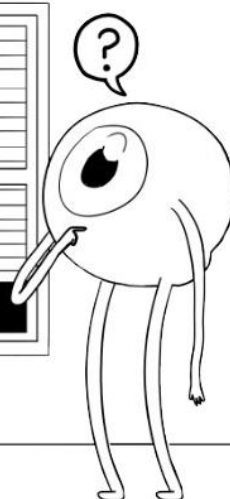
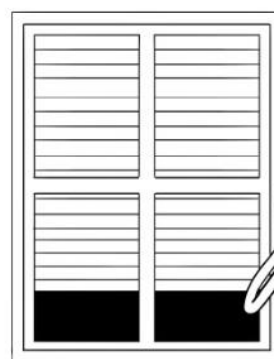
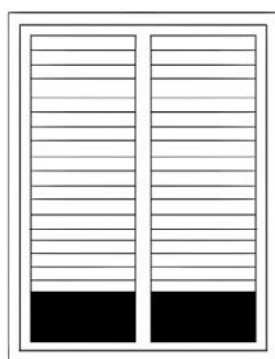
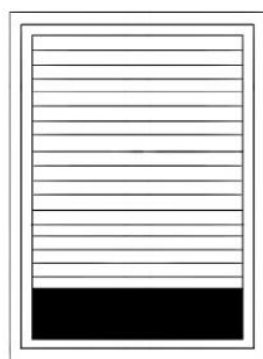
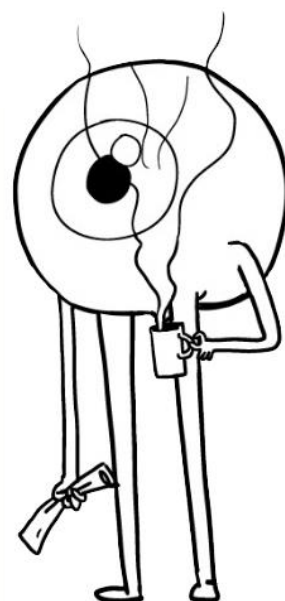
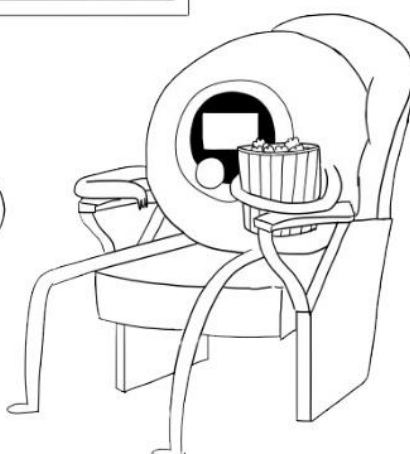
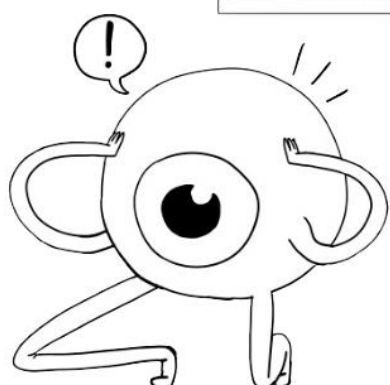
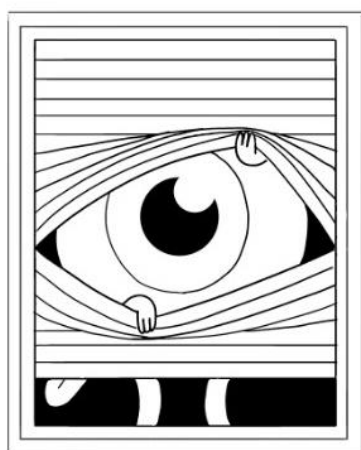


Asomándose a la ventana del arte

Jorge Ernesto
Idárraga



Asomándose a la ventana del arte

Sistematización de experiencias de la Ventana Indiscreta

Jorge Ernesto Idárraga Mejía

Cód. 14394435

Universidad del Valle

Facultad de Artes Integradas

Escuela de Comunicación Social

2020

Asomándose a la ventana del arte

Sistematización de experiencias de la Ventana Indiscreta

Jorge Ernesto Idárraga Mejía

Cód. 14394435

Trabajo de grado para optar por el título de Comunicador Social y Periodista

Dirigido por:

Jorge Caicedo

Docente investigador. Magíster en Literatura.

Universidad del Valle

Facultad de Artes Integradas

Escuela de Comunicación Social

2020

Resumen

El presente trabajo es una sistematización de experiencias del área de producción audiovisual del proyecto La Ventana Indiscreta, primer producto del laboratorio de investigación/creación CREACOM, de la Facultad de Artes Integradas de la Universidad del Valle. Se dirige a comprender la evolución de los procesos internos, tal como fue vivenciada por sus participantes; en aras de observar cómo se transformaron determinados conceptos matrices que fueron la condición de posibilidad, y el fundamento de su sostenimiento a través del tiempo; de ver cómo estos se manifestaron en los formatos de las piezas audiovisuales que produjo el laboratorio y de generar una reflexión sobre ciertas dinámicas y lógicas operacionales que tuvieron lugar en la trayectoria; de tal forma que al hacerlas emerger de forma explícita sea posible extraer algunas consideraciones valiosas, que ayuden a considerar los componentes que dieron a La Ventana Indiscreta magnitud transdisciplinar. Y así, propiciar la creación de dinámicas colectivas transdisciplinares que no dependan de las capacidades de gestión de los coordinadores generales de los proyectos y que puedan permanecer en el tiempo más allá de lo que dure el entusiasmo de los artistas; en la búsqueda de que las mismas puedan servir como sustento del trabajo en los destinos venideros del proyecto y como referencia para proyectos análogos.

Palabras claves

Laboratorio de investigación, Laboratorio de creación, Prácticas artísticas colaborativas, Experiencia del arte, Distribución de lo sensible, Transdisciplinariedad, Integralidad, Relacionalidad, Públicos.

Tabla de Contenido

Introducción.....	9
La estética de las relaciones y el arte como experiencia.....	14
Sistematización de experiencias y laboratorios artísticos de investigación y creación	24
CREACOM y La Ventana Indiscreta.....	28
1. Sistematización de experiencias de La Ventana Indiscreta	31
1.1 La configuración de la idea disruptiva	36
1.2 El nacimiento de la voz común	45
1.3 El laboratorio contra-disciplinar	54
1.4 La configuración de la materia	78
1.5 La gestación del formato y la máquina común.....	87
1.6 La dialéctica de la alteridad interna.....	111
1.7 La estandarización de la máquina transdisciplinar y el imperativo de la técnica	122
2. Análisis formal de las piezas de La Ventana Indiscreta	148
3. Núcleos de problematización creativa	195
Consideraciones finales	208
Bibliografía	209

Tabla de Figuras

Figura 1. Relacionalidad, figuración y experiencia estética. Planteamiento.	43
Figura 2. Funcionamiento de la red, planteamiento.	44
Figura 3. Evolución conceptual CREACOM. Planteamiento	45
Figura 4. Refiguración de CREACOM. Idea inicial.	55
Figura 5. Relatoría de reunión	69
Figura 6. Planteamiento estratégico	69
Figura 7. Formato para deconstrucción de referentes.	70
Figura 8. Agenda cultural.	74
Figura 9. Refiguración. Fase 1.	75
Figura 10. Taller de refiguración de La Paz.	83
Figura 11. Figuración. La Paz.	84
Figura 12. Estructura operativa de CREACOM.	90
Figura 13. Refiguración CREACOM. Etapa operativa.	93
Figura 14. Formato de planificación de rodaje (pieza Freestyle).	96
Figura 15. Formato de guion técnico 1.	97
Figura 16. Formato de guion técnico 2.	97
Figura 17. Formato guion de realización.	98
Figura 18. Formato para préstamo de equipos.	98
Figura 19. Solicitud de turno para edición.	99
Figura 20. Manual para el manejo de redes sociales.	99
Figura 21. Laboratorio CREACOM. Proyección.	107
Figura 22. Refiguración. Gestación del formato.	110
Figura 23. Campaña de expectativa segunda temporada.	124
Figura 24. Formato para emisiones.	129
Figura 25. Propuesta para taller online.	142
Figura 26. Directrices para posicionamiento en redes.	143
Figura 27. Relacionalidad. Racionalidad de la técnica.	145
Figura 28. Ojos de la intro.	149
Figura 29. Tomas del backstage.	151
Figura 30. Punto de mira del espectador.	152
Figura 31. Pantalla dividida. Relato y representación.	154

Figura 32. Pantalla dividida. Relatos encontrados y representaciones mediadas por voces.	155
Figura 33. Ritual de acceso a la mirada del público.	157
Figura 34. Tiraje voyeur al escenario.	158
Figura 35. Conversatorio. Mirada del público.	159
Figura 36. Perfil de Antonio Dorado.	161
Figura 37. Materia de creación de la creación. Aerosoles.	162
Figura 38. Contexto del evento.	163
Figura 39. Construcción de ritmo a partir de la pintura de la pieza.	163
Figura 40. Toma de dron. Contexto barrial.	164
Figura 41. El ritual del acceso en Antonio Patiño.	165
Figura 42. Barrido sobre obra en Antonio Patiño.	166
Figura 43. Público y prácticas significativas	166
Figura 44. Acto fallido de acceso a la mirada.	167
Figura 45. Contexto abstracto en la relacionalidad.	168
Figura 46. Contraste entre regímenes de lo visual.	168
Figura 47. Materialidad de la experiencia estética.	169
Figura 48. Pantalla dividida acondicionada.	170
Figura 49. Pantalla dividida readecuada.	171
Figura 50. Rótulo Ana Salas.	171
Figura 51. Distanciamiento El Taller.	172
Figura 52. Toma de contexto, dibujo de figura humana.	173
Figura 53. Marcos. Raspando la Cruz.	173
Figura 54. Rótulo. Figura humana.	174
Figura 55. Rótulo. Raspando la Cruz.	175
Figura 56. Pantalla dividida. Raspando la Cruz.	176
Figura 57. Tomas desde el escenario. Raspando la Cruz.	176
Figura 58. Telón. Raspando la Cruz	177
Figura 59. Composición formal a partir de la visualidad del objeto. Carmen López.	178
Figura 60. Mirada del público. Carmen López.	179
Figura 61. Materialidad de la pieza. Espacios propios.	179
Figura 62. Ritual de acceso. Espacios propios.	180
Figura 63. Pantalla dividida festival.	181
Figura 64. La experiencia estética del fantasma. Roberto Bolaño.	183
Figura 65. Pantalla dividida. Cándida Eréndira.	183

Figura 66. Rótulo Freestyle.	184
Figura 67. Color en la imaginación. Freestyle.	185
Figura 68. Rótulo. Talentos LGTBIQ.	186
Figura 69. Toma en dron. Talentos LGBTIQ	187
Figura 70. El imaginario de la ficción en lo simbólico de la experiencia estética. Talentos LGBTIQ.	188
Figura 71. Privacidad sin privación, contraste estético. El ojo público.	189
Figura 72. Experiencia estética de la "naturaleza". Un viaje hacia la vida.	190
Figura 73. El sentido de lo natural desde la técnica humana. Un viaje hacia la vida.	191
Figura 74. Animación Grito por la Paz.	193
Figura 75. Evento. Grito por la Paz	193
Figura 76. Tabla de sistematización de experiencias.	198

Introducción

Desde mediados del siglo pasado, el cierre categorial decimonónico entre las distintas disciplinas del conocimiento se ha comenzado a desdibujar. Los objetos y métodos de estudio han saltado entre los diferentes campos del saber y la complejidad de la realidad social, ligada a la acumulación mayor de perspectivas críticas en los abordajes que la estudian, ha dado a constituir diversos experimentos de construcción de objetos de saber más complejos. La obligación de constituir miradas amplias, interdisciplinarias y transdisciplinarias, ha derivado en una imperiosa insistencia en producir contenidos críticos desde esta matriz, con algunos casos representativos de relativo éxito y otros de fracaso estrepitoso; pero todos conservando el horizonte de la transdisciplinariedad; eso sí, más como un horizonte que como un mecanismo de operatividad ya establecido.

