso, forse paradossalmente, marcatamente identitario: luogo e non luogo si confondono in un eccesso di stimoli visivi e sonori, suoni in uno stato ibrido tra lingue inintendibili, timbri acuti, canzoni da radio pessima e voci al microfono.

Post scriptum: Ripresa e a breve inviata, non avevo internet in aeroporto, ora ormai giunta a destinazione, mando il testo. Primo di una nuova fase, séguito di un percorso già intrapreso, conclusione momentanea di un viaggio ora divenuto stasi.

2. Oggetto. Foto bitácora + arco. 17 novembre 2012

caricando le poche foto fatte.

Rappresentazione e fonte originale;

scura e parziale, distorta e a modo suo reale.

R E A L E

MOmento: 11 novembre 2012, h.15.00 circa.

Lasciandosi il MOI alle spalle e continuamente voltandosi indietro per non lasciarlo sfuggire,

E' lí, quasi non si vede, ma si scorge. Nell'eco della sua imponenza, tutta l'area circostante.

MOmento virtuale: h. 11.01, 17 nov.

Ora vado al mercato di frutta e verdura, é grande, ci sono tante papaye in questo periodo.



3. Mappa Via Giordano Bruno, Torino – Calle 54, Mérida. 20 novembre 2012

Per rendere l'idea della traslazione e ubicare territorialmente le varie considerazioni, ho spedito una mappa. Facendo dialogare il grande e il piccolo, in uno zoom oculare che aumenta o restringe le lenti ci rendiamo ipovedenti o ipervedenti, lasciandoci la possibilità di occultare o manifestare spazi vicini e lontani.

*Intermedio tra reticenza e baldanza,
unione dei due punti A e B,
controvesia e lungimiranza.*

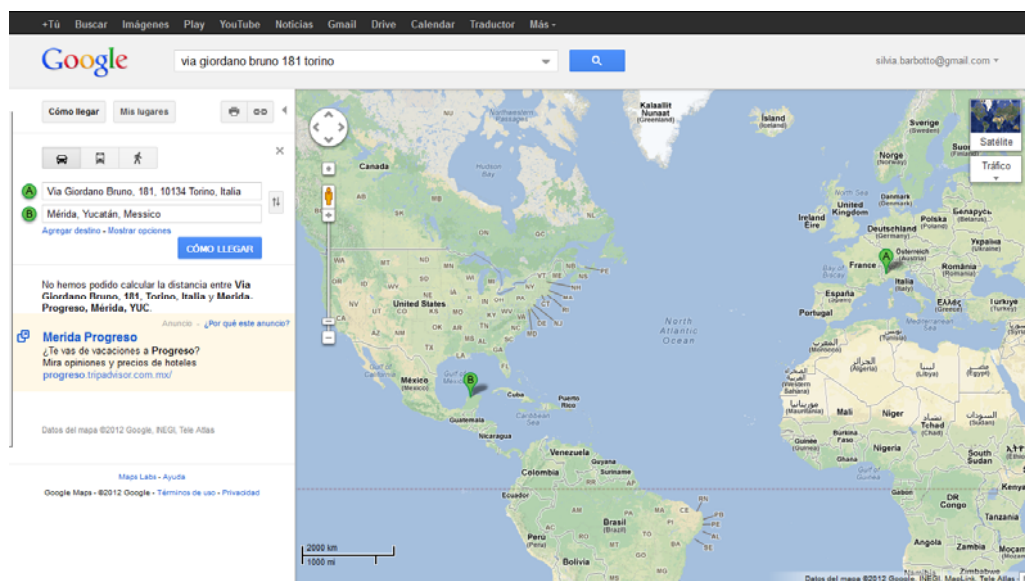
In ogni caso ri- miriamo all'origine, preambulo del focus, inizio dell'abecé.

Vittima dell'immaginazione, protagonista della progettualità, ipertesto di porte socchiuse e nidi in costruzione. Se le si concede l'opportunità di parlare, la voce emerge: si fa nitida, viva, contundente. Spontaneamente fuoriesce dalla gola e l'orifizio, spesso occluso, attinge direttamente dalle forze intrinseche, edificate nei palazzi molecolari protettori dei segreti piú allarmanti.

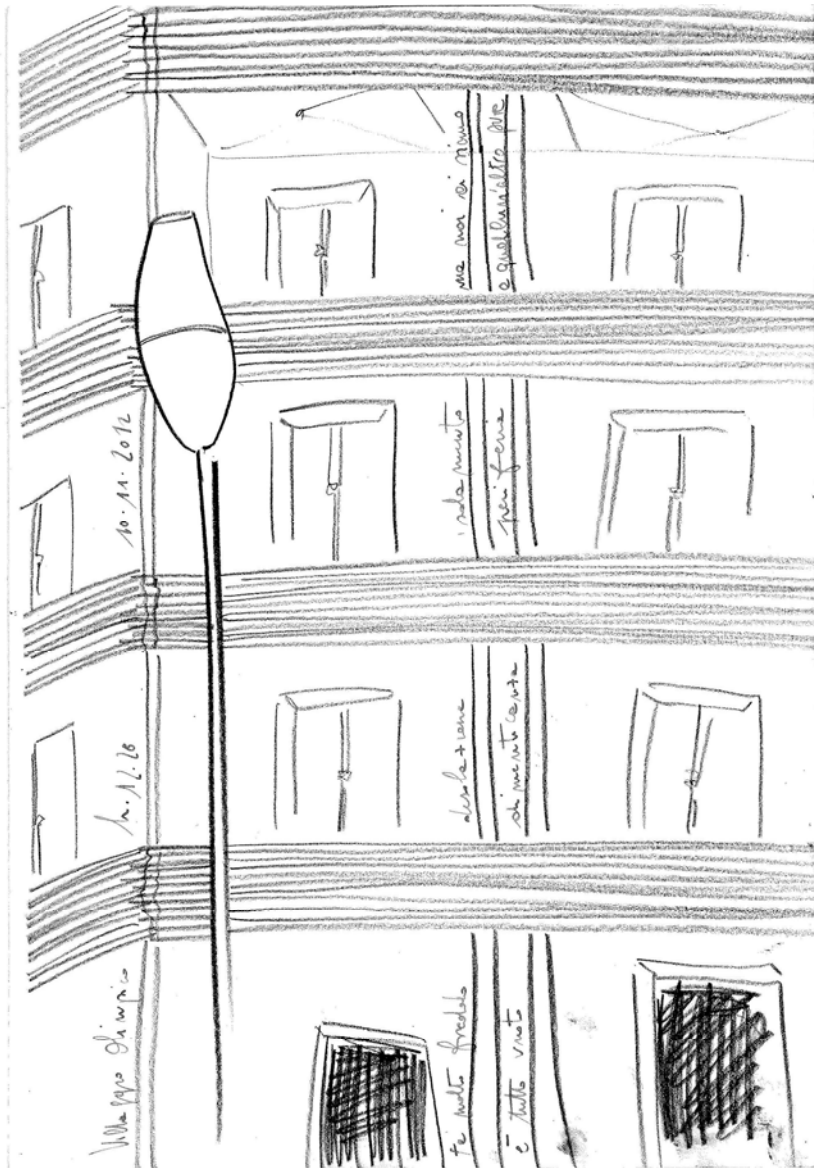
Quelle porte e finestre, bocche di per sé, con voce propria vogliono parlarci: così come ha fatto il conosciuto Vincenzo della zona, o come le Signore Delia e Maria raccontandoci un pizzico della loro vita. Il territorio, come un corpo in movimento o un'età che avanza, cambia. Va rispettata non solo la conformazione attuale, ma é necessario valorizzarne il percorso vissuto, in altre parole apprezzarne la storia. LOS LUGARES TIENEN MEMORIA. Se poi si può esser parte o ci si sente consapevoli della suddetta conformazione attuale, é ancor meglio.

(...) Tengo hambre, hablando de tanto cibo. Mando e mangio.

p.s. Ho appena (ieri) piantato una piantina di basilico, profuma tantissimo ma é parecchio diverso dal nostro. In ogni caso quando la voglia di pasta si farà viva (a breve, lo so), lui disporrà già di qualche foglia destinata a colorarla e profumarla e imminente sarà la voglia di mangiarla! Muy bueno! Sincretismo molto appetibile;-)
OnomatopeainternazionaleGNAM



Mapa A-B. A:Lugar de producción y B: lugar de pre-producción y destino a la vez.



4. Demodé. 2 dicembre 2012

Dovrebbe forse essere questo il discorso sull'ordine, percorso che, al creare un filo conduttore riassuntivo, rende significativo il trascorso del tempo. E dá importanza tanto all'inizio come al durante e alla fine. Ma questa, nonostante sia l'ultima mail di un

progetto determinato, non costituisce il termine del progetto stesso. E' un punto semantico in cui l'interstizio tra la consegna e la continuazione sarà abissale: nel mentre si potrà pensare ad una connessione virtuale durante la presentazione della guida/libro e probabile esposizione d'arte; nel post si potrà pensare a come atterrizzare le idee per novembre.

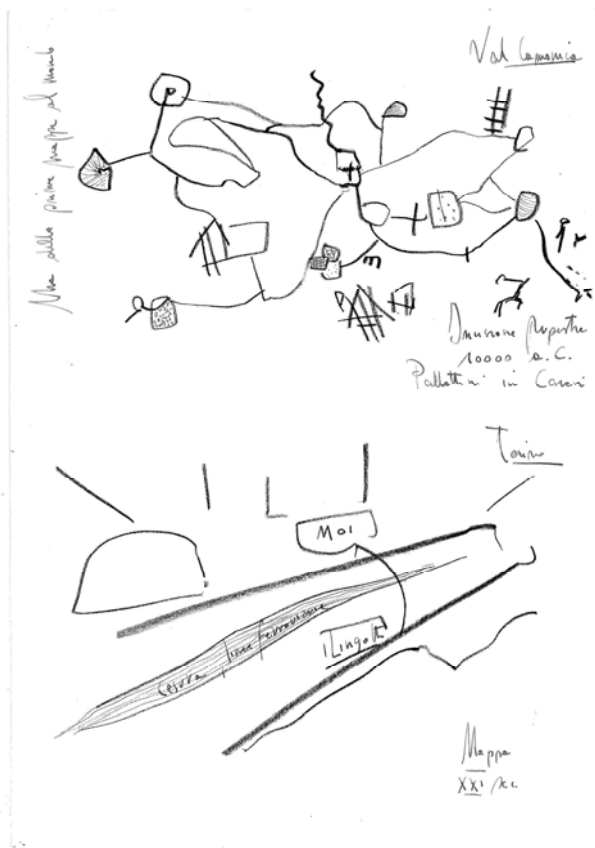
Ma nel frattempo l'ordine delle idee cambierà, interrompendosi nei vortici patetici del ripensamento, scavalcando ostacoli primordiali ma non demodé e forse ricucendo sé stesso in una nuova integrità dicibile e, chissà, fattibile.

Per noi e per gli altri.

Il nostro ordine.

Fratteglie del tempo cambiato.

Frattale dell'integrità fatta.



To jest mój
kawałek
podłogi...

questo è il
mio pezzo di terra



Indicame del seguente
memoria - espressione - percezione



4.2 Yucatán, México. 2013

Los siguientes proyectos específicos se han llevado a cabo en la Universidad Autónoma de Yucatán (Mérida, Yucatán, México) como parte de un proceso formativo con los alumnos del Campus de “Arte, arquitectura y diseño del hábitat” y de la Facultad de Ciencias antropológicas. En las dos ocasiones se ha generado una bitácora comunitaria, con el mismo temario:

Los rincones con referencia a Bachelard (*La poética del espacio*); El yo en el presente, con los primeros capítulos de *La casa y el caracol* de Raúl Dorra; los mapas y los recorridos, con *Walkscapes* de Careri; la otredad, avalándonos de diferentes referencias bibliográficas como por ejemplo Susan Sell; el arte relacional y específicamente *Estética relacional* de Bourriaud, lo local y lo global; la transdisciplinariedad con el artículo de Motta R., *Complejidad, educación y transdisciplinariedad*; el reciclaje como praxis y como metáfora, viendo y comentando el documental de Vargas: *Los espigadores y la espigadora*.

Los recorridos cognoscitivos tenían los objetivos de explorar las posibilidades comunicativas, críticas y creativas a nivel teórico y práctico, facilitar los procesos creativos e interactivos y favorecer el desarrollo de la bitácora como plataforma en la cual plasmar los conocimientos, su devenir y sus resultados. A seguimiento las especificidades de cada grupo y su respectiva bitácora.

4.2.1 Bitácora colectiva: Arte, diseño y territorio.

Este proceso ha durado 4 meses, con encuentros semanales de 4 horas y media. Se ha trabajado en aula y gran parte de los aportes teórico han encontrado su fundamento en actividades en la misma Facultad y los alrededores, sobre todo en el barrio de Mejorada. Desde la práctica del caminar, pasando por los monólogos interiores, todos los estímulos teóricos han sido luego vividos desde una perspectiva pragmática individual o grupal. Cada actividad tenía una plasmación en la bitácora individual, la cual, al final, ha sido desmembrada y seleccionada para ser editada para poder entrar a ser parte de una bitácora colectiva, actualmente presente en los archivos de la Biblioteca de la misma Facultad.

Tratándose de un trabajo hecho con estudiantes muy sensibles al arte, al final del curso, ha sido elaborada una pieza de arte (individualmente o en grupo de dos), con la misma inherencia a las lecturas. Tales obras han constituido una exposición colectiva presentada en la Galería Laboratorio de Arte contemporáneo, en el centro de Mérida, Yucatán.

La imagen utilizada para la invitación hay sido resultado de una práctica hecha entre todos: propuse una especie de cadáver exquisito con las imágenes. Así fue la dinámica: cada uno tenía un papel blanco, yo iba proponiendo una palabra a la vez y en pocos dibujos todos teníamos que plasmarla según criterios personales. A cada palabra, se pasaba la hoja al compañero del lado derecho y se recibía una hoja del compañero del lado izquierdo: de tal manera nuestra propuesta visual era ahora una interacción con lo que ya había hasta que se terminó el giro y nuestro primer papel vacío regresó completo. Algunos resultados fueron de escaso interés, otros muy saturados, otros poco atractivos a nivel visual: éste pareció a todos muy interesante así que fue editado virtualmente y utilizado para representar a nuestro grupo.



Invitación de la exposición “Poéticas del territorio. Una visión transdisciplinaria”.

Poéticas del territorio. Una visión transdisciplinaria.⁴

Los integrantes provenientes de diferentes disciplinas se encuentran en ocasión de “Arte, diseño y territorio”, UADY 2013. Durante cuatro meses trabajamos con una metodología constructivista, hermenéutico-participativa y cada encuentro estaba compuesta por una parte teórica, una práctica y un momento final de retroalimentación.

Las lecturas elegidas siguen un recorrido que les invitamos a seguir y que nos lleva desde la reflexión del espacio a la interacción con él: la contemplación de lugares

⁴ Texto de sala de la exposición.

recónditos, olvidados o relegados metaforizados en el rincón de un espacio cerrado, estimula su valorización y reformulación.

Empezando por una consideración del lugar como tal pasamos a la introducción de nuestro ser, nuestro hacer y todo lo que implica el yo en el presente. Nos observamos, nos escuchamos a voz alta y a través de flujos de conciencias enfatizamos nuestras impresiones tratando de expresarlas.

Es ahora cuando ya podemos unir las dos primeras etapas en una tercera y adentrarnos en los recorridos y la posterior necesidad de fijar lo ocurrido en unos mapas psicogeográficos. Los telares de fondo se hacen protagonistas y los vacíos centrales; estamos en los lugares de siempre con ojos más sensibles y pies más firmes y ligeros. No es necesariamente una intervención, nuestra acción en el espacio es una interacción con el contexto y con la otredad.

Investigamos entonces el rol de lo visual en la construcción de la alteridad, en donde por cierto nos incluimos genéticamente: no sólo se trata de contar, sino de dar voz a la cotidianidad, a la periferia, a quien no puede soltarse, a lo excepcional. Esta manera de acercarse e interactuar remite a las prácticas etnográficas y relacionales del arte de los '90, pero se actualiza consolidándose en un aquí y ahora circunscrito al territorio ocupado, física o simbólicamente.

Es por eso que podemos llegar a las consideraciones de lo global, vinculándolo necesariamente a lo local: absorber y defender las dimensiones de contacto y los flujos culturales cuidando atentamente la aldea local, preocupándonos y entregándonos al no-lugar más grande.

Es un continuo espigar así como nos muestra el documental de Agnes Varda: vivimos espigando hechos, creamos espigando imágenes y recolectando sensaciones en las pilas de posibilidades concurrentes. Y a veces, por las hipertextualidades de los manuscritos vivenciales y los nadis siderales, somos espigadores y espigados, lugar y esencia, imagen e imaginario.



*Imagen de la exposición "Poética del territorio". Galería Laboratorio Arte Contemporáneo.
Mérida Yucatán, México. Del 15 de mayo al 7 de junio 2013.*

La exposición ha sido complementada con la muestra de las bitácoras individuales y la bitácora comunitaria cuyos contenidos son parcialmente insertados a continuación:

4.2.2 Bitácora comunitaria: AEfecto Canicab.

La naturaleza intensiva del proyecto ha permitido concentrar mucha información y numerosas actividades en poco tiempo: hemos trabajado siete semanas, un día por semanas, seis horas cada encuentro. Tal formato ha facilitado la descentralización dándonos la posibilidad de movernos al pueblo de Canicab, a 30 minutos de la Facultad de Ciencias Antropológicas, donde decidimos aterrizar las prácticas. Los alumnos provenían de carreras muy distintas: historia, comunicación, antropología, psicología y biología marina. Uno de los objetivos específicos consistía en trabajar directamente con las personas del lugar y, finalmente, generar a la bitácora comunitaria.



*Portada y contraportada de la vitácora comunitaria "AEfecto Canicab",
Hecha con el grupo de "Comunicación y creatividad km.0. Impresa en junio 2013.*

Breve y denso, el grupo se propuso muchos retos que, aunque parcialmente, se pudieron lograr: así que se encontraron fundamentos pragmáticos de las propuestas teóricas; se discutió y actuó desde la interdisciplinariedad (más que tran-); se intentó conocer la propia creatividad, aplicándola de manera intuitiva y sistemática y vinculando lo artístico con lo social y viceversa; se contribuyó al reto de la formación integral y se implementaron prácticas grupales (entre alumnos y en la comunidad). Se vincularon los discursos verbales y visuales utilizando diferentes medios; conocimiento académico y conocimiento no formal se integraron en una única experiencia, llevada a cabo entre la universidad y la comunidad de Canicab; se crearon bitácoras individuales y una comunitaria. Canicab tiene 700 habitantes, hay un kínder, una escuela primaria y una secundaria. Nunca ha habido mucha atención por parte de los gobiernos y muchas personas, después del cierre de las haciendas y el término del periodo colonial, se ha visto obligada a ir a trabajar en la ciudad de Mérida: según lo que cuentan los informantes locales. Resulta que ahora Canicab es casi considerado un pueblo dormitorio, bastante descuidado y desanimado, pero seguramente con muchas potencialidades.

En 2012 un grupo de investigadores, con Juan Carlos Mijangos y Carmen Castillo Rocha entre otros, empieza el proyecto "U'hasihoob": compra un terreno con la intención de construir una especie de comuna con viviendas para los integrantes, una veleta para la recuperación de energía eólica y su transformación en agua, una huerta comunitaria con productos locales, una biblioteca. El proyecto es solamente al principio, pero ya es centro de atención y agregación: la gente local ya se siente parte del mismo, está animada y ve que hay alguien que se está interesando en los beneficios locales y comunitarios. "Comunicación y creatividad km.0" se ha insertado en este macro propósito con la intención de crear intercambio entre los alumnos y la comunidad local, sin mucha pretensión en cuanto a acciones, pero sí con la conciencia de lo benéfico que

es la interacción para todos los integrantes. Tras estímulos teóricos citados anteriormente, hemos pasado unos días en Canicab facilitando las conexiones entre estudiantes y autóctonos, trabajando los mapas, los flujos de conciencias en algunos rincones tranquilos y silenciosos, los recorridos en los meandros del pueblo. Además hemos instaurado una buena relación con los maestros de la Escuela secundaria que nos han permitido trabajar con los alumnos: durante dos días, universitarios y jóvenes han colaborado en actividades que los veía comprometidos en pensar su Canicab, en dibujarla, contarla, bailarla y escribirla.