En el campo específico de la creación y crítica estética, ha significado el surgimiento de una serie de rearticulaciones de las prácticas artísticas que, con obstinación, han logrado redefinir los conceptos internos del campo: la idea del arte, la idea del museo, la idea del artista y la idea de la obra. Así, desde mediados del siglo pasado han surgido nuevos conceptos y categorías, que no sólo derivan del proceso de desarrollo histórico *natural* del arte (la superación histórico-dialéctica consistente entre los estilos y escuelas), sino que, además, evidencian una preocupación constitutiva de la praxis por fabricar dispositivos estéticos que rompan el cierre categorial y que envuelvan al público en el despliegue de experiencias estéticas acordes. Existe hoy un rico campo de discusión que involucra ideaciones tan complejas como las estéticas relacionales, la *experienciación* subjetiva en las instalaciones, las obras en construcción en los registros digitales, la *des-elitización* de la creación y las nuevas tipologías museísticas (arte urbano, arte en la ciudad, grafiti, arte nómada, arte digital).

Esta gama de desarrollos crítico-pragmáticos se podría condensar en tres núcleos fundamentales, de acuerdo con los propósitos del presente trabajo: las obras colaborativas y relacionales, los mecanismos de vinculación transdisciplinar y la idea del arte como dimensión

transversal de la cotidianidad experiencial de todos los individuos humanos (y en algunos casos, no-humanos). Categorías que se articulan en una complejidad que además se ve atravesada por las metamorfosis históricas de las tecnologías y materiales de trabajo.

Variados han sido los experimentos que han intentado dar paso a estos supuestos conceptuales; sin embargo, en la mayoría de casos surgen de la intención voluntariosa de artistas individuales o de empresas desarrolladas al borde de las instituciones de indagación y producción académica; lo que impide recuperarlos retrospectivamente para propiciar dinámicas *inerciales* (estandarizadas) que propendan a que las operaciones de creación transdisciplinar (y relacional) se sustenten a largo plazo. Son realmente pocos los procesos de alcance que persiguen explícitamente los objetivos citados o que han dado frutos exitosos en su ejecución; existe un vacío en la literatura crítica en materia de abordajes o proyectos que expliciten las formalidades que fueron necesarias para llevarlos a cabo; y son anómalos los casos que intentan efectuar una verdadera recuperación de los componentes estructurales para que sean replicados en nuevas experiencias análogas.

Así mismo, en el entorno cercano, a pesar de los reiterados intentos por conseguir una integración factual entre las distintas carreras de la Facultad de Artes Integradas de la Universidad del Valle, es evidente la ausencia de un esqueleto coherente con la amplitud de sus potencialidades transdisciplinares; es decir, de un círculo de producción autoconsciente y duradero, que impulse algunas manifestaciones ya existentes en la Universidad y que propulse al mismo tiempo la participación asertiva en sus tramas de producción y visibilización. Un buen número de proyectos se han llevado a cabo desde un marco de integración contingente en los espacios limítrofes de la territorialidad universitaria; sin embargo, la ausencia de una reflexión sobre la experiencia de sus procesos y sobre las formas concretas (formatos) que hacen posible su existencia, ha significado que dichos

esfuerzos no generen la inercia¹ requerida para la consolidación de la integralidad como situación duradera en el tiempo.

El propósito de la presente sistematización de experiencias es recuperar, por un lado, la experiencia de investigación y producción transdisciplinar de La Ventana Indiscreta (sus condiciones de posibilidad, sus potencialidades, sus mutaciones en el trayecto), y, por otra parte, también busca relatar cómo se materializó esta experiencia en determinadas obras de acuerdo con los conceptos de base que la guiaron; haciendo énfasis en el eje que caracterizó su entidad como un proceso de establecimiento de un formato.

El proyecto La Ventana Indiscreta es una iniciativa del entonces Decano de la Facultad de Artes Integradas de la Universidad del Valle, José Hleap, quien, desde el 2017, consiguió establecer, dentro de la estructura de producción de la Facultad, un espacio en el que estudiantes y profesores dirijan proyectos que agencien la integralidad latente, y que manifiesten las destrezas que se cultivan en los programas académicos con enfoque artístico de la Universidad. La Ventana Indiscreta es el primer proyecto emergente del laboratorio transdisciplinar de investigación y creación CREACOM, un espacio de elaboración experimental que se enfoca en examinar las prácticas artísticas de la ciudad, las relaciones con los públicos y la forma en la que estas conexiones se dinamizan a partir de las nuevas tecnologías y medios de comunicación, tanto tradicionales como contemporáneos.

La Ventana Indiscreta se sustentó en la existencia de una potencia inexplorada, encubierta en los proyectos artísticos y culturales resultantes de los procesos pedagógicos desarrollados por estudiantes y maestros de la Facultad de Artes Integradas de la Universidad del Valle. Para aprovechar este inventario, generó un espacio de discusiones conceptuales y puso en marcha la integralidad mencionada encauzando las categorías producidas en la

¹ En este documento se comprende el término de inercia como dinámicas estructuradas más allá de la voluntad de los agentes que permitan guiar procesos a largo plazo mediante la consolidación de una cierta estandarización flexible de prácticas, herramientas e instrumentos de trabajo.

creación de un formato audiovisual² que involucrase la experiencia estética de los públicos en las piezas (que registraban a su vez otras prácticas artísticas), de acuerdo con la idea movilizadora de generar irrupciones en la distribución de lo sensible que a su vez democratizaran la estética de lo real, y de reconocer, de forma expresa, las tensiones creativas que involucran este tipo de productos.

Como veremos, la experiencia de La Ventana, como la llamaremos también en algunas ocasiones, puede aportar algunas luces al momento de comprender cómo surgen, y bajo qué condiciones se sostienen proyectos de corte transdisciplinar³. A partir de la presente sistematización, se espera que sea viable mostrar una referencia de producción que, desde sus latencias, da cuenta de la posibilidad de una relativa estandarización de prácticas que desligue la actividad colectiva en el arte de la pericia conductora de los directores de los proyectos y reduzca la magnitud de la improvisación que tengan que llevar a cabo sus integrantes. Esto, por supuesto, no quiere decir que pueda estatuirse como una suerte de ejemplo paradigmático para otros proyectos, se entiende que cada uno depende de sus propios presupuestos internos (los conceptos que los guían, el posicionamiento de sus creadores dentro del campo, el tipo de vinculación institucional que logren establecer, los materiales y los fines de su realización, sus tiempos de ejecución y sus recursos); mucho más modesta, la experiencia aquí relatada pretende ofrecer simplemente algunas vetas de análisis, algunas experiencias de las que es posible extraer sentidos o brindar consideraciones que sean de utilidad para el mismo proyecto (la presente sistematización es un requisito del mismo), para la casa de estudios en la que se enmarca y para otros proyectos con propósitos similares.

² Es pertinente aclarar que en principio La Ventana Indiscreta plantea sus discusiones alrededor de la creación de un formato audiovisual y que, a medida que el proyecto avanzó, se encontró también una matriz muy productiva en la construcción de un formato radial. Constituyéndose así dos formatos autónomos entre sí pero relacionados en los principios conceptuales. En este caso, la sistematización se centrará específicamente en el formato audiovisual por razones que se explicarán más adelante.

³ La Ventana Indiscreta contó también con un componente de investigación y creación de contenido radial. Sin embargo, debido a la diferencia en términos de métodos de producción y de construcción de formato como tal, la sistematización que remite específicamente a esta área será sujeto de un trabajo posterior.

La estética de las relaciones y el arte como experiencia

Desde el punto de vista conceptual, es menester precisar que el concepto general que guía la pregunta problematizadora del presente acercamiento, tal como se deduce, es la *transdisciplinariedad* o *integralidad* de las prácticas artísticas. Es este el núcleo fundamental del análisis y como tal, guía y vertebró sus diferentes componentes. Empero, al tratarse de un objeto de estudio ubicado específicamente al interior del campo de los proyectos vinculados, en mayor o menor medida, con el arte, aparecen en la palestra otras categorías relacionadas, como las de *experiencia estética*, *relacionalidad* y *forma*.

Este segundo núcleo de categorías tiene un valor secundario en la estructura de análisis, pero no por ello menos relevante; sólo que, a la luz de los objetivos de constituir esta experiencia como un precedente para proyectos análogos, se entiende que estos últimos pueden sujetarse, en sus procesos, con criterios divergentes alrededor de las mismas ideas. Lo interesante es que, hasta cierto punto, la perspectiva en la que este ejercicio trabaja dichas categorías coincide con los abordajes que de ellas realizó La Ventana Indiscreta durante las discusiones de su laboratorio de investigación. Esto no es en ningún caso un accidente, pues en los orígenes de dicho proyecto existió siempre una preocupación por la integralidad, de tal manera que las categorías se constituyeron también, aparte de los propósitos teóricos de los miembros del colectivo, pensando en este fin.

Esto quiere decir, que no todas las ideas de *arte*, de *forma* y de *relacionalidad*, sirven igual cuando de lo que se trata es de fundamentar proyectos de artes integradas, pues las visiones tradicionales (museísticas y autorales) que sostienen el campo cierran la posibilidad de agenciamientos colectivos y por esta misma razón, cabe anotar, aquellos proyectos que procuren satisfacer la pulsión de la integralidad deben enfrentarse a este mismo dilema. Entre tanto, para los propósitos del presente trabajo se abordará en este apartado de forma sucinta un posible cruce entre estos conceptos y el mismo se actualizará en el primer capítulo de la sistematización, según la forma como fueron formulados en el inicio de La Ventana Indiscreta y progresivamente conforme ésta avanzaba. Al observar dicho escalonamiento se aspirará

mostrar también cómo se fueron reflejando en las piezas materiales y hasta qué punto continuaron operando en concordancia con sus fines.

Siguiendo la línea expuesta, es necesario mencionar que es al menos curioso que en la literatura de análisis de procesos artísticos no existan definiciones precisas del concepto de *Artes Integradas*. Los documentos similares al actual, fundamentalmente provenientes de proyectos de intervención, que aluden a la “integralidad” como ingrediente constitutivo de las artes, hacen hincapié en su potencial inmanente de respuesta a la multiplicidad de experiencias sociales, culturales, educativas, etc. en las que se ven inmersos los sujetos de las prácticas artísticas. Es decir, a la posibilidad de pensar en una *mirada artística* que habita transversalmente todo contexto didáctico de vinculación estética con el mundo; o, en otras palabras, asumen la integralidad como modo característico de una forma peculiar de percibir: percibir integralmente.

Por tanto, hay que matizar que, pese a que no se cuente con una definición determinante del término, se pueden realzar ciertos *usos* del concepto que concuerdan con los propósitos analíticos del presente trabajo. Los proyectos anteriormente mencionados describen los procesos de integralidad de las artes en tanto parte de espacios con vocación pedagógica; proyectos que en su mayoría proponen darles un lugar a las prácticas artísticas para que sirvan como herramienta de apoyo para la formación de seres humanos con perspectivas y criterios conscientes de las posibilidades, en cada aspecto de su vida, de la aplicación de modos de ver y entender, propios (pero no exclusivos) del *mundo del arte*.

En este trabajo se propone recuperar dos usos de la idea de integralidad, comprenderla a la vez como eje transversal de la didáctica con vocación de generar miradas transversales (lo integral) y como materialización estructural de la integración de disciplinas (lo integrado). Esta definición marca un derrotero dentro del amplio espectro que del trabajo artístico hace falta aún recorrer, es apenas una propuesta. En tal caso, se afirma aquí que la *integralidad como integración* refiere a una determinada modulación de la transversalidad y transdisciplinariedad que genera una mirada *integral*. Modulación que debe activarse para que el desarrollo de proyectos de investigación y creación que busquen la estructuración de

espacios creativos de producción cultural, impulsen la superación de los cierres categoriales mediante sus prácticas colaborativas. Este sentido teórico permite además considerar la creación de productos de gran complejidad, pues la idea de lo *integral* supone que en el interior de los mismos (considerados como objetos) puede tener lugar un diálogo estético que exprese ontogénicamente el diálogo entre distintas disciplinas y perspectivas, que lo hicieron materia real (*lo integral en el objeto integrado*).

Con este corpus conceptual se busca escapar de la histórica asignación de roles de la definición de las funciones características de los espacios privilegiados para la creación de saber y experiencia artística, que pretenden consagrar los ratificadores del discurso instituido, impidiendo una actualización de los modos de hacer y de relacionarse con el mismo y con sus mecanismos de visibilización (Rancière, 2005).

En este orden de ideas, la clave es pensar un arte en la ruptura con un cierre; lo que, por supuesto, no es nada nuevo en la historia ni ha ocurrido únicamente en el espectro teórico de los abordajes críticos sobre el fenómeno. El arte ha burlado siempre a sus captores y ha superado cíclicamente (y evolutivamente) el marco en el que ha sido constreñido por determinados espíritus de época que buscaron encajar su experiencialidad y atraparla en construcciones funcionales que permitieran medir sus rupturas (bello, sublime, grotesco, etcétera); obligándose a entrar en un ejercicio prefijado de actualizar, permanentemente y con repetido impedimento, sus consideraciones críticas; pero eso sí, poniendo obstáculos a su destino, toda vez que interrumpieron la posibilidad de generar prácticas como las que aquí se intenta soportar (transdisciplinares) y de alterar las jerarquías de la enunciación estética (relacionalidad). Volvamos entonces sobre esta historia de irrupciones y emergencias y precisemos con ella, la hermenéutica del aparato conceptual aquí propuesto.

En la segunda mitad del siglo XIX, el impresionismo hizo plegar sobre sí mismas a las obras, haciendo consciencia de las técnicas materiales de su plástica. La perspectiva y el punto de mira, que hasta el momento se utilizaban inconscientemente en la producción, se convirtieron en parte de su tematización expresiva; los impresionistas buscaban formalizar,

sin disimular las pinceladas, situaciones llamativas de luz y color, y ya no sólo la descripción formal del volumen (Bürger, 1997). A comienzos del XX, el expresionismo recogió esta discusión sobre la autorreflexión del formato y decidió romper con el “naturalismo” de los colores. El interior de la experiencia estética y el reflejo imaginario de la configuración del mundo externo liberaron la representación de las formas figurativas de la imagen; de la necesidad de mimetizar la realidad, en tanto documentalidad, en tanto narración y en tanto figuratividad. Lo que dio paso a que las vanguardias pudieran después cuestionar el papel del “museo como legitimación cultural del arte” y adujeran, al margen del condicionamiento de este, la posibilidad de usar nuevos materiales, de construir obras no representacionales, de abandonar los “protocolos” del campo y en última instancia, de destruir la idea del “artista” como *autor*, al interior de un círculo de validación autorreferente; con la intención de enfrentar los fundamentos institucionales, retorcerlos o legitimarlos e ingresar en problemáticas cada vez más cercanas a sus propias vidas y a la manera de asumirlas (Greenberg, 2002). Con el tiempo la dimensión cotidiana de la realidad estética fue ocupando un papel cada vez más central en el catálogo de sus elucubraciones.

El artista, al incluir transversalmente en sus productos sus experiencias de vida, y no ya solamente ideas estéticas heredadas y sostenidas histórica e institucionalmente, comenzó a encauzar su trabajo en el contexto de su propio público, aportando materia de discusión en problemáticas de esa realidad común.

Transitaban estas rupturas internas cuando, desde otro lado, la máquina de hierro (de la industria pesada de presión a vapor) fue sustituida por las tecnologías semi-autómatas y eléctricas, del acero (más cercanas a la vida cotidiana); lo que derivó en una serie de soportes que capitanearon la metamorfosis de los aparatos de formación y *trabajo artesanal* con la realidad. Con la invención del daguerrotipo, el primer procedimiento exitoso de captura fotográfica que se conoce, inició el desdibujamiento de las líneas supuestas que distanciaban el público y a los creadores en burbujas aisladas. Ningún artista podía ya competir con la precisión lograda en el registro con el uso de la cámara, no tenía sentido seguir representando a patente la morfología de la naturaleza y estaba todo al alcance de casi cualquier operador

de la herramienta tecnológica. Esto llevó a que se desarrollarán simultánea y sucesivamente, movimientos artísticos que se apoyaron más en sus contenidos conceptuales y en la experimentación con los materiales, que en la demostración de destrezas (Laddaga, 2006). Lo perseguido era la expresión eficaz de las ideas; lo cual, como es obvio, no es patrimonio de los grandes maestros de técnicas, convalidadas por el mundo del arte.

Es cuando la interpretación del público gana protagonismo, en tanto que sin ella deja de existir la obra como tal. El performance, los happenings, la danza contemporánea, los *ready-mades*, los *found-objects*, la *caja de brillo*, no tendrían ningún sentido sin la experiencia y efecto del público; y sin la meditación de cómo ésta afecta sus modos de hacer y entender sus propias vidas.

“La "participación" del espectador, teorizada por los happenings y las performances Fluxus, se ha vuelto una constante de la práctica artística. El espacio de la reflexión abierto por el "coeficiente del arte" de Marcel Duchamp -que trata de delimitar precisamente el campo de intervención del receptor en la obra de arte- se resuelve hoy en una cultura de lo interactivo que plantea lo transitivo del objeto cultural como un hecho establecido. Estos elementos sólo vienen a ratificar una evolución que va más allá del dominio del arte: en todos los vectores de la comunicación la parte de la interactividad crece cuantitativamente” (Borriaud, 1998, 28).

Esto advirtió la necesidad de incluir al público como material, como cocreador, como agente de repetición de experiencias; lo que dentro del campo se conoce comúnmente como *relacionalidad* (Borriaud, 1998). Para entonces, la imagen romántica del *artista genio* desapareció de la escena, para dar lugar a la simultaneidad de contraposiciones del diálogo entre distintos (a veces de distintas disciplinas), aportando a la dinamización de prácticas o modelos que potenciaron la edificación de experiencias complejas, ya no desde la idea atávica del *mito del genio del artista*, sino como hechos menos *místicos*, de acompañamiento efectivo entre mundos más *mundanos* y abiertos: *“la obra se presenta ahora como una*

duración por experimentar, como una apertura posible hacia un intercambio ilimitado" (Borriaud, 1998, 14).

Mientras que otrora la participación del público actuaba a nivel de apreciación, en lo que va del siglo XXI los productos culturales se han ido complejizando cada vez más, tanto que entonces ya exigían gran disposición del público, ahora es casi una "interacción" necesaria para complementar la estética y expandir las narrativas; es decir para transformar ya no sólo los contenidos y los efectos de los contenidos, sino también la ontología del objeto como organización de lo material, es decir, transformar la forma: *"la emergencia de nuevas técnicas, como Internet y el multimedia, indica un deseo colectivo de crear nuevos espacios de sociabilidad y de instaurar nuevos tipos de transacción frente al objeto cultural: a la "sociedad del espectáculo" le sucedería entonces la sociedad de los figurantes, donde cada uno encontraría en los canales de comunicación más o menos trancos la ilusión de una democracia interactiva"* (Borriaud, 1998, 28). La forma, que en la Ventana Indiscreta se define en la idea de *figuración*, por ahora se encuadra en esta definición relacional, ya veremos cómo se matiza y evoluciona en el proyecto⁴:

*"Si observamos las prácticas artísticas contemporáneas, más que las "formas", deberíamos hablar de "formaciones", lo opuesto a un objeto cerrado sobre sí mismo por un estilo o una firma. El arte actual muestra que sólo hay forma en el encuentro, en la relación dinámica que mantiene una propuesta artística con otras formaciones, artísticas o no"*⁵ (Borriaud, 1998, 22).

Entonces, *arte* comienza a significar *relacionalidad, forma y público*. En esta agencia combativa impera la fuerza de la transformación estética de la experiencia sensible que aquí se plantea, para hacer razón eficiente de un arte que es por necesidad una experiencia: los objetos como materialización de conceptos movilizadores, la práctica como tensión y

⁴ Aun cuando la *relacionalidad* no sea un concepto matriz de la fundamentación conceptual de La Ventana Indiscreta sí operó de forma implícita. Se utiliza aquí como una categoría de análisis necesaria para los fines de la investigación.

⁵ Esta idea de forma es la que guía el análisis formal del primer capítulo de los resultados.

superación de un campo, el público como parte del sentido final de la obra, el arte como respuesta a un mundo circundante, el autor como sujeto colectivo de un cuerpo común y la forma como constructor procesual y meta-reflexivo del reparto de lo sensible.

Para observar cómo encajan las disposiciones aquí descritas se necesita un tipo de arte que lo permita. Por tanto, lejos de asumir lo artístico o lo estético como categorías cerradas que limitan sus funciones a una serie de técnicas heredadas que se actualizan permanentemente en la repetición de *obras* legitimadas por museos, o circulantes en espacios de tensión y contradicción con las instituciones; aquí se concibe al arte como una magnitud transversal de la experiencia humana que se centra en percibir la dimensión *estética de lo real*, y que sólo en determinados circuitos se emplaza en *objetos-del-arte* (Brea, 2005). Es decir que no ocurre restrictivamente en los perímetros deslindados del campo, sino en cualquier situación de la especie: en la cotidianidad misma (Mandoki, 2006); tal como afirma Voloshinov (1992, 120), la expresión estética organiza la vivencia humana y no al revés, le da forma y dirige su sentido.

Empero, esta experiencia estética, cuando es novedad, sobreviene siempre en el encuadre de un orden simbólico previo que tiene ya sus propias propiedades sensibles, y que, a fuerza de la rutina y el hábito, no se aprecian como tal, sino como *normalidades experienciales* del cruce del registro de lo imaginario y lo simbólico, que da sentido a la realidad en su conjunto, de acuerdo con los preceptos de un determinado poder discursivo. Es decir que, existe un orden simbólico del poder (cuya experiencialidad estética pasa inadvertida) y una experiencia estética (emergente) que irrumpe en él. Entonces, lo que singulariza a esta última es que propulsa una serie de alteraciones sensoriales en dicho orden.

Ahora bien, estas alteraciones están regidas inevitablemente por su constructor procesual (la forma) y por el dispositivo del objeto (o la práctica performativa) que les da lugar. Asume un papel esencial la capacidad de barajar, en su despliegue, el soporte material de su existencia, entre tanto, los medios de producción y divulgación que la figuran; de tal manera

que es claro que el arte “como producción y percepción, y la apreciación como goce, se sostienen recíprocamente” (Dewey, 2008, 54).

Dicha alteración del orden sensible a partir de una materialidad ocurre por lo regular al interior de un *acontecimiento* en el que un grupo de agentes se embarca en una situación que, en un contexto social concreto, permite asistir a las alteraciones que ofrece el *objeto* (así llamado artístico). Acontecimiento en el que tanto espectador como creador, en el acceso, navegan una tensión entre la elaboración personal (y social) del sentido estético de las alteraciones y la respuesta que da el objeto materialmente apreciado (la obra), oscilando la percepción de la experiencia entre los “efectos de presencia y los efectos de significado” (Gumbrecht, 2004, 18). De tal manera que la ruptura del orden simbólico prefigurado es el resultado de un juego entre el humano que lo reelabora y la cosa que lo enseña; pero, además, es una relación dialéctica entre creador y receptor; por cuanto la experiencia material de la *cosa derivada de la práctica* tensiona también los sentidos evocados por cada uno y con ello, pone en crisis las posiciones tradicionalmente señaladas para los dos en el reparto.

Siguiendo a Jacques Rancière (2010), es necesario para que esta última idea sea efectiva, actualizar la posición del espectador, con el fin de emanciparlo de sus limitaciones; abolir la presuposición que hace del espectador una entidad pasiva frente al acto, sumido en la contemplación y la quietud, desconociendo las verdades subyacentes de las apariencias de lo real, tal como aparece (Rancière, 2010). Es necesario destruir el último templo de la trinchera museística, la idea platónica de que el *teatro* es el medio de transmisión de ilusiones, y de que su público, quieto en la percepción, deja su suelo comunitario para perderse en la fantasía; la idea de que cada uno tiene un único rol en su *comunidad*, y que ese lugar que ocupa es terminante; que cada cosa que uno hace determina incluso lo que uno no puede hacer. Que un individuo no puede hacer dos cosas al mismo tiempo.

Rancière reafirma la importancia de la interpretación y la experiencia y para este efecto plantea la idea de una *igualdad de inteligencias*, que es la demostración de que cada una y todas las personas son aptas para producir, desde su individualidad, nuevas miradas capaces

de trastocar los repartos, discutir con las formas tradicionales de ver y hacer, y reconfigurarlas.