El último encuentro ha sido llevado a cabo en Canicab, frente al Palacio Municipal, en donde los estudiantes universitarios se han organizado para presentar y compartir el desarrollo del trabajo.



Páginas de bitácoras individuales insertadas en AEffecto Canicab: Primer día en Canicab.

“Soy yerbatero, vengo a curar su mal de amores” y un mapa psicogeográfico.

Il nous apprend que les étoiles son séparées par des distances incalculables. Mais oui - c'est un jeu jeu tout simplement. A he mate a. D'is personnes invite-

people have another meaning or parable alle explaining. The means means of such stories. A relation that shows special the character of the stories

to the aim going present means. Also interpret attention of cultural content into represent

ALLEGORY
are used
intention
means
approach

my in which things can happen. as in a for teaching of ideas means it's on itself to present the no second process

ing fact or means pre y me t itself

4.3 De la bitácora al libro impreso.



Portada (dibujo de la bitácora 33) y contraportada (Pintura acrílica sobre tela, 220 x 220 cm.) del catálogo - Vitácora abierta "De la tabula rasa a la pulsación".

vitácora* abierta

INTERVENIR
para seguir
CREANDO historias
DIBUJANDO sueños
COMPARTIENDO vibras
PULSANDO vidas

Sbf

silvia.barbotto@gmail.com

*un pó di Vita+bitacle+COR(a)

La imagen representa una pegatina (insertada al principio) que subraya su identidad abierta a la intervención/apropiación por parte del lector/visitador: cruce entre bitácora, libro de artista, catálogo.

“De la tabula rasa a la pulsación” ha sido una exposición inaugurada el día 5 de mayo del 2013 en el Teatro Felipe Carrillo Puerto de Mérida, Yucatán. Para la misma ocasión la UADY, la Secretaría de la Cultura y de las Artes del Estado de Yucatán y CONACULTA han decidido imprimir catálogo, en 1000 ejemplares. Este catálogo ha sido diseñado y editado por cuenta propia e incluye un prólogo, una autosemblanza y un epílogo. El contenido es la selección de algunas hojas de las bitácoras relacionada al tema y de la mayoría de las obras mostradas en la exposición.



Inauguración de la exposición “De la tabula rasa a la pulsación” Cuadro 2.10m. x 2.10m.

Prólogo de Andrés Silvia Piotrowsky

De la tabula rasa a la pulsación, es la enunciación de un tránsito: el paso de la inexistencia a la habitación del tiempo y del espacio; es también metáfora de migración: de la artista, de su primera vivencia natal, de su formación elemental en Torino, Italia, a su constante peregrinar por África, Europa, México y, también, de la primaria expresión del punto y de la línea a la densidad conceptual, al horror vacui, a la ocupación total del espacio plástico. Particularidades que encontramos en sus pinturas, grabados y sobretodo en sus dibujos, cuya imposible geometría se nos antoja reminiscencia pueril, pero a la que le subyace, como en grandes exponentes de la pintura (Kandinsky, Miró, entre otros) el esfuerzo del retorno a la autenticidad de la articulación originaria.

Tabula rasa: representación de la ausencia, que es infinita y, por oposición, trazos de finitud prefigurada en albores de lo que es, de lo que existe; apenas vibración o atisbo, pulsión remota de pluma emocionada, que se asoma en el dibujo y en el color: revelación genuina de la Forma.

Constituida, por decisión propia, en el eclecticismo, en lo multidisciplinario, Barbotto aborda, mediante diferentes técnicas, temas que la definen, que hacen traslucir su quehacer cotidiano y sus obsesiones expresivas. Por eso hay música en sus dibujos, de pronto se asoma una sonoridad de piano entre sus líneas-notas, por eso, cuando toca el piano, se dibujan, en la tabula rasa de nuestra percepción, proyecciones de trazos sonoros, por eso, en la danza de sus figuraciones plásticas, se adivinan evoluciones del baile y, cuando baila, dibuja en la virginal transparencia del aire.

Tabula rasa es la segunda exposición individual de Silvia Barbotto en México. Hay que acercarse a ella, como quien presencia el brote de la hierba, o el titilar de las primeras estrellas de la tarde; empatándonos, con naturalidad, con su naturaleza, porque parece susurrarnos al oído que todos fuimos y seremos ausencia, pero no podemos olvidar, ni dejar de deleitarnos, con nuestra condición de palpitación primigenia.

Autosemblanza.

El tiempo, la abstracción, la imagen que plasma vivencia y las vivencias que remiten a palabras y memorias. Es una evocación sincrónica: presencialidad contundente y estancia sensible, un habitar hit et nunc abrazado al incalculable y continuo juego de lo que fue. Figuraciones evidentes e imágenes aparentemente insignificantes: allí, olvido y atención, curiosidad e imaginación se conjugan para crear una propia claridad.

Tabula rasa: estado de ausencia, explanada horizontal, quiebro en el hallarse, invasión y perdición, ritmo decaído hasta una síncope irrisoria hecha de papel y una nota de color hecha pedazos. Allí, campo fangoso en devenir, cuarto enredado de hamacas colgadas, pentagrama destruido y restaurado, hoja blanca y tela vacía, allí resurge débilmente un ritmo ahora enfermizo y luego incandescente. Una pulsación vibrante, que aparece, desvanece y nunca se olvida de regresar, cambia tonalidades, eso sí, y mantiene expresiones metafóricas que la identifican en su devenir.

Técnicas diferentes expresan esta propuesta todavía en proceso: casualidad y constancia, correlación y desprendimiento determinan la melodía resultante y constituyen los ejes para la creación de las imágenes mostradas.

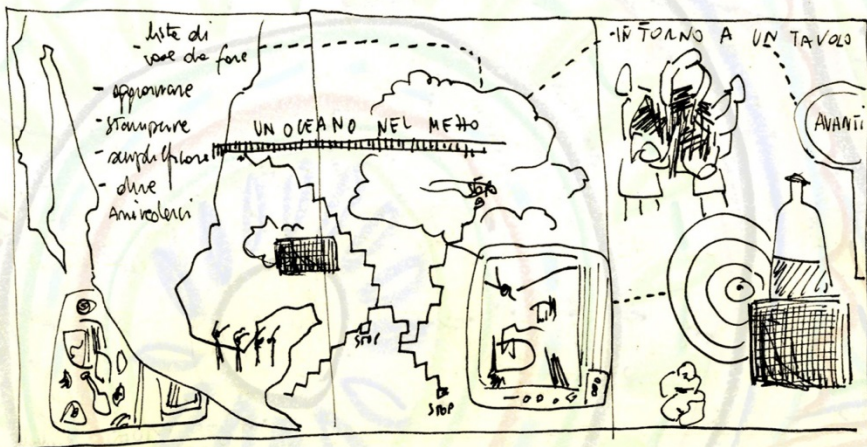
Casi exclusivamente blanco y negro y pocas señas coloridas, grabados descompuestos, rodillos utilizados como pinceles, letras en modalidad rebús, figuras redundantes y otras cambiantes, una/dos y múltiples dimensiones, fondos tabula rasa luego animados y en fin agotados. Los garabatos, parte fundamental del proceso creativo, medio y desenlace, elemento preponderante del evocar sincrónico, constituyen el resultado de una práctica firme y sanadora, despreocupada y pulsante, inmediata y, al mismo tiempo, repleta de sus antepasados.

Añoranza repentina fundida en la necesidad vividora, agudos intermitentes disueltos en las graves amarguras nocturnas adonde el negro se derrama en humo y el gris, cuya tónica ya no reconocemos, se vuelve oro. El grave continúa, melódico y

acosador, no quiere irse ni yo quiero que se vaya, quédate, unas cuadras más, una pausa todavía un relámpago, y otra vez esencia sin estilo, espera, desorden de los sentidos, máscara sin traje, trazo destrozado, destrucción rozada.

Regreso voluble y posible continuación de la pulsación que arraiga, del hueco parcial que aún ahoga, de la tabula rasa que apenas germina bultos y propiamente, apenas, palpita.

La exposición ha sido conformada por grabados (linóleo y litografías), dibujos y pinturas unidas por el mismo hilo conductor. También han sido expuestas, por primera vez, dos bitácoras: una compuesta totalmente por dibujos y la otra elaborada como las bitácoras de siempre. En una de ellas, en el fondo, he dejado un espacio blanco abierto a la interacción de los visitantes y sus impresiones. Aquí una página:



STORIA

I: un viaggio

MADRID-TORIN: cancelado para pedirme en España

MIAMI-MADRID: "bad news", bruciare il ceptano: fuorto al motore: fermata improvvisare un volo a NY prima di attraversare l'OCEANO

18:49 local time MIAMI
0:49 local time MADRID
-35°C outside air temperature

- II: una chiusura
- III: una manifestazione
- IV: un innamoramento
- V: una preparazione
- VI: un'insonnia

III → IIIA (NY)

IV → Arrivo h. 13:50 invece delle 7.00

IV → V: ci provo: chiedo il cambio MADRID-TORINO

MADRID-VALENCIA

YES
h. 16.25
Vuelo 8976: cola
| checkin
NO, su vuelo es
para MANANA

16:58

CAMBIO
IV → V: h. 19.50
AHORA

(todavía 15 de julio)
pense he estar en Valencia desde las 13

IMPREVISTO

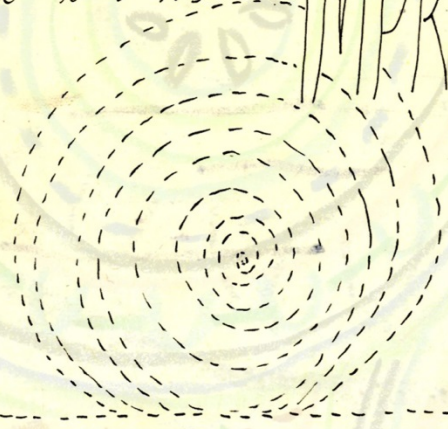
16 Julio

Y AHORA QUE HAGO?