“Esto no significa la igualdad del valor de todas las manifestaciones de la inteligencia, sino la igualdad en sí de las inteligencias en todas sus manifestaciones. No hay dos tipos de inteligencias separados por un abismo. El animal humano aprende todas las cosas como primero ha aprendido la lengua materna, como ha aprendido a aventurarse en la selva de las cosas y los signos que la rodean” (Rancière, 2010, 17).

Es necesario entonces entender que no hay diferencia entre la capacidad de relacionar conceptos y tener experiencias de un creador y un receptor; por el contrario que cuando se accede a la experiencia estética del segundo, ingresamos en una nueva serie de relaciones fundadas por su mirada, que hacen emerger elementos hasta el momento invisibles. Ahí, la experiencia no es únicamente un vector del arte sino una construcción colectiva del individuo entendido como agente comunitario, que en su intervención se emancipa de cuanto lo rodea como orden sensible.

En correspondencia, las experiencias que conducen los productos artísticos no son más o menos eficaces (en cuanto a que ponen en común y suscitan siempre relaciones inéditas) que la experiencia producida de una conversación informal o una clase o la contemplación aparentemente vaga del espacio que ocupamos. La presuposición de una distancia entre los distintos modos de hacer es lo que perpetúa esa misma distancia; en la pretensión de que el arte lleve a cabo su función transformadora, se desarrollan las dinámicas que le impiden dar ese paso, ya que no es en la preconcepción de sus consecuencias en lo que debería basarse su producción. Debería ser en la pulsión de la locución y no en la aserción de los discursos que sean aptos de soportar su lenguaje.

Es para este fin que la emancipación del espectador es irreductible, ya que supone el primer paso para la concreción de relaciones transdisciplinares espontáneas que desborden los lugares de enunciación autorizados, y participen de la configuración de la distribución de la que son sujetos: su papel como individuos. Por eso no es necesario escuchar las

explicaciones de los expertos o leer los extensos párrafos en paredes de museos, ni asistir a los conversatorios con los artistas, para tener una experiencia legítima del arte como experiencia. Puede ser interesante para la amplificación del discurso, puede servir como herramienta para el reconocimiento de los orígenes de la producción artística; pero para los designios del accionar comunitario, es más crucial contemplar las potencialidades de sus destinos estéticos. Se debe estar así, dispuestos al descubrimiento de estos nuevos vínculos.

Dentro del contexto de aparición de este tipo de manifestaciones artísticas y conceptualizaciones sobre las mismas, surge el presente trabajo, que advierte al nacimiento de nuevas preguntas sobre las artes colaborativas y su relación dialéctica con el campo museístico, de las contradicciones y cuestionamientos de los más recientes sentidos del arte y de la posibilidad de abrir las puertas de la representación de lado a lado. Por supuesto que, en el caso del proyecto presente, la importancia de lo relacional no se limita a la producción de obras que intervienen en las lógicas contemporáneas de la creación, sino que se sostiene, también, en las potencias de transmutación de la experiencia misma de la obra artística que ayude a subvertir la distribución de lo sensible y sus derivaciones.

Sistematización de experiencias y laboratorios artísticos de investigación y creación

Generalmente, cuando nos encontramos frente a trabajos analíticos o producciones artísticas se encuentran los productos terminados de los tratados teóricos o las producciones; objetualidades que, cerradas por el punto final, ocultan los procesos (tal como la creación en el capitalismo esconde las costuras) y silencian la pluralidad de perspectivas que se encuentran en ejercicios de tipo colectivo. Nada más alejado de los principios bases que fundamentan La Ventana Indiscreta. Los procesos internos, y ocultos, de la producción intelectual y artística son de especial relevancia en los trabajos que pretenden potencializar los desarrollos conceptuales en entornos de enunciación común.

Para componer un lugar de encuentro con la capacidad de plegarse sobre sí y analizar, con sus ojos, sus dinámicas, en aras de formular categorías que ayuden a estandarizar prácticas y dar durabilidad a las iniciativas transdisciplinares, es necesario reconocer el detalle de esas costuras. En el caso del proyecto que nos atañe, las mismas están contenidas en la experiencia del proceso; o, mejor dicho, en las experiencias. Por tanto, a pesar de que la sistematización haga gala de un componente dirigido a comprender la forma en la que el proyecto operó desde el punto de vista de los elementos estructurales que explican su funcionamiento más allá de la voluntad de los agentes, es el propio relato de aquellos lo que nos faculta a ahondar en sus menesteres más subrepticios: su fuerza sensible, su condición diversa y su persistencia concreta como evocación del recuerdo.

Desde la postura epistemológica y académica de mi formación como Comunicador Social de la Universidad del Valle, estimo la labor de *poner en común* como un aspecto necesario para incitar la discusión (Martin-Barbero, 2011), mostrar lo invisible en lo visible del semblante para instigar respuestas sin ambicionar que sean anticipadas de ante mano; centrar la atención en el descubrimiento del valor de las miradas y opiniones de quienes erróneamente se presuponen, por los investigadores de metodologías objetivistas, como individuos neutrales con una frialdad ontológica frente al discernimiento de un tema o

problema, por una delimitación arbitraria de sus capacidades y por criterios reduccionistas de escisión entre sujeto y objeto de estudio.

Cuando en la producción de saber se ignora, por el contrario, la premisa de la nombrada *distancia crítica*, se dan efectos favorables para la abolición de los valores jerárquicos de las disciplinas que estudian los procesos; algo que es fundamental en ejercicios como el actual si lo que se persigue es precisamente coadyuvar al estatuto transdisciplinar e integral del entendimiento. Un trabajo en el que ofician diversas perspectivas exige entonces llevar a cabo una *mediación* que retorne reflexivamente sobre los aportes que cada relato realice sobre la situación examinada. De esta manera, la sistematización de experiencias permite incorporarse de forma compleja en el mundo de los imaginarios, mitos, conocimientos, *sentipensamientos*, presentes en el proceso, entendido como realidad intersubjetiva (Hleap, 2014); más aún cuando parte de la premisa que lo engloba son las prácticas colaborativas y la integralidad.

Sin una mirada transdisciplinar no existe experiencia estética transdisciplinar; esto trae consigo que, al momento balancear los alcances de una producción colectiva y relacional, es necesario conocer, en las prácticas que la suscitan, las tas de los agentes que participan de ellas; incluso considerando a aquellos como generadores de juicios autorreflexivos y no meramente como objetos de estudio ni como portadores de elaboraciones objetivables por un observador que se percibe ausente de filiación emocional por la lejanía de su disciplina (Jara, 2018).

Se comprende así a los miembros de La Ventana Indiscreta, y a mí mismo dentro de este tipo, como espacios discursivos portadores de un raciocino integral que emite conjeturas, análisis y valoraciones sobre su experiencia, sobre su sensibilidad, sobre la sensibilidad de sus compañeros, sobre el proceso en conjunto, sobre las valoraciones de sus cohortes, sobre los conceptos, sobre su propia elaboración conceptual e incluso sobre la sistematización misma; locuciones que además cambian con el tiempo y nutren de forma contundente la experiencia histórica de los proyectos si se continúa realizando recurrentemente. Discursos en los que, por momentos, su mirada disciplinar se filtra o se disimula, donde habla el

inconsciente, la represión y la consciencia, donde juegan un sinfín de condicionantes que enriquecen la mirada general del proceso.

Es, en consecuencia, de indispensable importancia conocer el *relato* y *los relatos* de los diferentes momentos de la práctica; mismos que notifican de las dudas, los lugares de enunciación y las condiciones reales de producción de saberes. La sistematización es el resultado de la recolección de dichas unidades hermenéuticas, del cruce y del análisis de las mismas. De la distinción de las representaciones, mitos e imaginarios; y de la construcción de un nuevo relato, barroco por demás, en el que estas miradas entran en tensión, se niegan o se justifican y explican de forma integral. Y a la vez del contraste de dichas unidades con documentos institucionales, de gestión, actas de reunión y piezas audiovisuales (unidades que varían en importancia de acuerdo con los diferentes momentos del proyecto).

Cabe mencionar que hay también, como se puede deducir, una dimensión de inmersión en la investigación, pues quien habla hace también parte de La Ventana, lo que contribuye a inquirir con cercanía el objeto de estudio y dar cuenta de algunas complejidades conceptuales que son necesarias al momento de asistir a los significados de los hechos (de ahí que la sistematización que se plantea sea herética, flexible y heterodoxa). Se presentará en esta marcha, un modesto ejercicio analítico surgido de los conceptos a los que adherí al vincularme al proyecto; que de ninguna forma pretende erigirse como el esbozo único, sino apenas presentar una posible lógica de sentido; que se pondrá, en su momento, a consideración de los demás participantes.

Este último núcleo, radica en dos cuestiones concretas. La primera, es la deconstrucción del formato que La Ventana Indiscreta concretó como materialización del trabajo colectivo; un análisis que se ejecuta a partir de las piezas audiovisuales (otra unidad hermenéutica) en dos tiempos; el primero, es la sistematización tratando de aclarar cómo a través del modelo de producción, de las transformaciones de los vínculos y de los presupuestos conceptuales actualizados, se explica el formato; en aras de hacer explícito este debate para nutrir fases futuras del proyecto; y el segundo capítulo, donde prevalece el acercamiento puramente formal desde la perspectiva de la relacionalidad y las retóricas que

la prueban. Para terminar con un capítulo en donde se establecen las relaciones dialécticas con los otros dos para explicar la forma en la que la progresión se materializó en las piezas.

El segundo de los puntos del ejercicio analítico del presente proyecto es una latencia de estudio hallada, que radica en establecer un núcleo vincular entre diferentes dimensiones de la sistematización que muestran, hasta cierto punto, el cauce que asumió la praxis. Esta parte involucrará la identificación de la red de trabajo, la distribución de tareas y el encaje institucional, como variables que repercuten en la experiencia de los agentes y en los diferentes modos en los que los conceptos movilizadores planteados desde el inicio del proyecto fueron operando de forma divergente en sus diferentes etapas. Se intentarán presentar algunas ideas fuerza que caracterizarían la red (la vinculación de sus nodos) pero también la sustantividad de sus relaciones.

Con esta deriva, nos enfocaremos entonces en el proceso desarrollado concretamente en la sección de producción audiovisual de La Ventana Indiscreta y dejaremos para una siguiente ocasión el análisis del componente de radio. Esto debido precisamente a que fue allí donde yo mismo llevé a cabo mi trabajo investigativo y por mi vinculación profesional con las artes visuales.

CREACOM y La Ventana Indiscreta

El colectivo CREACOM nace como una iniciativa del entonces decano de la Facultad de Artes Integradas, José Hleap, de aprovechar la gran producción de prácticas y artefactos artísticos de la facultad y de la Universidad del Valle en general, que venían (y vienen) desarrollándose desde hace mucho tiempo; pero que, ante la ausencia de una estructura operativa, un esqueleto de trabajo, que la dirigiese específicamente con el fin de la integración de sus distintas áreas, no habían logrado articularse en un mismo espacio, que aprovecharse a su vez, la integralidad, aspecto central de las características de la facultad.

Siguiendo este impulso y como respuesta al entorno (y a la historia) institucional, se planteó la necesidad de trabajar con una serie de conceptos que vinculasen la experiencia estética de los públicos dentro de un objeto o una experiencia, que se compondría por un colectivo y que se haría pública con el aprovechamiento de los canales de distribución institucionales (los medios de la Universidad) y no-institucionales (más contemporáneos). Para ello, se planteó la necesidad de pensar en una obra que, partiendo de un contexto de experiencias estéticas, alterase los componentes formales integrando la mirada de los espectadores, se distribuyese y volviese a transformarse bien fuera después de la distribución o dentro de la obra misma; surgiendo de ella una serie de respuestas conceptuales que servirían para repensar la obra siguiente.

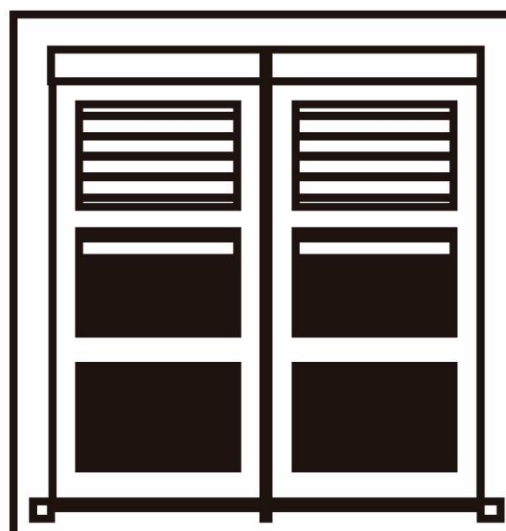
Con esta red conceptual compuesta se creó el colectivo como tal, CREACOM, que durante una primera fase enfocó sus labores en realizar un minucioso acercamiento a productos que sirvieran como referente de lo que sería la propuesta específica, de acuerdo con sus capacidades de interpelar o articular conceptos alrededor de las ideas de público, arte en la ciudad y nuevas tecnologías. Así, durante múltiples jornadas, el colectivo se enfocó en deconstruir diferentes trabajos y obras artísticas, reconociendo en ellas sus funciones estéticas y desagregando sus componentes retóricos, en la búsqueda por aprovechar tanto como fuera posible de acuerdo con los márgenes de acción técnicos e institucionales.

De este proceso surgió una propuesta concreta, La Ventana Indiscreta, que se detallará más adelante, enfocada en el desarrollo de un formato audiovisual y un formato radial, dirigidos a recoger una serie de prácticas artísticas de la ciudad de Cali (de acuerdo con su agenda cultural) en dos dispositivos (respectivamente) que incorporaban tanto en la planificación, como en el rodaje y en el montaje, la experiencia del público; de acuerdo con una serie de retóricas concretas que hacían posible tal labor; para luego ser reconfigurados en las redes sociales, como una obra abierta a la participación y en permanente transformación.

Esto inauguró la fase operativa, en la que consecutivamente fueron distribuyéndose y afianzándose mejor las tareas, de acuerdo con los requerimientos, lineamientos y condicionamientos del entorno. Esta fase tuvo dos sub-fases, en las que paulatinamente se afinaron las prácticas y que dejaron en el camino una gran cantidad de obras que modularon y remodelaron los objetivos y tratamientos iniciales, y con ello, involucraron de forma integral las perspectivas, preguntas y derivaciones conceptuales de los integrantes y la red en su conjunto.



VENTANA *indiscreta*
 INDISCRETA VENTANA
indiscreta



VE
IN

1. Sistematización de experiencias de La Ventana Indiscreta

La sistematización que se presenta a continuación es la recuperación de los relatos de los participantes sobre el proceso hasta ahora acontecido en La Ventana Indiscreta. Por una parte, surge como una iniciativa propia (de mi trayectoria profesional) con la finalidad de desarrollar mi proyecto de tesis, pero, además, como se verá más adelante, es también parte de una de las etapas del proyecto mismo; pues éste, desde sus inicios y en concierto con sus principios conceptuales, se planteó el deber de volver sobre su marcha para refigurarse y anticipar los tiempos venideros.

Siguiendo este orden de ideas, en la sistematización no interesa realizar como enunciado sistematizado, juicios de valor o señalar lo que podrían ser defectos organizacionales, fallas personales o errores del planteamiento conceptual (aunque éstos bien pueden surgir de los relatos de los participantes); sino apenas servir como espejo del proceso; específicamente en el reflejo que entrega de las potencialidades aún latentes, de las experiencias que pueden modularse para las nuevas coyunturas y de algunos puntos concretos en los que es posible engendrar una discusión que lleve a intervenir estratégicamente para hacer de La Ventana un colectivo duradero, solidificado, fructífero y en permanente evolución.

Se muestra una mirada agenciada, pero el agenciamiento que se plantea es tan sólo uno entre muchos posibles, que ha de ser discutido nuevamente, rebatido, refigurado y afinado. El sentido final de cualquier deferencia que pudiera surgir de este acercamiento subsistirá abierto a la visión colectiva, que es en última instancia, la ontología que le atañe.

Los relatos recuperados para realizar este metarrelato surgen de algunos diálogos sostenidos con los integrantes del proyecto que estuvieron dispuestos a reseñar sus visiones, de entrevistas semiestructuradas alrededor de aspectos concretos (que a razón de los roles fueron solicitadas) y de conversaciones extraoficiales que ocurrieron mientras el proyecto tuvo lugar. En algunos casos fue preciso volver sobre el análisis con los participantes, en otros extender las conversaciones hasta que se agotaran (por el momento) las demandas

discursivas (que hacen parte de este tipo de procesos) de quienes quisieron hacer parte de esta sistematización. Se trató de mantener, en lo posible, los énfasis de las frases, los términos escogidos para las descripciones (observados en la sistematización desde la semiolingüística) y las emociones que dejaron entrever mientras realizaban sus juicios.

En este caso, la presente sistematización se centra en la producción audiovisual de La Ventana Indiscreta. No se puede dejar de mencionar que, en el desarrollo conceptual, retórico y realizativo de CREACOM, tuvo lugar también la composición de un formato específicamente radial con el mismo nombre del proyecto audiovisual y graduando desde su propio tratamiento los sentidos de la experiencia estética. Este núcleo de producción radial enfocó también su trabajo en el registro y refiguración de los mismos eventos de La Ventana audiovisual. Por lo que sería muy interesante comparar los efectos de ambas propuestas formales en el marco de las transformaciones de sentidos de la experiencia estética que operan a partir de ambos tratamientos, de las dos estructuras operativas (que eran relativamente autónomas entre sí) y entre los dos registros simbólicos e imaginarios en la modificación del efecto sensible a partir de los sentidos con los que trabajan (y de las connotaciones antropológicas de los mismos). Cambiar un sonido, graduar un sonido, cambiar una imagen, notar un ruido oculto, enfatizar una voz, escuchar una realidad estructurada hegemonícamente en lo visual. O bien, estudiar los mecanismos de trabajo, las materialidades de la realización, las características de la estructura operativa de acuerdo a las necesidades de recurso humano.

En este cruce (y debido al reconocimiento de este núcleo radial) surgirían nuevas interpelaciones alrededor de la mirada, de la experiencia estética situada, de las capacidades de adecuarse a contextos o de variar los dispositivos de grabación de acuerdo con la materialidad de la situación registrada. Sin embargo, dicho trabajo tendrá que ser motivo de un ejercicio analítico posterior. En este caso nos centraremos específicamente en la fracción de producción audiovisual de la Ventana Indiscreta. En primer lugar, por el nivel de acercamiento de mi propia experiencia al proceso que me permite hacer valoraciones más

técnicas y más participativas de cada fase; lo que no ocurriría con la sección de producción radial.

En segundo lugar porque hay una experiencia diferencial del proceso, en lo que tiene que ver con la evolución retórica, con las implicaciones de la estructura organizativa, con el balance sobre el colectivo como agenciamiento de vínculos y con una evolución interna del organismo; que no coincide en ambos casos y entre tanto, debería ser contrastada, pero para lograrlo, primero habría que conocer cada experiencia como una totalidad, una mirada total en tensión que entienda sus categorías para ponerlas en juego con la experiencia análoga de sistematización.

Antes de iniciar la sistematización presente vale la pena subrayar algunas cuestiones sobre la metodología de divulgación del relato que se ha elegido. En primer lugar, es necesario que el lector tenga siempre en mente que las narraciones han sido recuperadas en un momento específico de la vida de los agentes; entre tanto, su relato es un relato de una actividad de la memoria que es una experiencia en sí misma, y que ocurre al acto mismo de su enunciación.

A diferencia de las escrituras objetivables de la historia, el *texto del recuerdo* conlleva trabajar con un cúmulo importante de encuentros y desencuentros, de olvidos, de vacíos y de malentendidos; habla más de la subjetividad de los agentes y de sus estrategias de ordenamiento del pasado que de hechos factuales (a los que, como es obvio, el mediador recurre cuando es necesario, para dar guía al metarrelato). En todo caso, esos recuerdos subjetivos son susceptibles de convertirse en memoria una vez se involucran en una experiencia común; lo que quiere decir que en la interfaz de la *intersubjetividad mediada* ha surgido un nuevo macrorrelato que explica un corpus total y que sin embargo es un organismo que se asume imperfecto, organizador de partes en conflicto; de tal forma que, en nuevas lecturas, sus *partes* pueden ser reorganizadas para inducir nuevas superaciones teórico-analíticas.

Los mitos, imaginarios y representaciones nacen de un mundo colectivo que precede a la experiencia narrada por los agentes (que prefigura sus ideas), se expresan en un

momento concreto, atravesando lo particular en un catálogo de enunciaciones y formas de enunciar especiales, y vuelven sobre el mundo para discutir la propia mirada. Esta dimensión imaginaria de lo acontecido es el núcleo básico de lo que, de hecho, opera en los hechos concebidos como *pasado*, pues, en última instancia, cada sujeto del recuerdo de una red colectiva es un mundo y la tensión entre estos mundos es una forma de expresión de la red en su conjunto.

En segundo lugar, hay que explicitar que los sujetos de la investigación, a pesar de la relativa horizontalidad del proyecto La Ventana Indiscreta, cumplieron, por sus propias capacidades o por determinados arreglos operativos ocurientes en todo colectivo, diferentes papeles en distintos momentos y en algunos casos oficiaron en un determinado rol diferencial a lo largo de toda la experiencia. Por tanto, en el relato, algunos de los hechos narrados sólo les atañen a unos agentes concretos, en otros una experiencia particular tiene más preponderancia que la de sus congéneres, por su facultad de evidenciar consideraciones (teóricas, analíticas y técnicas) que se privilegiaron durante el proyecto y se privilegian ahora. Todo esto bajo la premisa de que comprender un cuerpo colectivo implica asimilar que si bien se trata de constituir una mirada universalizable (al tratar al sujeto de enunciación como un sujeto común: La Ventana) éste es también un organismo diverso; es decir que los que lo integran no son equivalentes entre sí.

Finalmente, las secciones en las que se divide el relato de la experiencia no son la temporalización de los *momentos reales* (si es que existe tal posibilidad fenoménica) del proceso, sino que surge a partir de la segmentación con la que los participantes estructuraron la vivencia para dar una orden a la historia.

Es decir, de los fragmentos en los que se desglosó en su mente la experiencia. Fragmentos que, curiosamente coinciden en todos los casos. Si se disociara de forma relativamente factual el proyecto hablaríamos de tres momentos: un momento laboratorístico-investigativo, un momento laboratorístico-productivo y un momento de creación de contenidos audiovisuales con dos temporadas de emisión. Sin embargo, para la experiencia como imagería agenciada, tal como fue narrada, el proceso tuvo siete: un momento previo a la

realización (invisible para la mayoría y del que se especula su existencia por necesidad lógico-casual) en el que se diseña el proyecto en medio de marco institucional precedente, un momento de vinculación de los primeros participantes, una etapa laboratorístico-investigativa, la creación de la primera pieza (*La Paz*), un intento de organizar una estructura organizativa y un formato mientras se iban produciendo nuevas piezas, el ingreso de nuevos participantes (que en realidad ocurre paralelamente al anterior, pero se concibe separado), y un momento imaginario (resultante más de la evocación del recuerdo uniendo experiencias transversales que fueron aumentando gradualmente mientras el proyecto decantaba) en el que se estandarizó una forma concreta de producción.

El lector podrá entender que muchos de estos acontecimientos ocurrieron, sin embargo, desplegados en diferentes fases, que por momentos una fase estuvo superpuesta a la siguiente, que el desarrollo de la visión de los agentes fue estatuyéndose gradualmente, que sus comportamientos variaron funcionalmente a las peripecias y que algunos hechos se mezclan entre sí. Sin embargo, se prefiere esta modalidad del relato porque es más flexible a la hora de comprender los sentidos de los acontecimientos (se privilegia el *sentido* sobre la cronología del *hecho*).

1.1 La configuración de la idea disruptiva

Esta primera etapa del proyecto cuenta el diseño del mismo, desde agosto hasta diciembre de 2017. Se incluye dentro de la sistematización de experiencias por dos razones singulares: porque José Hleap, quien lo esbozó e impulsó desde sus inicios, hace parte de la red; y además, porque se vuelve imprescindible volver a la fase para poder explicar aspectos de las etapas posteriores en las que, como veremos, muchos de los elementos vinculados a su diseño (la conceptualización matriz y la lógica institucional) fueron comprendidos de forma específica por los integrantes y evolucionaron de forma progresiva.