[no soy la única que me fice a este espacio infinito: pense menos]

ESPERA

ya nada de todo esto ocurre



4.4 Propuestas en devenir.

Una investigación no puede acabar con una tesis. O mejor dicho, de alguna forma se para, se queda allí creando registro y abriéndose a la lectura. Pero es más que eso: cerrando un proceso y volviéndolo texto se sistematiza y se ponen puntos; puede que los intereses luego cambien, puede que la investigación como tal ya no tenga la misma prioridad, pero lo más cierto es que se haya respondido a unas preguntas y, probablemente, generado otras.

Las nuevas tendrían conformidad y carácter diferente, y también los métodos y los tiempos de investigación serían diferentes, imagino que también la profundidad y el compromiso cambiarían. Puede que el tema siga la misma frecuencia u otra, tan divergente como para sorprender. A pesar de todas las suposiciones sobre el devenir investigador, lo que es cierto, en mi caso, es que tan banalmente puedo reconocer de haber aprendido algo y tener ganas de continuar.

Entre las muchas ideas, más o menos relacionadas con el tema de la tesis, he seleccionado dos las cuales, a su vez, pueden generar otras o con las cuales, quizás, pueden relacionarse otras ya existentes. La primera verte en una propuesta esencialmente artística y centrada en la exposición de obra, la segunda generaliza las característica de las bitácoras comunitarias para poder ser aplicada a nuevos contextos.

4.4.1 Plan expositivo de/sobre las bitácoras.

Una exposición de/sobre las bitácoras no puede ser conformada solamente por ellas, las cuales serían el detonante para nuevas producciones originales o derivadas: si por un lado se pueden reproducir algunas páginas de bitácora (tales y cuales o por ejemplo cambiando formato o materiales), por otro lado se pueden reproducir proyectos ínsitos en la bitácoras o, con una abstracción aún mayor, crear obras a partir de lo evocativo. Piezas hechas a partir de la evocación dictada por las bitácoras podrían dar origen a trabajos semánticos o figurales, pertinentes a las mismas de diferentes maneras. La amplitud podría rozar los mismos contenidos trabajados en el recorrido histórico: no solo la producción personal de diarios y notas, sino también la utilización imbricada de grafemas y trazos en un conjunto que puede originar carteles, páginas íntimas, cuadros conceptuales, instalaciones interactivas, entre otros. O también, repensando al CDC o a la Paredo, podemos enfocarnos en una específica investigación y exponer los resultados.

Numerosos son los intentos imaginativos de una hipotética exposición: a lo largo de las bitácoras sobresale la necesidad de compartir el trabajo y hacerlo salir de su contexto íntimo llevándolo a una sistematización, planeación, conciencia y retroalimentación. La riqueza y divergencia de técnicas, formatos y dimensiones propuestas hace resaltar, desde el principio, la necesidad de pensar en la importancia del juego curatorial el cual permitiría de establecer un continuum capaz de articular etapas, graduaciones y densidades sin perder de vista el conjunto serial.

La serie será resumida en una descripción explicativa, pero también evocativa: el título, de hecho, tiene carácter isotópico y debería ser capaz de ilustrar sintéticamente y atractivamente el contenido de la muestra. No quiero quedarme, de momento, con un título solo, aquí van algunas ideas:

“born in italy, made in méxico. Pasando por el círculo polar”

o

“Catacresi”

o

“Etnografías intercurrentes y arte km.0”

o

“Evocación artística de una etnografía derivada (o nómada)”

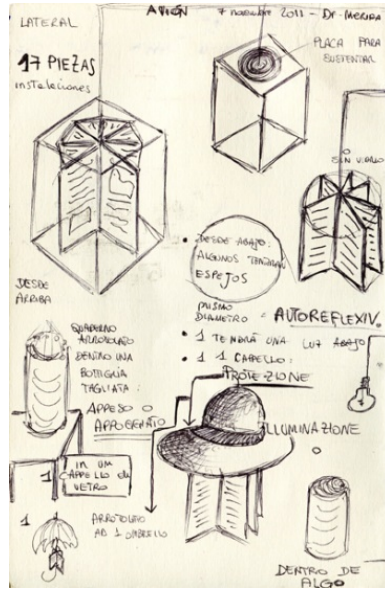
O

“In itinere”

La indecisión está primeramente porque normalmente es algo que decido a posteriori, al final. Y segundo porque le doy mucha importancia al reputar que debería incluir, de manera sintética y evocativa, toda la obra en pocas palabras. No es una explicación o una descripción, en un estímulo imaginativo, isotópico.

Las obras están en proceso. Al momento de escribir ya hay piezas hechas, hipótesis y proyectos que, en esta sede, serán mencionados reunidos por afinidades conceptuales, visuales o técnicas.

1. Bitácoras en sí.

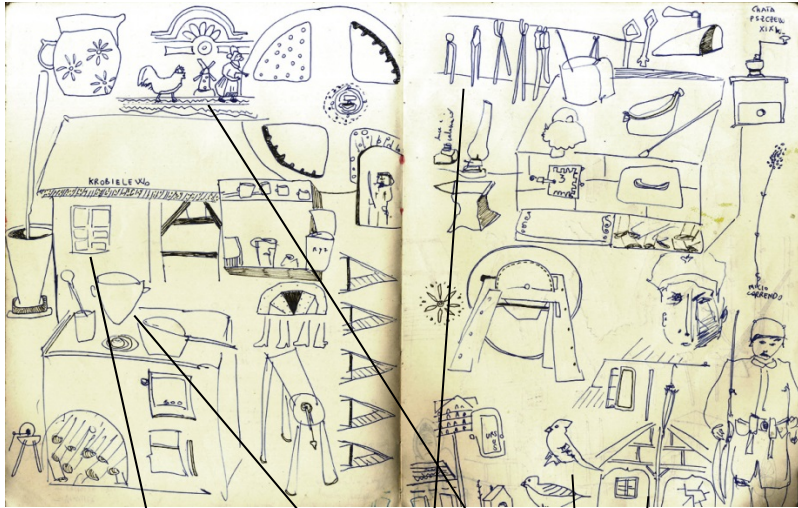


Bitácora 24. Estudio para la instalación de bitácoras

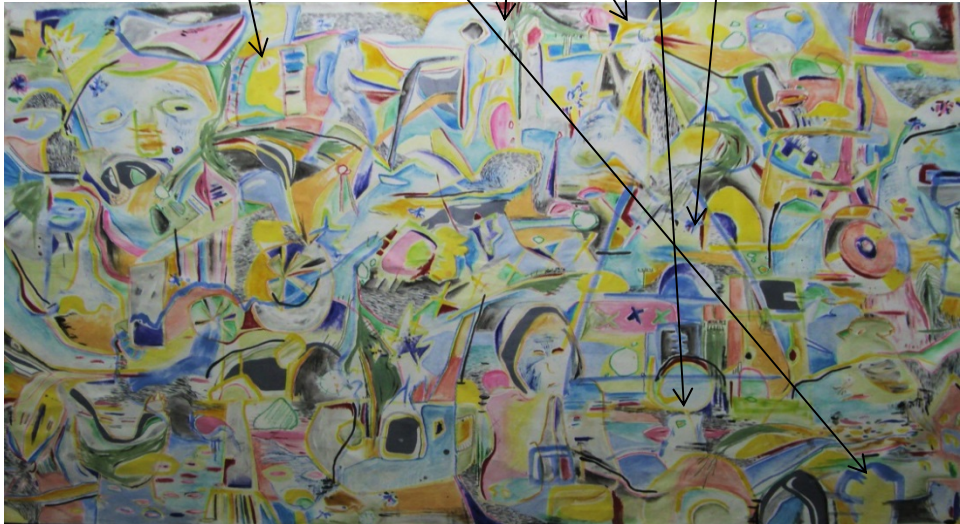
Kippenberg. Notebooks 1890-1920. Hamburger Bahnhof museum-agosto 2013.

Para mostrar las bitácoras originales es preferible no intervenirlas directamente, sino trabajar a partir de ellas y mostrarlas de la manera más simple: en nuestro caso habrá una mesa con *cappello* con bitácoras abiertas en una página elegida.

2. Cuadros narrativos.



Bitácora 38. Residencia en Osno, Polonia. Inspiración para el cuadro narrativo.



Osno, también. 2013. 2.10m. x 1.25m. Técnica mixta.

Por *cuadros narrativos* (n.d.a.) entendemos aquellos con una determinada estructura y aproximación pictórica: formato horizontal (2 x 1.25 cm.), dividido en partes visualmente lineales o entremezcladas en las que se cuenta, se narra, se visualiza, se pinta una situación o experiencia. Técnica mixta, principalmente acrílicos, algo de olios, crayolas de olio, plumones, transfer. Son caracterizados por un alto sincretismo compositivo en cuanto a letras y figuras o lexemas y abstracciones; su asonancia con las bitácoras consiste en una identidad interpretativa de la realidad expresada/vivida.

3. **Estética matérica:** cuadros de pequeño formato, 35 x 35 cm. Base de tejido para paredes, antiguo o reciente. Remite a la casa, al caracol en el cual a veces nos encerramos, a la intimidad y supuesta tranquilidad/serenidad en la cual aspiramos vivir, a las bitácoras en las cuales plasmamos secretos y evidencias. Estos fondos vendrán tratados de cuatro formas diferentes:

3.1 Algunos vendrán en partes cubiertos con retazos de las telas con las cuales nos vestimos o con las que se vistieron otras personas, telas que viajaron, que se desgastaron o mancharon, vehículo de experiencias. Estos nuevos retazos se entresacarán interponiéndose arriba del fondo, pero al mismo tiempo dejándolo respirar apareciendo y creando con él una unidad visual. Durante el proceso, habrá también intervenciones con crayolas de olio, lápices y plumones, los cuales detonarán la señal grafémica.

3.2 Otros serán tratados con materiales más orgánicos o mecánicos, sobretodo de origen antiguo y relacionados a la historia personal. Clavos antiguos, llaves, hojas de cuadernos de los ancestros, entre otros: todo vendrá cubierto con una capa de pegamento blanco el cual, una vez secado dejará una pátina lúcida y semi-transparente dando lugar a una pieza que se ve solo en parte, se percibe con la intuición y remite a la biografía.

3.3 Otros aún serán trabajados con mínimos fragmentos de los materiales utilizados anteriormente, pero sobre todo con transfer de bitácoras y escritos personales. En este caso habrá mayor presencia grafémica y menor presencia figurativa.



3.4 Una última tipología de elaboración estará aún más cercana a la categoría de núcleo sémico considerada en el capítulo 2.3. Estamos hablando de un texto semántico completo o parcial puesto en la base descrita a través de un proceso de trasposición en vinil, corte en laser y pegamento.

Lo interesante de ésta última propuesta es que será la más interactiva de las cuatro: además de ser observada, apreciada o contemplada, podrá ser intervenida: cada pieza será un díptico y las dos partes componentes serán procesuales. En otras palabras habrá lo siguiente: una plataforma en la cual, después de haber pegado el texto elegido e impreso en vinil cortado,

se pintará de manera monocromática y uniforme. A primera vista hay una visión homogénea y bidimensional, pero al quitar las letras y las palabras se irá formando el texto prescrito y el color monocromático delinearé los grafemas quitados los cuales, a su vez, podrán ser inmediatamente puestos de manera dinámica en la otra base del díptico. La diferente disposición sintagmática de los lexemas (que inclusive podrán ser descompuestos) originará un nuevo texto, hecho por parte de los espectadores/visitantes que querrán intervenir.

El conjunto de los puntos 1.2.3.4 será un ejercicio de trasposición y traducción y creará una especie de radiografía de las bitácoras.

4. **Máquina de escribir:** escritura, ritmo, sonido. Esta pieza, nuevamente interactiva, acompañará la siguiente y última pieza en un espacio aparte, posiblemente un cuarto separado. Habrá una mesa en la que se podrán la máquina y hojas oficio, algunas ya intervenidas o recicladas, otras limpias. Una estará puesta en la máquina predisponiendo su uso por parte de los visitantes; yo también las interveniré cuando posible y todo originará una bitácora nuevamente comunitaria. Hay dos puntos importantes: el primero es que siendo un cuarto aparte habrá un ambiente más íntimo, con una única pequeña luz puesta encima de la mesa, mientras que lo de más será oscuro para enfocar la atención en el video el cual motivará la producción escrita. De esta forma sobresale el segundo punto: al escribir, la máquina, y sobretodo el ritmo que se le dará pisando los tastos, determinará un sonido alimentando la estructura y la pertinencia de las dos piezas. El video que por su lado estará casi completamente silencioso, tendrá puntualmente sonidos/músicas e inclusive ecos del ruido de los tastos.

5. **Video:** un solo video de aproximadamente 30 minutos. Podría definirse video experimental, resultado de un trabajo de edición de videos hechos personalmente y experimentaciones digitales-manuales. Está relacionado con las bitácoras por que incluye algunas de las vivencias narradas en las bitácoras, pero registradas con instrumentos diferentes. También se trataría de una narración, de un sincretismo, de una arquitectura (audio) visual en la cual intervienen temas claves tratados en la bitácora tradicional: la autobiografía, la participación, la transdisciplina, la etnografía. El audio, en algunos puntos correspondiente a la grabación original, será, en otros, completamente en off y, en otros aún, se compondrá de ensambles sonoros hechos con diferentes medios: voz, teclado de la máquina de escribir, instrumentos musicales.

La exposición, de momento solamente viva en el papel, podrá ser itinerante: sería interesante poderla estrenar en ocasión de la presentación de este análisis pero, más probablemente, tendrá su primera puesta en escena en el 2014, en alguna galería por definir.

4.4.2 Para bitácoras comunitarias.

No es un decálogo ni un proyecto en sí. Es la imaginación de un itinerario bitacórico, o mejor dicho de un *itinere* que dé lugar a bitácoras aplicando la filosofía de que, cada lugar o cada tema, pueda tener su bitácora.

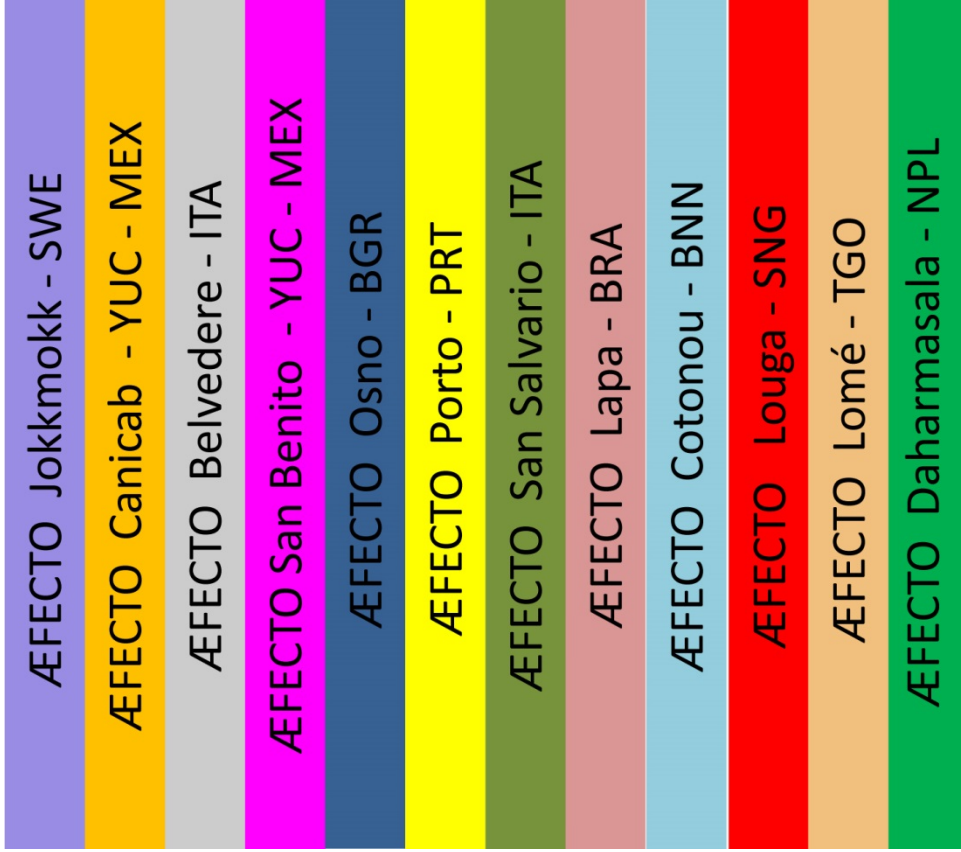
Cuanto más el lugar es grande, más complejas parece la logística, la escritura, la recolección de datos: tal vez por sus medidas fisiológico/geográficas, por la anonimía y difusión típica de las grandes ciudades, por la cantidad de posibles participantes. No me imagino una bitácora de Ciudad de México, y tampoco de Barcelona o de Turín. Si fuera una creación personal entonces podría incluir simplemente los elementos sobresalientes por el autor en cuestión, pero tratándose de un producto comunitario es necesario incluir procesos comunitarios o por lo menos colectivos que lleven a su creación. La burocracia, los tiempos también me asustan de las ciudades grandes o, peor aún, de las metrópolis las cuales tal vez, habría que verlas como macro mundos y circunscribir un área específica para el trabajo. Así la situación sería más parecida a lo que puede ser una comunidad o un pueblo. Los términos de elección no deberían venir de fuera, así a priori, punteando el dedo en el mapa: debería tratarse de lugares que, supuestamente, lo “necesiten” o estén interesados o tengan la curiosidad de. Pero para todo eso hay que conocer el complemento objeto: ¿conocer qué? ¿Necesitar qué? Al no conocerse la bitácora no se puede procurar ni individualmente, ni colectivamente, pero una vez conocida, gusta. Es como todo lo nuevo.

Igual según el contexto, los participantes, los intereses, las necesidades y las posibilidades comunicativas se podría pensar en formatos diferentes y adentrarnos en el lenguaje virtual pensando en la bitácora-video, por ejemplo. De todas formas aquí, no es momento de despertar nuevas propósitos, sería mejor sentar los viejos y pensar, entonces, en cómo y dónde dar forma a la bitácora comunitaria. Considero que las

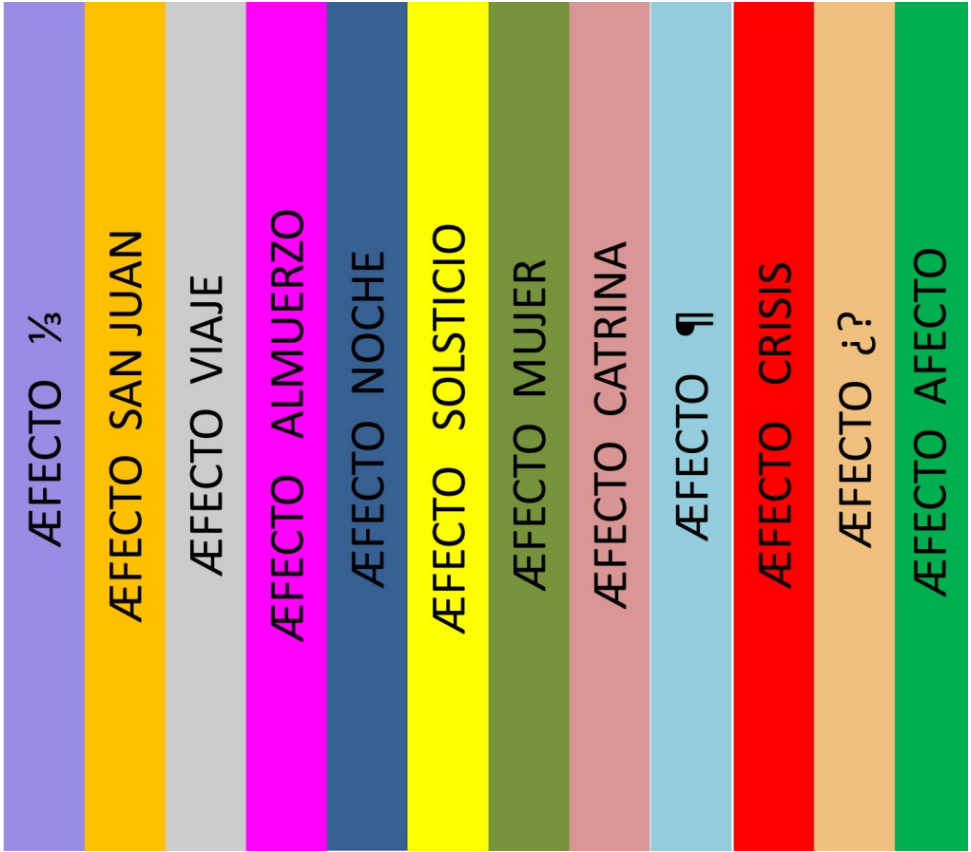
comunidades son el contexto más oportuno para empezar: un tamaño pequeño favorece dinámicas relacionales más personalizadas y mayores posibilidades interactivas. Además comúnmente hay uno, dos, tres grupos de referencias y tal vez, un solo lugar central: si los grupos están en sintonía la bitácora fortalecerá tal entendimiento proponiendo momentos de unión, si están divisos en coaliciones (ya sean políticas, familiares, económicas, sociales) puede que los procesos bitácoricos favorezcan un acercamiento.