En la mayoría de los casos, esta etapa se representa como un vacío consciente en el recuerdo de los participantes. Refieren a ella por relación lógica de causalidad (fue necesario que ocurriera) pero no conocen a cabalidad los menesteres de la misma, salvo los conceptos herederos de ella que fueron transmitidos por José Hleap cuando se incorporaron los primeros miembros al laboratorio CREACOM que más adelante llevará a cabo La Ventana Indiscreta; en esta primera distribución de roles, los participantes, casi en su totalidad, *confiaron* en las capacidades del director y en su conocimiento legitimado sobre los pormenores del funcionamiento del entorno institucional en el que el proyecto nació. Entretanto, la experiencia aquí consignada encadena específicamente al recuerdo de Hleap y sólo en parte al de Julián Hernández, quien, por su trayectoria en otros proyectos distintos con el mismo director, fue involucrado en este, tal como él mismo relata, en un momento preliminar al del resto de agentes.

Lo que caracteriza esta etapa, el contexto institucional en el que surge la propuesta (del que los demás participan únicamente a través de la fijación de mitos heredados sobre la institución universitaria y el campo de las artes) y el diseño como tal de la misma, que es expresión de una evolución conceptual propia del desarrollo académico, profesional y experiencial específicamente de José Hleap. De tal forma que, surge dentro de un mundo modelado, “colectivo” a razón de responder a un universo social más allá del individuo, pero limitado por el cierre categorial relativo que delimita el director. Algo que no funciona

necesariamente en desmedro de la dimensión transdisciplinar de CREACOM y La Ventana pues este tipo de iniciativas son, en ocasiones, requeridas para la ejecución (las ideas nacen de un cuerpo colectivo o individual y luego ganan adeptos) y, además, porque por la forma en la que el proyecto se confeccionó, pudo ser reevaluada e incluso superada por los miembros. Sin embargo, el conocimiento previo sobre el marco institucional (las estrategias para soportarse en el mismo) no fue igualmente aprehendido por los participantes de etapas posteriores, lo que, como veremos, jugará un papel determinante en la forma como aconteció lo sucesivo.

Por otra parte, todo diseño conceptual exige, como es obvio, una experiencia previa praxeológica y formativa, que escapa, a razón de la vocación del director, de las manos de los participantes, no por ausencia de inteligencias adecuadas para tal finalidad, sino porque éstos han devenido su propia experiencia formativa a partir de fines académicos y profesionales diferenciales.

El capital cultural del director es la contestación de sus inquietudes y de sus experiencias formativas previas, una evolución en el análisis y en el estudio que ha exigido, como es natural, una comprensión mayor del campo de las discusiones del marco conceptual que direcciona el proyecto. Empero, el modo específico en que estas ideas fueron divulgadas en la etapa posterior y reanalizadas por los participantes logró que se conformasen acepciones divergentes alrededor de los mismos conceptos (que hasta donde sea posible serán objeto de la presente sistematización) configuradas con sus propias vivencias personales y con el cuerpo de los debates internos de La Ventana. Esa es su riqueza fundamental como aporte para la academia. Con esto en mente trataremos en la sistematización (a diferencia de los otros momentos) de explicar este desarrollo teórico en aras de que sirva como herramienta para los tiempos futuros de La Ventana Indiscreta.

La idea afianza sus raíces en una historia mucho más larga que la experiencia sistematizada. Surge de un proceso formativo propio de Hleap (reflejo sus propias inquietudes académicas) de más de 12 años en el que *“se trabajó una idea divergente de la gestión cultural, comprendiendo los procesos estéticos y del arte como elementos que tienen una*

dimensión de gestación". Según el relato de Hleap *"todo artista se debe en sus orígenes y en la realización a estéticas colectivas a las que pertenece o con las que pelea. Como en la redistribución de lo sensible de Rancière: una construcción cultural común"*. De ahí se elaboró el concepto de *gestación cultural*, para hacer frente a la *gestión/administración cultural*; que piensa la dimensión de lo cultural como elemento transversal y cotidiano, oponiéndose a la representación detenida de la *cultura* de la idea de *gestión*.

Esto coincide con transformaciones estéticas que abordan la forma en la que el arte se manifiesta en una relación cotidiana, cómo implica una serie de desarrollos tecnológicos, y cómo se configura en el artista, y fundamentalmente, que no hay arte si no hay un vínculo con una alteridad que da sentido a la obra. De este planteamiento surge además la primera idea de *público* que da ímpetu al proyecto.

Tal como se plantea desde la mirada de Hleap, el artista inicia sus prácticas en medio de un mundo cultural que lo precede, mundo cultural en el que se gestan dinámicas que no restringen la idea de cultura a una especie de jerarquía en la construcción de productos culturales llamados artísticos, sino que son experiencias cotidianas de elaboración estética de todos los entes relacionados con las obras; de ahí que para pensar la distribución de lo sensible sea necesario involucrar al público en la construcción de disrupciones estéticas que transformen las experiencias del mismo tipo en el mundo que las ha antecedido.

Surgió entonces, un proyecto (antecedente necesario) para ayudar a la Alcaldía de Cali a construir un plan de cultura. Según Hleap, al llevar estas ideas a una de las reuniones, la misma se convirtió en una pelea fuerte. *"Se había retomado un trabajo de Elías Sevilla, en el que el arte era una de las formas, pero no era la forma, como decía la Facultad"*. Esta idea fue rechazada, por lo que pareciese entonces que *"la facultad no tiene facultades"* por no existir un consenso al respecto. De ahí nace el impulso de intentar que la integralidad debe dejar de ser *"un nombre burocrático, y retomar una idea de los fundadores de la Facultad, que implicaba generar proyectos donde se interpelaban las disciplinas"*.

Aquí se figura un primer esbozo del marco institucional que precede a la aparición de La Ventana Indiscreta. Se asegura que, pese a que la Facultad llevase a cabo insistentemente

intentos de trabajos interdisciplinarios, al interpelar las herencias conceptuadas de *cultura* y al intentar operar sobre presupuestos categoriales más abiertos (que hicieran posible la integralidad misma), ocurren una serie de choques con la institución (más allá de lo que quisiesen sus representantes) universitaria y administrativa de la ciudad. La idea de integralidad que pone en juego CREACOM se estructura como un marco operativo basado en empujar proyectos transdisciplinarios más que en utilizar el rótulo “integralidad” para justificar burocráticamente las actividades internas. Y esto es clave, pues al no existir una materialidad sobre la cual poner en tensión las disciplinas no existe tampoco *una mirada transdisciplinar sobre la transdisciplinariedad*, sino definiciones formales compiladas en hechos academicistas en la que terminan jugando negativamente los “egos” de quienes dirigen las academias, aún con los mejores designios del caso; que tal como afirma Jorge Caicedo, es uno de los mayores impedimentos para estos proyectos.

Hay una elaboración conceptual interesante en este punto, pues pese a que la transdisciplinariedad se conciba como un tipo de relación de creación de saber que aflora a partir de un hecho transdisciplinar, como tal, la singularidad de su locus de enunciación es un componente desconocido, así como las categorías de análisis que la desagregan y los menesteres concretos de su *realización*. Veremos que, de alguna forma, lo transdisciplinar, en el proyecto La Ventana Indiscreta, obliga a pensar en nombres plurales, *las ideas de transdisciplinariedad*, que se ostenta inconscientemente de modos versionados en la cognición de los distintos participantes y que se materializa en lo estructural de la estructura operativa. Según Hleap, acontecieron también una serie de irrupciones creativas que interrumpieron la secuencia lógica de este entorno sometido a la quietud del *enrocamiento* disciplinar:

“Empieza una interpelación de estudiantes. En el movimiento estudiantil del 2011 se generan act-ins. Unos estudiantes de la carrera plantean la pregunta por el papel de los medios de la Universidad. Se inicia un estudio sobre los medios masivos de la Universidad y cómo darles sentido a esos medios, desde lo académico y lo social. Entonces no sólo

medios, sociedad, academia sino qué papel juega la Facultad. Se desarrolla un proyecto con una agenda de propuestas para empoderar a la universidad en su relación con el entorno, no sólo como receptiva, sino como repensando la docencia, investigación, etc.

Sin embargo, el proyecto termina en una agenda que se presenta a la dirección, llama la atención, pero no pasa nada, salvo un comité de programación; pero se logró mostrar la necesidad de generar una política cultural de la universidad. Antes de La Ventana, surge un plan de construir una política cultural, que paralelamente se implementó con La Ventana” (José Hleap).

En aras de responder a esta superación del anquilosamiento institucional “se plantea un proyecto de investigación para la Universidad, para crear un laboratorio de investigación y al mismo tiempo un espacio mediático para los medios y un elemento, la dimensión de las redes sociales que aparecía desconectada para los estudiantes” (José Hleap). El primer vínculo se hace con medios preexistentes de estudiantes, en los que contaban lo que no contaban en el salón de clase. Hasta ahí no aparece la relación con el arte, salvo el lugar de lanzamiento, el interés es que esa relación estuviese organizada por un trabajo sobre expresiones estéticas que conecte la tecnología consagrada de comunicación y las nuevas, con los artistas y los públicos.

Entonces, la *mediación en los medios* presentada en esta etapa de diseño trata de desplazar las ideas formalistas que los limitan como espacios de difusión de contenidos coordinados por un núcleo productivo; en cambio se piensa en espacios de *mediación* que estructuren el contenido mismo (Martin-Barbero, 2002), que actúen en correspondencia con las tecnologías de los canales, registros y soportes; específicamente pensados para el acto colaborativo con el público de una experiencia estética. Por el momento no es del todo claro cuál es su uso, y es lógico, porque el mismo sólo puede surgir de lo que ocurra dentro del laboratorio de creación.

Al momento de formular estas inquietudes surgen las nuevas categorías del nexo entre las preguntas estéticas de la propuesta de Hleap (respondiendo a las dinámicas colectivas citadas) con los presupuestos transdisciplinares que persiguen. De ahí la necesidad de maniobrar con una interpretación de la idea de *arte* que responda a la discusión teórica del término, ligada a un momento concreto de su trayecto hermenéutico, a las necesidades políticas subyacentes de abrir ámbitos democratizadores de la estética y a las potencialidades de un proyecto de gestación que involucre las diferentes disciplinas “artísticas” de la universidad. Para Hleap:

“El arte se comprende como experiencia, expresión y redistribución de lo sensible. En ninguna concepción de lo que se trabajó había una visión instrumental de la mediación estética. No es el arte para hacer tal cosa, sino la práctica estética en si misma con distintos niveles de elaboración de la experiencia”.

Para dar materialidad a los conceptos, Hleap decide recuperar la teoría de la hermenéutica de Ricoeur (1987) en *Tiempo y Narración* (conceptos que hacen parte de la fundamentación teórica del director pero que podrían ser acompañados de conceptos análogos de otras epistemes, como de hecho ocurrió). Se plantea entonces la triada que habrá de fundamentar la praxis de transdisciplinariedad, relacionalidad y política del proyecto: *prefiguración, configuración y refiguración*:

“Tres conceptos útiles para comprender el nexo entre narración y temporalidad, es decir, la forma en que se procesa la relación el tiempo y con los mundos. Ante una obra no estamos con lo que dijo el autor, sino ante una forma particular de la narrativa y es que nos expone a un mundo; a elementos a y previos en el lenguaje o los lenguajes que nos figuran”.

Existe entonces un mundo previo: el mundo prefigurado. Un mundo de tensiones colectivas, visibilidades y ausencias, en un punto concreto de su historia que anima a múltiples experiencias estéticas y conceptuales, del que surgen procesos de creación que en determinadas ocasiones se materializan en hechos u objetos. No hay pues una creación

desde la tabula rasa sino mimesis, desde la lectura que hace Ricoeur de Aristóteles, como *construcción de mundo*. Tal como indica Hleap:

“Hay una mimesis 1 que es el mundo prefigurado. Con ese lenguaje configuramos un relato, una identidad narrativa construida por historias que se van hilando como su identidad del autor. Esa articulación es un trabajo estético específico, la poética de la vida cotidiana; pero en el arte hay una segunda mimesis: la configuración. Configura un relato a partir de lo prefigurado, con ciertos lenguajes, asociaciones, conceptos comunes”.

Esta es la llave de la noción de *público* que CREACOM pone en juego, pues, el espectador, haciendo parte de un corpus social que integra el mundo prefigurado, una vez su agencia compleja logra manifestarse en la configuración de un agente estético individual, al recibirla nuevamente opera analítica y estéticamente frente a la misma: *“el escucha asocia, analiza, valora. Y eso refigura el producto”.*

Esto quiere decir que aun cuando actúe de forma invisible, el público es parte del arte desde el punto de vista de la experiencia estética; pues el hecho artístico se concreta en el cuerpo de quien lo experiencia. Desde el comienzo es integrante de la obra misma, sin embargo, la puesta en común varía según cómo se involucre dentro de la obra reproducida como tal. Ante el hecho refigurado, la respuesta de quien especta vuelve a constituir un mundo, de forma dialéctica, que es fructífero para nuevas configuraciones; esto puede conducir a nuevos artistas individuales que tramiten este nuevo mundo; o, como persiguió La Ventana Indiscreta a la muestra de la refiguración del espectador dentro del objeto estético como tal.

Todo esto es posible es a través de la intervención de la visión del público dentro del formato y no únicamente como retroalimentación discursiva en el contenido, o como recopilación de impresiones luego de la emisión. Es decir que desde sus inicios CREACOM plantea intervenir sus piezas ingresando, en la figura de las mismas, las refiguraciones de su público; pues:

“Todo parte de un concepto tan plástico como el de “figura”. El vínculo con los públicos y el arte está en esa plasticidad. Todas son elaboraciones figurativas, trabajos plásticos sobre una materialidad. Ese sería el eje productivo de la Ventana Indiscreta. No es un trabajo verbo-discursivo sobre el arte, ni en los medios, sino en el trío atravesado por la figuración: todo es un acto creativo. Ese concepto se hace clave y abarca el conjunto de la experiencia del arte”.

Esta triada conceptual de la fundamentación del programa es lo que guía la construcción de las piezas (o así se espera que ocurra): la constitución de un formato que permita, a través de los usos tecnológicos disponibles, irrumpir en la distribución de lo sensible al involucrar experiencias estéticas del público dentro de los objetos y sucesivamente con las obras subsiguientes del proyecto que evolucionarían de forma gradual a las revaloraciones del espectador, ya no sólo sobre el contenido sino sobre el formato en concreto. Así, se piensan las piezas como resultantes de una refiguración y a las nuevas configuraciones en la misma lógica.

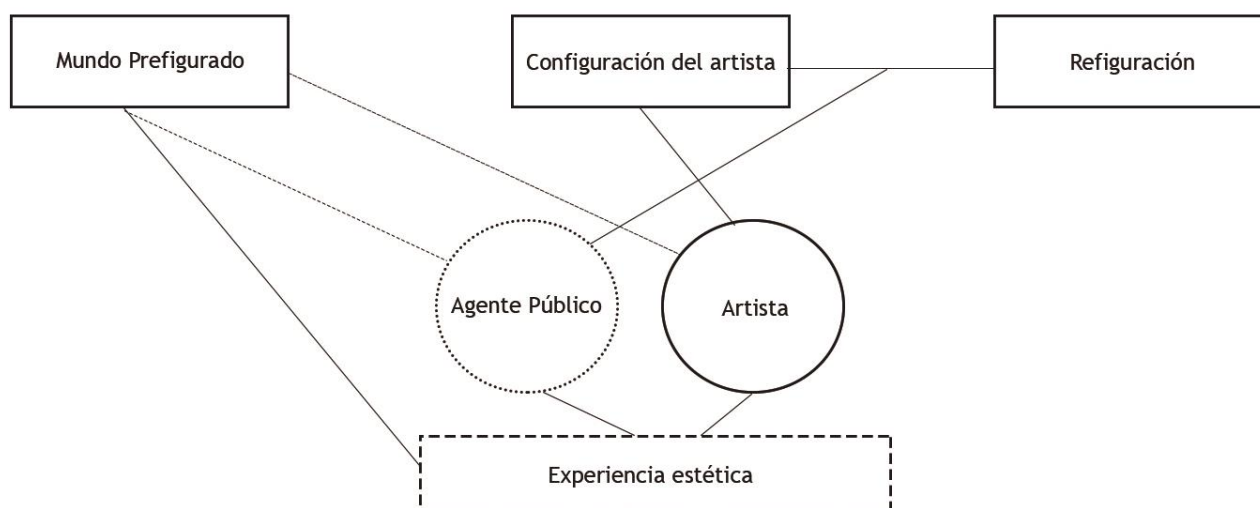
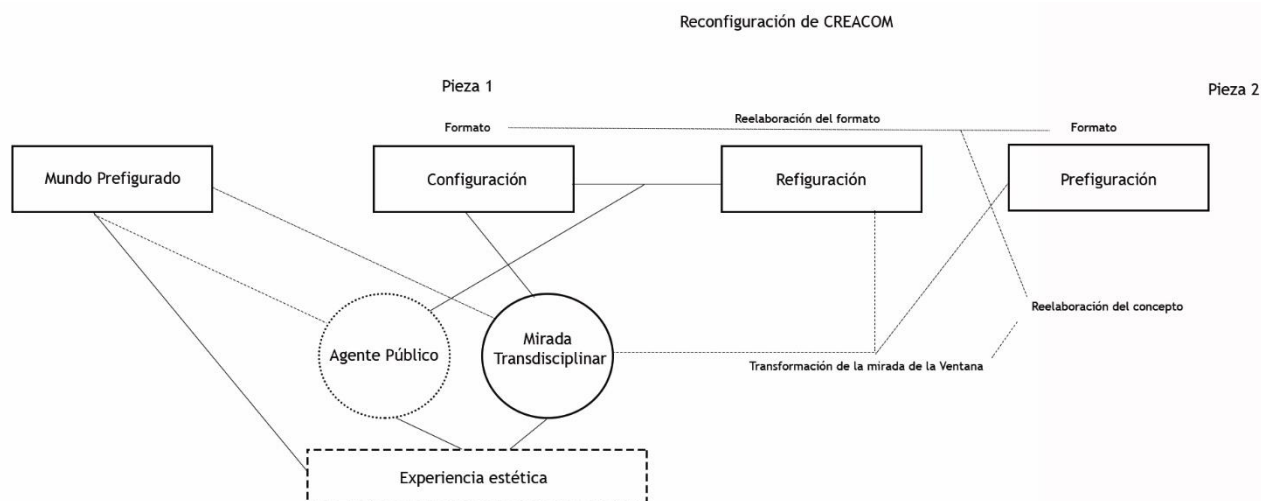


Figura 1. Relacionalidad, figuración y experiencia estética. Planteamiento.

Pero además, la conceptualización planteada permite pensar también al proyecto mismo en un circuito permanente de prefiguración, configuración y refiguración (del que la presente sistematización hace parte) y como tal ofrece una perspectiva dinámica de la

dimensión transdisciplinar pues no sólo radicaría en la intervención de las diferentes disciplinas a través de los participantes que las representan sino en una evolución gradual (una formación acaso) de una mirada transdisciplinar colectiva y de una mirada transdisciplinar en los sujetos que se van educando mediante la intervención de su mirada (refigurada también) en las piezas.



Por supuesto, y pensando en los objetivos éticos del presente trabajo, esta es una posible estructuración de una práctica transdisciplinar y de los conceptos que la permitieron, hay, como es obvio, infinidad de posibilidades teóricas, categoriales y epistémicas que pueden constituir prácticas similares. Cada una con sus propias derivas, tensiones y núcleos de problematización; pues, desde este momento ya eran visibles limitaciones técnicas (el alcance de los medios), de configuración de piezas (la necesidad de construir dispositivos de enunciación abiertos en marcos de producción y distribución clausurados) y el juego estratégico en medio de herencias institucionales que privan los alcances creativos de todo proyecto.

1.2 El nacimiento de la voz común

Es tal el alcance del núcleo conceptual del proyecto que aquí podemos interpretar las categorías planteadas y extrapolarlas a la experiencia de La Ventana Indiscreta. Considerar como primera prefiguración el contexto institucional e histórico previo al surgimiento de la que se articula una configuración concreta, situada en un lugar de enunciación individual, que organiza un proyecto partiendo de una configuración conceptual concreta, derivada una específica escuela de pensamiento y sostenida en el conocimiento del director. Una vez configurado requirió establecerse como praxis común, lo que exigió la existencia de un cuerpo colectivo, de diferentes disciplinas, que recogiera el planteamiento y lo refigurase para darle entidad. Esto implicaría refigurar los conceptos, los objetivos y la estrategia en un encuadre institucional dado.

Como veremos, todo ello ocurrió de forma relativa. Los conceptos se reorganizaron dentro de su propio marco categorial, y se imaginaron de una forma singular dentro de cada agente, lo que no significa ningún problema mientras el locus de sentido del proyecto y sus materialidades continúen siendo comunes (operando como un organismo en tensión). Los objetivos se afinaron en estrategias operativas cotejadas de acuerdo con un marco institucional que fue limitando progresivamente sus alcances, pero el conocimiento sobre la forma de sobrevivir en un entorno de validación instituido no fue transmitido y hasta cierto punto continuó oficiando como un mito.

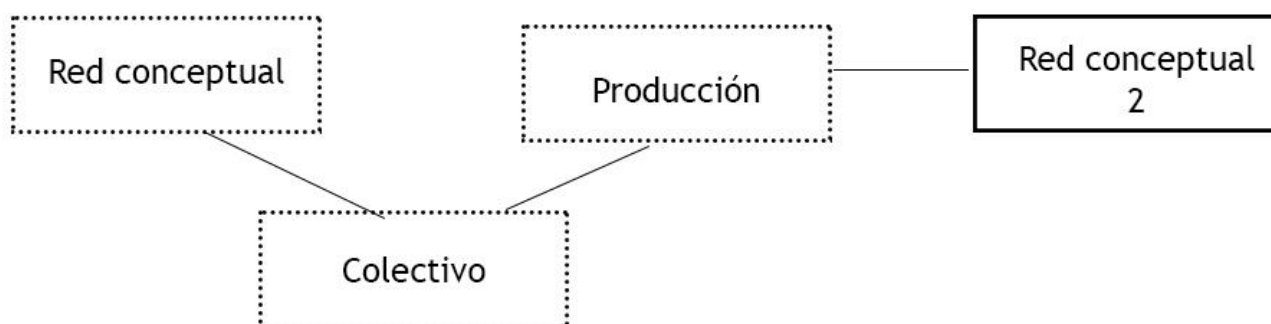


Figura 3. Evolución conceptual CREACOM. Planteamiento

La incorporación de los participantes del proyecto se hizo haciendo uso de la red personal y profesional de José Hleap. Esta etapa ocurrió aproximadamente entre octubre y

diciembre de 2017 y la vinculación formal de los mismos entre agosto de 2017 y febrero de 2018. En principio, tal como relata Julián Hernández, fue llamado a colaborar en el proyecto, debido a que él en particular había trabajado en otros previos con el director.

“Como ya habíamos trabajado juntos en formulación de proyectos en grupos de investigación con COLCIENCIAS, dijo Hleap que me necesitaba para que me coordines y me asistas, es un proyecto que te puede interesar mucho porque vamos a trabajar por fuera de esos proyectos que había establecido la alcaldía que por la vinculación interinstitucional teníamos menos control, es un proyecto como los que querías hacer hace rato. Hleap fuera de todo ha sido importante para mi carrera, si pudiera tener un título por la experiencia que he tenido con José, tendría mi maestría”.