Lejos de asumirla como paladina de la justicia o solución a las problemáticas de cualquier entidad, la bitácora solamente se propone como un proceso de reflexión-participación creativa y un producto compartido, y por lo tanto significativo. También puede agarrar las semblanzas de un almanaque y constituirse como una cita anual o puede parecer más a un boletín alternativo y salir tres/cuatro veces al año o quizás que darse así como nació y brotar una sola vez en la vida, con aquel tema, en aquel específico lugar. Su uso también dependerá de las posibilidades: según la organización logística centralizada o de-centralizada, según los tiempos, los recursos para la ejecución-la edición-la impresión, se podrá tener más o menos difusión. En el caso de lugares específicos, por ejemplo, hacer una sola copia y dejarla en el lugar representativo del pueblo, una pequeña biblioteca, la comisaría en el caso de pocos recursos, sacar más copias en el caso de que haya más recursos.

Cada bitácora comunitaria podría constituirse en un formato parecido, que sugiera la serialidad, igual el título podría contener el lugar específico acompañado por un término simbólico y semántico, que podría ser AEFECTO. En cuanto a los temas específicos también podría ser lo mismo, pero allí cambiarían las dinámicas: si queremos que un tema sea trabajado de diferentes personas en diferentes localidades, entonces las dinámicas ya no serían comunitarias sino más bien colectivas. La propuesta está todavía en fase de gestación.



Simulación y visualización de la serie-lugares



Simulación y visualización de la serie-temáticas.

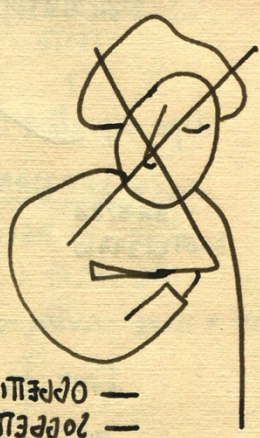
TEORIA DELL'ENUNCIAZIONE

visione pragmatica della semiotica

lingua
parole e testi

rapporto metaforico tra parole e testi

lingua



IL TESTO VENTRILQUO
- PAOLO FABBRINI
- DESCRIZIONE E ANALISI

BRUNI

lingua come fenomeno vivo e contestuale della dimensione discorsiva

OPERTIVISMO
- SOFFERTIVISMO
- SOFFERTIVISMO

INTERSELTIVITA' DELLA PAROLA VIVA

FA PARLARE qualcuno o farlo parlare (linguaggio discorsivo)
PAROLINI-DELFINE (l'andare in movimento)
STILE INDETERMINATO

IRONIA-PARODIA. COLLOQUIALISMO - MONOTONIA
DE BRIARE
(interiore) (obbligato)

1935 PRIMO: il soggetto è un oggetto di
FANTASMA

il riconoscimento è costitutivo

la soggettività si trova nell'essenziale
della LINGUA

PRONOME
VIRTUALE
della discorsività

NOI: non è un "io" perché c'è
discorsività

io diventa NOI in maniera non contestuale
MA TENSIVA

(preparmi di SUPERSTIZIONE)

FRONDAZIONE della coscienza

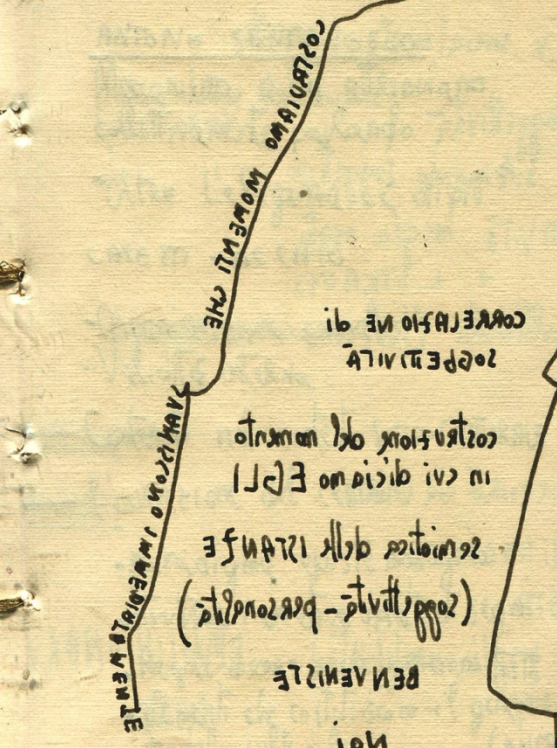
la lingua / soggetto come rapporto di potere
comunque da un c'è

oggetti - non soggetti - primi soggetti
effettivi in base a PREDICAZIONI

ESPERIENZE ma non si ASSUME

Primo: Me stesso oggetto me stesso
Primo: ritorno

PARLARE della REPARAZIONE sintattica/paradigmatica



Noi

Conclusión.

El final de los ciclos, que yo sepa, implica nuevos inicios. Si así fuera, creo que, al cerrarse uno, además que recorrer a posteriori y más suavemente la reminiscencia del camino hecho, sea necesario empezar a pensar en los futuros sucesos. Y es así que podría resultar proficuo no clausurar del todo este ciclo, sino dejar intersticios y grietas para que, al paso siguiente, haya manera de agarrarse por allí y seguir circulando.

Probablemente, a esta altura, no se puede añadir nada a lo dicho, especialmente en términos idearios: el recorrido propuesto, a veces prolijo y otras excedente de atajos, intenta legitimarse en un formato preestablecido (la tesis) admitiendo su parcialidad e incluyendo solamente una de las múltiples lecturas teóricas del tema.

Un tema, además, bastante amplio, que podría haberse adentrado en cuestiones éticas o políticas, defendiendo abiertamente los derechos de las minorías o proponiendo soluciones para la disminución de la vulnerabilidad a través del arte y del uso de la bitácora. Modestamente, y bienaventuradamente, hemos hecho lo que hemos podido, y algo más quizás.

Seleccionando algunas corrientes de disciplinas humanísticas, las más conocidas y amadas, hemos prefijado objetivos exiguos. Lejos del considerarse intento reparador de los malestares sociales o personales, y carente en la oferta de resultados numéricos y en la estipulación de estadísticas verídicas, tal elección, junto a otras, ha tenido una claridad desde el principio: asumirse como plataforma compartida de reflexión crítica y como estímulo continuo para acciones participadas y creativas.

Lo inherente a la producción personal, además de constituir un registro ensamblado, constituye también diferentes pautas interpretativas. El análisis presenta sí una estructura sólida aunque hipotética, pero se abre también a nuevos retos cuales la puesta en escena de detalles desapercibidos o no evaluados oportunamente, la reestructuración de puentes ya construidos y la flexibilización de ligamientos funcionales.

Tales desafíos, para ser alcanzados, no necesitan otras cosas que una actitud interesada, compartida, escuchada y dedicada. La riqueza dialógica, también motivada por la conversación entre temas congruentes o asonantes aunque aparentemente lejanos, será posible solo gracias a la opinión despierta de otros investigadores. La interacción presencial y conceptual, además de la motivación y producción personal, podrá mantener continuamente vivo y regenerado el trabajo hecho hasta aquí.

En cuanto a los objetivos presupuestos, que viajan paralelamente a las hipótesis iniciales, hemos visto desarrollarse y aterrizar la gran mayoría de ellos. Iniciando con la ubicación histórica de la bitácora, hemos constatado su semejanza con herramientas típicas de las disciplinas comunicacionales, antropológicas o artísticas, volviéndola así un referente transdisciplinario. Situación que se presenta también en la contemporaneidad y cuyo proficuo manejo es particularmente idóneo para investigaciones antropológicas y prácticas artísticas.

Empezando por la antropología (sobre todo su rama visual), hemos notado las cercanías con el diario de campo solitamente utilizado en las investigaciones cualitativas: tras ver que un antropólogo como Malinowsky se destaca para su modalidad estética además que funcional, hemos conocido colaboraciones específicas entre artistas y etnógrafos. Haciendo un *excursus* en el concepto de desarrollo y cambio social, sobre todo desde el punto de vista de la comunicación teórica y práctica, hemos destacado la posible utilización de la bitácora como elemento de intercambio y expresión enderezado hacia la mejora, no solo individual sino también comunitaria. El rigor filosófico de algunas vertientes de la disciplina semiótica, ha permitido elaborar una reestructurada arquitectura polisémica de lo visual y encontrar, así, nuevos puntos tangenciales entre lo visual/figurativo y lo grafémico. Finalmente con las teorías del arte hemos podido seguir la narración emprendida en el capítulo relacionado a la historia: empezando por inscripciones/manuscritos y pasando por la edad precolombina/colombina, hemos

trazado un hilo narrativo analizando apuntes de artistas de la época romántica y de la ilustración (como es el caso de Eugene Delacroix entre otros) y de la época conceptual (como es el caso de Marcel Duchamp). Las vanguardias, por ser las más cercanas a nuestras prácticas han cubierto un entero capítulo aclarándonos las relaciones entre palabras e imágenes en los caligramas, en los futuristas y en los surrealistas; corrientes cuales el arte procesual, relacional y la psicogeografía resultaron fundamentales para entender la *práctica bitacórica* en cuanto proceso.

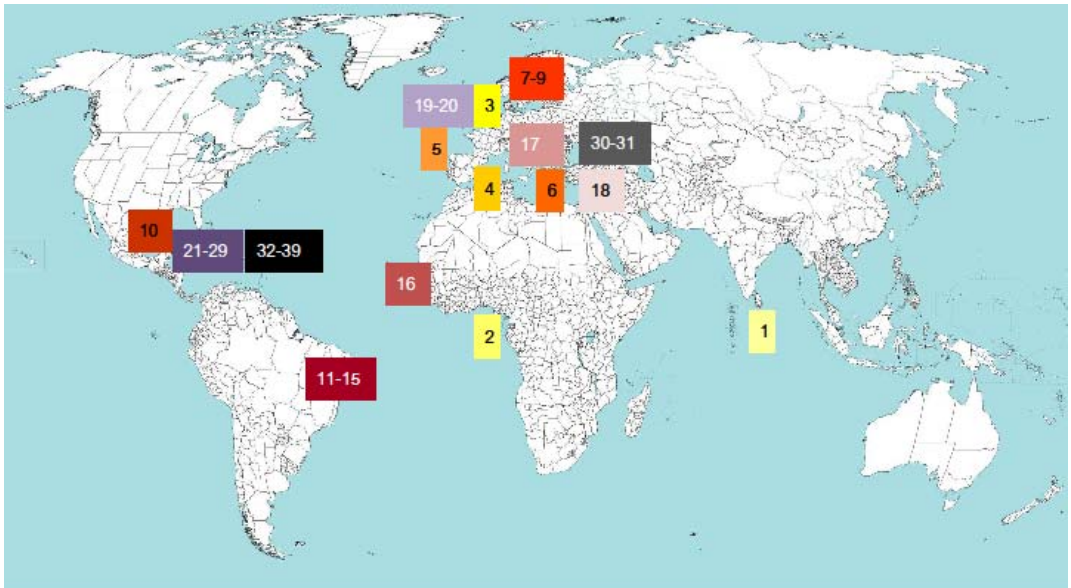
A la luz de las nuevas observaciones ha sido posible ordenar, sistematizar y valorar las bitácoras creadas desde el 2005 hasta el 2013 y sobretodo proponer nuevas posibilidades de acción creativa-comunitaria. En cuanto a la parte ya estrictamente centrada en el análisis bitacórico, nos hemos acercado a la bitácora en cuanto proceso caracterizado por temporalidades (en donde juegan un rol importante la presencialidad, la sincronía, el juego, la memoria) y espacialidades (en donde hemos subrayado la importancia de lo local, de los mapas, de cuerpo), abierto a diferentes niveles de lectura: grafémico-visual, sintagmático/paradigmático y mereológico. Posteriormente, y remitiendo especialmente a teorías semióticas, hemos analizado la bitácora como objeto *identitario* y formato textual en sí, reestructurando el modelo de la arquitectura polisémica visual.

Ya sea resultado de prácticas personales o compartidas las bitácoras han resultado una práctica flexible y un registro fiable, una posibilidad de expresión intersubjetiva. Tras pasar por análisis de personajes conocidos y una observación de las bitácoras personales, hemos concluido con el estudio de lo colectivo/comunitario surgido en proyectos propios o institucionales: así como han sido *Arte, diseño y territorio*, *AEfecto Canicab*, *Paratissima 2012* o *De la tabula rasa a la pulsación*. Experiencia concreta y prefijo desde el principio, el intento de llevar a cabo prácticas (también bitacóricas) ha sido ejemplificado en las etnografías compartidas, en las voces alternas, en las creatividades agentes. Finalmente, para manifestar la voluntad de seguir trabajando el

tema, hemos insertado unas propuestas en devenir que consisten en la formalización del traductor visual-sincrónico, un plan expositivo individual y algunas sugerencias en relación a las bitácoras comunitarias.

Anexo.

Bitácoras	Dónde	Cuándo	Porqué
1	Sri Lanka	Abril-Sept.2005	Voluntariado-Ngo SCI
2	Benin	Febrero 2006	Danza-Asociación
3	Bordeaux, Francia	Noviembre 2006	Danza e idioma francés
4	Valencia, España	Inicio 2007	Inicio Doctorado
5	Opelouro, Portugal	Verano 2007	Group leader Ngo SCI
6	Eolie, Italia	Verano 2007	Vacaciones
7-9	Goteborg,Suecia	Otoño 2007	Personal, espera, idioma inglés
10	Cholula, México	2007	Beca Universitat de Valencia
11-15	Rio de Janeiro, Brasil	2007-2008	Servicio civil NgO Italia-Brasil
16	Senegal	Fine2008-2009	Practica periodismo-Ngo Cisv
17	Turín, Italia	2009	Apuntes de fotografía
18	Turín-Instambul	2010	Así, un viaje
19-20	Turín	2010	Estancia laboral
21-29	Mérida, Yucatán	2010-2012	Beca MAE, docencia, producción
30-31	Italia, Bulgaria	2012	Proyectos independientes
32-39	Yucatán/Italia/España	2012-2013	//, docencia, producción, cierre Phd



Flujo migratorio de las bitácoras. Primavera 2005 - Otoño 2013



2 d 1

Bibliografía.

Referencias bibliográficas en base a la norma ISO 690 y 690-2.

- A.A.V. Il figurativo en *Carte semiotiche*. N. 9-10. Siena: Le Monnier, 2006.
- ALCINA FRANCH, J. *Arte y antropología*. 1ºed.1982. Madrid: Alianza ed., 1998.
- ARENT, H. *Diario filosófico 1950-1973*. Barcelona: Herder, 2006.
- _____. *Diario filosófico. Notas y apéndices*. Barcelona: Herder, 2006.
- AROCENA, J. *El desarrollo local: un desafío contemporáneo*. Uruguay: Taurus, Universidad Católica, 2002.
- ARRANGO GÓMEZ D.L., et al. *El museo y la validación del arte*. Medellín: La carreta, 2008.
- AZNAR ALMAZÁN, J. et al. *Los discursos del arte contemporáneo*. Madrid: UNED, 2011.
- BANKS, M. *Visual Methods in Social Research*. 1ºed. 2001. Londres: Sage, 2007.
- BAHABA, H. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 1994.
- BARTHES, R. *Variazioni sulla scrittura. Il piacere del testo*. OSSOLA, C. (cura). Torino: Einaudi, 1999.
- BOISIER, S. “¿Y si el desarrollo fuese una emergencia sistémica?” En *Revista del CLAD Reforma y Democracia*. No. 27. Caracas: 2003.
- BOLTVINIK, J. *Conceptos y medición de la pobreza. La necesidad de ampliar la mirada*. México: El Colegio de México.
- _____. “Elementos para la crítica de la economía política de la pobreza” en *Desacatos*. N.23, enero-abril 2007. México: El Colegio de México, 2007.
- BORGES J. L. *Obra poética, 2 (1960-1972)*, Madrid: Alianza Editorial, 1998.

- BOURRIAUD, N. *Estética relacional*. Beceyro C. y Delgado S. (cura). Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- BRETÓN, A. *Antología (1913-1966)*, 1° ed. 1973. México D.F.: SigloXXI, 1996.
- BUENO CASTELLANOS, C. (coord.). *Globalización: una cuestión antropológica*. México: Centro de investigaciones y estudios superiores en antropología social, 2000.
- CABANILLES, A. "Metodologías de análisis de la imagen" en *Eutopías*, Vol. II, n. 1, 1986. Disponible en <http://roderic.uv.es/bitstream/handle/>
- CALABRESE, O. *Come si legge un'opera d'arte*. Italia: Mondadori Università, 2006.
- CALAF, M. (coord). *Arte para todos. Mirada para enseñar y aprender el patrimonio*. España: TREA, 2007.
- CALVO SERRALLER, F. *El arte contemporáneo*. Madrid: Taurus, 2001.
- CAPRETTINI, G. *Segni, testi e comunicazione*. Torino: UTET, 1999.
- CARERI, F. *Walkscapes*. -----
- CARRIÓN, J. *Psicogeografías del futuro*. en Bostezo, Año2, n. 6, 2013.
- CASTILLO M, *Multiculturalismo, interculturalidad y comunicación*. Mérida, Yucatán: Maldonado editores del Mayab. ISBN 968-5929-02-0
- CLIFFORD, J. "On ethnography allegory" en *Writing culture. Poetics and politics of ethnography*. CLIFFORD, J. MARCUSE, G. (eds.) London: University of California Press, 1986. Disponible en web: <http://books.google.it>
- COLLE R. *Teoría cognitiva sistémica de la comunicación*. Santiago de Chile: Centro de Estudios Mediales, 2002.
- CREMONA, F. (coord.). *Comunicación para el cambio social en América Latina*. Buenos Aires: EDULP, 2007.
- DEBORD, G. "Introduction to a critique of Urban Geography". KNABB, K. (trad.). En *Critical geographies. A collection of readings*. BANDER, H. ENGEL-di MAURO S. (ed.). Canada: Praxis press, 2008. Disponible en web: <http://books.google.it>

DE LA CALLE, R. *A propósito de la crítica de arte. Teoría y práctica. Cultura y política.*

Valencia: Universitat de Valencia, 2012.

_____. "Arte, gusto y estética" en *Encyclopédie*. Valencia: Universitat de

Valencia, 2009.

DE LUCA, E. *Alzaia*. Milano: Ed. Feltrinelli, 2008.

DÍAZ LARIOS, L.F. *La visión romántica de los viajeros románticos*. Barcelona: Universitat

de Barcelona. Disponible en web: <http://www.cervantesvirtual.com>

DORRA R., *La casa y El Caracol. Materiales sensibles del sentido (2)*. Puebla-México:

Benemérita, Universidad Autónoma de Puebla, 2005.

DUMONT, G. *Multiplicidades móviles, dibujo de una pluralidad situacional*. Madrid:

Encrucijadas, 2012. Disponible en web. P. 5.

ECO U. et al. "SIGNOS filosóficos" en *Revista del departamento de filosofía de la UNAM*.

N.10. México D.F.: UNAM, 2003.

_____. *Como se hace una tesis*. DE LUCÍA B., CLAVERÍA IBAÑEZ A. (trad.).

Barcelona: Gedisa, 1999.

ESCOBAR, A. El "postdesarrollo" como concepto y práctica social. Traducido por E.

Juhász-Mininberg

ESPINOSA CASTILLO, M. *Anteproyectos de investigación turística. Metodología para su*

elaboración. México: Trillas, 2005.

FABBRI, P. *El giro semiótico. Las concepciones del signo a lo largo de su historia*.

Barcelona: Gedisa, 2000.

FOWLER, C. *The archaeology of personhood*. Manchester: Routledge, 2004.

FORMAGGI, D. *La muerte del arte y la estética*. México: Enlace Grijabaldo, 1992.

FOUCAULT, M. *El discurso del poder*. México: Folios, 1984.

GADAMER, H.G. *Verdad y método I*. 1° ed. 1975. Salamanca. Sígueme, 1993.

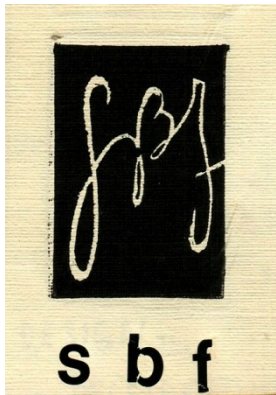
GARCÍA MARQUEZ, G. *Cien Años de soledad*. 1° ed. 1967. Madrid: Mondadori, 1987.

- GARCÍA, F. IBAÑEZ, M. ALVIRA, J. F. (comps.) *El análisis de la realidad social. Métodos y técnicas de investigación*. 1ªed. 1986. Madrid: C.S Alianza, 2005.
- GARCÍA, R. *Sistemas complejos. Conceptos, métodos y fundamentación epistemológica de la investigación interdisciplinaria*. Barcelona: Gedisa, 2006. Disponible en web: <http://www.pensamientocomplejo.com.ar/docs/files/GarciaRolando>
- GEERTZ, C. *Conocimiento local. Ensayo sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona: Paidós, 1994.
- _____. *Los usos de las diversidades*. Barcelona: Paidós, 1996.
- GILARDI, P. *Not for sale. Alla ricerca dell'arte relazionale*. Milano: G. Mazzotta, 2000.
- GREIMAS, A. J. FONTANILLE, J. *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo*. 1ªed. 1991. México: SigloXXI, 1994.
- GUATTARI, F. "On the production of subjectivity" in *Chaosmosis: an ethico-aesthetic paradigm*. BAINS, P. PEFANIS, J. (trad.). U.S.A.: Power Institute, 1992.
- GUMUCIO, A.D. El cuarto mosquetero: la comunicación para el cambio social. En *Investigación y desarrollo* Vol. 12, N. 1. 2004. Disponible en web: <http://rcientificas.uninorte.edu.co/index.php>
- HANKS, W. *Intertext. Writings on language, utterance and context*. Boston: Rowman & littlefield publishers, 2000.
- HANNERZ, U. *Conexiones transnacionales, Cultura, gente, lugares*. Valencia: Frònesis-Càtedra Universitat de Valencia, 1998.
- HANNOOSH, M. "Histoire d'une édition: le Journal de Delacroix, archéologie et reconstitution d'un document" en *RIHA Journal 0001*. Paris: INHA, 2010. Disponible en web: <http://www.riha-journal.org/articles/2010>
- HEIDER, C. G. *Ethnographic film*. Austin: University of Texas Press, 1976.
- HERNANDEZ SACRISTÁN, C. *Cultura y acción comunicativa. Introducción a la pragmática intercultural*. Barcelona: Octaedro, 1999.

- KROTZ, E. El multiverso cultural como laboratorio de vida feliz. En *Alteridades*, año/volumen 13, n. 025. México D.F.: Universidad Autónoma de México, 2003.
Disponible en web: <http://www.redalyc.org>
- LANDOWSKY, E. *La sociedad figurada. Ensayos de sociosemiótica*. 1ºed. 1989. Puebla-México: Universidad Autónoma de Puebla, 1993.
- LARA-VINCA MASINI, *L'arte del novecento. Dall'espressionismo al multimediale*. Firenze: Giunti Gruppo Editoriale, 1989.
- LEONE, M. Appunti per una semiótica di frontiera. Disponible en Web:
http://solima.media.unisi.it/documenti/Leone_%20Appunti_semiotica_frontiera.pdf
- LOTMAN, J. *La semiosfera I, II, III*. NAVARRO D. (trad.). Madrid: Cattedra/Frónesis, 1998.
- MALINOWSKY, B. *Diario de campo en Malanesia*. 1ºed. 1967. Gijón: Júcar, 1989.
Disponible en web: <http://dameantropologia.files.wordpress.com/>
- MARTÍN BARBERO, J. *Al sur de la modernidad. Comunicación, globalización y multiculturalidad*. Pittsburgh: Serie Nuevo Siglo, 2001.
- MARTÍNEZ ARROYO, E. *La casa en la frontera*. CARBONELL, A. (prolog.). Valencia: CAM, 2000.
- MAFFESOLI, M. et al. "*La socialidad en la posmodernidad*" en *Entorno a la postmodernidad*. 1º ed. 1990. Barcelona: Antropos (coed. Siglo de hombre, Santafé de Bogotá), 1994.
- MAULPOIX, J.M. *Le poète perplexe, en lisant en écrivant*. Paris: José Cortí, 2002.
- MÉNDEZ RUBIO, A. *Perspectivas sobre comunicación y sociedad*. Valencia: Universitat de Valencia, 2004.
- _____. *Poesía sin mundos*. Mérida: Ed. Regional de Extremadura, 2004.
- MOTTA, R. "Complejidad, educación y transdisciplinariedad" en *Revista Signos*. Buenos Aires: IIPC-Universidad del Salvador.

- MUNTER, M. PICORNELL, M. PONS, M., REINÉS. J-A. (eds). *Transformacions: Llenguatges teòrics I relacions interartístiques (1975-2000)*. Illes Balears: UIB, 2010.
- NEWMAN, W.L. *Social Research methods. Qualitative and quantitative approaches*. Needham Heights- Mass.: Allyn & Bacon, 1996.
- OLMOS, H. A. Cap. 3 en *Cultura: el sentido del desarrollo*. OLMOS ALVAREZ, A.L. (en colab.). México: CONACULTA, 2004.
- PANOFSKY, E. *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza ed., 1955.
- PEYRE, Y. *Peinture et poesie: le dialogue par le livre 1874-2000*. Paris: Gallimard, 2001.
- PERÉZ SERRANO, G. Investigación cualitativa. *Retos e interrogantes. Técnicas y análisis de datos*. Madrid: La Muralla, 1998.
- PETTI, A. *Researching culture. Qualitative method and cultural studies*. London: Sage, 1995.
- PENA, F. (a cura di) *In vista: momenti della scrittura visiva e del libro d'artista in Italia*. Palermo: Regione Siciliana, Assessorato dei beni culturali, 2001.
- POBLETE, S. *La descripción etnográfica*. Santiago de Chile: Uchile, 1999.
- POLACCI, F. (a cura di) *Ai margini del figurativo*. Siena: Protagon, 2012.
- RAYMON, W. *Sociología de la cultura*, Barcelona, Paidós, 1994.
- REEVES, S. P. "The Ethnographic Paradigm(s)" en *Administrative Science Quarterly*. Vol.24, N. 4, pp. 527-538. 1979.
- RICOEUR, P. *La metáfora viva*. Madrid: Ed. Cristianidades, 2001.
- RODRIGUEZ MONROY, A. *La poética del nombre en el registro de la autobiografía*. San Juan- Universidad de Puerto Rico: Anthropos, 1997.
- SCHNEIDER, A. *Appropriation as practice. Art and identity in Argentina*. England: Palgrave Macmillan, 2006.

- SELL, S. "Teoría crítica en antropología visual" en *Revista Chilena de Antropología Visual*. N. 2. Santiago de Chile: 2002
- SILES, J. *Poesía y traducción: Cuestiones de detalle*. España: Prensas Universitarias de Zaragoza 2005.
- SINGER, M. "Comments on Semiotic Anthropology" en *American Ethnologist*. Vol. 12, N. 3, 1985.
- SOLARI, V.A. CRUZ SANTACROCE, A.(coord.) *Sociedad civil y desarrollo civil y local*. México: Porrúa-El colegio de México-FLACSO, 2007.
- TARRÉS, M.L. *Observar, escuchar y comprender. Sobre la tradición cualitativa en la investigación social*. México: Porrúa-Las ciencias sociales, 2001.
- VALLES, S.M. *Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional*. Madrid: Síntesis sociología, 1997.
- VASILACHIS de GIALDINO, I. (coord.). *Estrategias de investigación cualitativa*. Barcelona: Gedisa, 2006.
- VATTIMO, G. et al. "Posmodernidad: Una sociedad transparente?" en *Entorno a la postmodernidad*. 1º ed. 1990. Barcelona: Antropos (coed. Siglo de hombre, Santafé de Bogotá), 1994.
- VILAR GARCÍA, S. *Histories de paraula plástica. Contar històries mitjançant la imatge i el text en el discurs artístic contemporani*. Tesis de doctorado dirigida por Cháfer Bixquert, T. y Beltrán Medina, P. Valencia: 2008. Disponible en web: tesisUPV2576.pdf
- VOLLI, U. "Stile" in *Pubblicazioni difficilmente reperibili*. Disponible en web: <https://sites.google.com/site/profugovolli/publicazioni-difficilmente-reperibili>
- WOLCOTT, F.H. *The art of fieldwork*. United Kindom: Altamira, 2005.
- ZEITLYN, D. "Representation/self-representation: A tale of two portraits" en *Visual Anthropology*. Vol. 23, N.5. 2010



Acabada de imprimir el
En Valencia, España.