Hleap fue proponiendo incorporar diferentes estudiantes de la Universidad de Valle que, a razón de las inquietudes que logró observar en ellos (en algunas clases dictadas por el profesor a las que asistían), de colaboraciones previas y de sus trayectorias académico-investigativa (en el caso del profesor Jorge Caicedo):

“En el marco de esa función como profesor nombrado, al iniciarse el proyecto La Ventana Indiscreta, el profesor José Hleap me invita a participar como coinvestigador; en un primer momento se pensó de una manera, por llamarlo así, nominal, porque en la Universidad hay un sistema en el que, en estos sistemas de estímulos, para la investigación y la producción, si un docente pasa un proyecto, se le da un monto específico, pero si se unen dos docentes nombrados, y aparecen las figuras de investigador y coinvestigador, la Universidad da el doble”

Con respecto al resto, Hleap realiza el reclutamiento según su observación de las inquietudes de los estudiantes, utiliza el término "inquieto" para hablar del afuera de las lógicas estrictamente profesionales de las disciplinas. Tal como relata María Victoria Espinosa:

“Yo estaba en ese tiempo viendo Proyectos II y por el trabajo que había presentado que era un poquito como enfocado hacia los espacios que se daban para el arte, entonces el profesor me habló del proyecto y me preguntó si estaba interesada. Me dijo que era sobre la experiencia del arte desde los públicos, pero que por el trabajo que había presentado me dijo que fuera a la reunión”.

De acuerdo con estas narraciones, se evidencia que la afiliación se ofició por razones referentes a los elementos adyacentes de las prácticas disciplinares, gustos alternativos, o interés específico en un área de la comunicación y el arte (en su vínculo).

“Entré al proyecto porque mi compañero Jorge me llamó, parece que estaban interesados en que una persona de Artes Visuales participara dentro del proyecto y un amigo en común le habló sobre mi participación en el Uniarcade, que es una actividad cultural que busca reunir las disciplinas artísticas alrededor de los videojuegos, como temática central, y las disciplinas como pintura, música, incluso se ha hecho cosplay que es también lo performativo” (Felipe Zabala).

Aun cuando Hleap afirma que hubiera deseado hacer una convocatoria más estructurada y menos restringida a la rúbrica de “monitoria” (la figura institucional que lo estatuye) era necesario iniciar por ahí. Según señala Hernández se requería que hubiera al menos dos estudiantes de semestres avanzados, para trabajar dentro de la tipología de *Semillero* (por ser el que empieza proceso de investigación y tiene más responsabilidad en la aplicación de conceptos). Este es el primer condicionamiento burocrático pues al plantear el semillero se comprometerían a más cosas y tendrían que oficiar más agentes para cumplir con sus trabajos y artículos de investigación.

Estos participantes fueron proponiendo a su vez a otros nuevos, que estuviesen interesados en esta clase de ejercicios, o que, por su historia, la disciplina de sus estudios o su participación en colectivos de arte, parecieran colisionar con los objetivos que el taller se proponía:

“Había trabajado en un proyecto antes en el que estaba involucrado Julián, pero simplemente un día me llamó y me preguntó si quería trabajar en la ventana y eso fue todo, necesitaba la monitoria (...) sobre el cargo de productora de campo había trabajado para eventos de Cinespacio, del festival de cine, y en pequeños rodajes, pero no había trabajado para una serie televisiva. Y en el cargo de asistente de edición ya tenía experiencia porque había trabajado realizando algunos productos de uso gubernamental y como para otros colectivos e instituciones” (Natalia Casas).

La clave de este momento son las redes institucionales y semi-institucionales en las que estaban incorporados los agentes impulsores de la propuesta. Es decir, del papel que ocupaban con relación a un campo, llamado de forma general, *del arte*. Esto quiere decir que, en esta fase, el proyecto no se ciñó a criterios preestablecidos de composición de lugar de enunciación; al contrario, fue un mecanismo flexible, abierto a quienes demostrasen algún interés. Más que por comprensión total del proyecto (como explícitamente manifiestan los participantes en su relato) lo que generó confianza en el trabajo fue un cierto capital simbólico acumulado por parte del director que introdujo credibilidad a la iniciativa:

“En un principio, me vincula el solo hecho de pensar en José, José Hleap fue mi profe en mi época de estudiante. Ahora somos colegas. Siempre lo he respetado mucho como académico, como investigador y sobre todo porque es un personaje que no solo hace teoría, sino que también hace intervención, y esa es la línea mía dentro de la escuela. Más la intervención que la teoría.

Entonces en un primer momento, cuando él me hace la propuesta, me interesa porque sé que él va por esos caminos, pero también sé que él es alguien que trabaja mucho lo teórico, y la primera presentación que me hace un poco del proyecto, era como pensada en esto del lenguaje del arte y la manera de apreciar el arte, entonces yo decía “esto puede ser una cosa

muy etérea, más de corte filosófico, teórico" pero igual yo estaba ahí por ese compromiso con el profe" (Jorge Caicedo).

Así, pese a que la vinculación fue más o menos contingente, se aprovecharon los intereses (incluso inconscientes) de personas que ya portaban inquietudes alrededor de una idea cismática del arte:

"Al principio sí tenía expectativas de aprender porque nunca había hecho producción de campo más de uno o dos días en eventos aislados. Me parecía chévere saber cómo funcionaba el canal, la emisora. Cuáles eran los procedimientos para llevar un programa a la pantalla, me gustaba mucho que el programa fuera acerca del arte, sobre todo muchas veces sobre de expresiones populares del arte" (Natalia Casas).

Esto es claro cuando se pone atención a las trayectorias previas de cada uno, matizado en aspectos como los que afirma Julián Hernández en los que *"lo profesional hace parte de lo personal"*. En sus relatos manifiestan haber participado en otros colectivos que, con ausencia de un marco institucional que los validase, no encontraban un direccionamiento serio. Algunos de ellos vieron en el proyecto la oportunidad de materializar inquietudes nebulosas o de ahondar en sus perspectivas para retroalimentar los proyectos personales al borde de la experiencia de La Ventana. En otros casos, la confianza en el impacto en la Academia de trabajos con alto componente investigativo y de una cierta densidad conceptual, jugaron un papel benéfico:

"Al principio, fue una cosa más estratégica, sin embargo cuando empiezo a hablar con José y a (él) contarme el proyecto, admito que no lo entendí, no entendí muy bien lo que él quería hacer, sonaba un poco extraño esto de la refiguración, muy en el tono de Ricoeur y esos textos hacía mucho rato yo los había leído en la maestría y no los tenía muy presentes, pero luego cuando ya empiezo a conocer y a asistir a las primeras reuniones, me encarreto con el rollo y ya deja de ser algo nominal y entonces me meto de lleno como coinvestigador.

Un poco resumiendo, mi ingreso fue medio accidental, una conveniencia en un momento dado, ya después me encanta el proyecto, cuando ya lo entiendo en toda su dimensión y entro a fungir como coinvestigador” (Jorge Caicedo).

Es posible concluir es que el espacio que se creaba fue un lugar de convergencia de trayectos previos de cada persona, con respecto a inquietudes que respondían a un contexto histórico-social (y en relación al campo) compartido.

En la mayoría de los casos el proyecto se representa como una *necesidad* vinculada a la potencialidad de CREACOM y La Ventana Indiscreta de superar cierto entorno que se percibe como anquilosado en experiencias atávicas o extremadamente elitistas. Así, se pudo encauzar estas diferentes consideraciones individuales y componer una mirada en conjunto que las ligara en una misma articulación. Lo que no quiere decir que fuese la única posible; de ser otros los participantes probablemente hubiesen salido a la luz otro tipo de preocupaciones responsivas del mismo ámbito artístico; lo que implica que la composición de lugar fue una realidad contingente abierta permanentemente a alteraciones nuevas.

El colectivo manifiesta que en esta etapa lo que tuvo papel preponderante fue el deseo de nutrir su propia trayectoria, lo que adhirió a su subjetividad cierto sentido de pertenencia que, según elaboran, se hubiera visto afectado por otro tipo de afiliación más profesionalizada. Aun cuando, en su propio relato, se evidencia un cierto temor sobre el rol que habrían de cumplir en el proyecto, miedo sobre sus propias capacidades y sobre la densidad del abordaje conceptual que les fue introducido, comprenden que es precisamente esta expectativa y vértigo, lo que hace que el proyecto sirva para alimentar y vigorizar sus preceptos precedentes, en tanto les ayudó conocer algo novedoso; y con relación a la promesa de producción de contenidos, la idea que conecta sus intereses es la de materializar en los productos algunas de sus propias prerrogativas personales (un ámbito en el que pueden propulsar sus ambiciones creativas):

“En cuanto a lo del sentido de pertenencia, y es que la temática del proyecto me cautivó, porque estábamos discutiendo temas que a mí me

interesaban que son interacción con públicos, nuevas tecnologías y la búsqueda siempre de cómo el arte participa en estos escenarios” (Felipe Zabala).

Jorge Caicedo afirma que:

“La primera impresión con el proyecto, yo sentía que era más como una inquietud académica de revisar las formas como se trabajaba la expresión o la difusión o divulgación comunicacional del arte. Como que era un ejercicio muy en ese orden de la indagación, pero más académica y que de pronto al final lo que íbamos a hacer era un texto muy profundo donde planteábamos la caracterización de esos modos de mostrar el arte y de oírlo y de verlo, y de pronto íbamos a hacer unos acercamientos o unos insumos para empezar a pensarse las formas de hacerlo.

Entonces me parecía que era un proyecto importante, interesante, pero hasta ahí no lo veía trascendente porque veía que se iba a quedar muy en el plano de lo ideal, de la apuesta más teórica, de plantear unas posibilidades para que después en un segundo, o quinto proceso inclusive otro equipo lo pudiera materializar”.

Así mismo, dan poca importancia al presunto requisito de haber pertenecido con anterioridad, a proyectos de este tipo (algo que se valoraría en un tipo de vinculación más burocrática) sino precisamente al hecho de no haberlo ejercido. De alguna forma, en La Ventana se evidencia un marco previo abierto, flexible, sin total estructuración, que es situación óptima para que los sujetos perseveren dispuestos a expandirlo con innovaciones y a entroncarse afectivamente. En este punto, la falta de experiencia o pericia lejos de cumplir una función destructora, es una garantía de posibilidad.

Una vez identificados los agentes que habrían de dar movimiento al proyecto, se procedió a reunirse con Hleap o con los primeros participantes, informalmente (salvo en el caso de Hernández, quien tuvo acceso a los contenidos del documento matriz y la posibilidad de retroalimentar la etapa previa desde el génesis de su vinculación). El hecho de que

ocurriese así condujo a que, tal como afirman todos, las categorías analíticas, los objetivos del proyecto y su lógica operativa, no fueron aprehendidas de inmediato, sino que se manifiestan en su imaginario como una densidad compleja que esperaban comprender una vez se pusiera en marcha el proyecto. Imaginarios opuestos que representan La Ventana como un “proyecto para la creación de un formato o para la renovación de uno ya existente”, como un “ejercicio para la renovación del Canal Universitario”, como un “proyecto transdisciplinar”, como una experiencia para el trabajo del “arte con públicos” o como un “proyecto de investigación de nuevas prácticas artísticas”. Éste último es el más repetido en los relatos; de ahí que cuando La Ventana inició su fase de producción de contenidos audiovisuales, muchos sintieran que había perdido algo de su propia naturaleza.

Esta circunstancia, en la experiencia de los agentes, simboliza la transdisciplinariedad es un tipo de composición de lugar con la facultad de tripular rupturas dentro del campo artístico: como contra-disciplinariedad o in-disciplinariedad; como señala Hernández *“era una oportunidad de creación de un colectivo para repensar el arte, para crear un grupo del que pudieran surgir proyectos más pertinentes al arte”*. Es decir que, se piensa, que la mirada colectiva de ahí derivada permitiría romper tradiciones heredadas y nutrir las propias ópticas para advertir posibilidades de creación que de forma individual y disciplinar hubiese sido imposible:

“También me ha gustado mucho el grafiti y el arte urbano y he salido a hacer grafiti y arte urbano entonces muchos de mis referentes fueron direccionados hacia productos que se tomaron la calle, que se apropiaron de los espacios públicos porque el tema de cierta forma yo lo venía trabajando desde ahí, como la capacidad de las personas de reflexionar a partir de lo que se ve en la calle pintado. Que puede que sean ideas que están en contra de lo que algunos piensan, pero al estar en una pared se reflexiona el hecho de que hay alguien o un grupo de personas que están en la ciudad y piensan de cierta forma.

Esa comunicación callejera me parecía una buena interacción con el público y muy interesante explorar el proyecto desde esa mirada: lo interesante que es que la gente de a pie participe del proyecto sin ningún tipo de preparación previa, sino que se topa con lo que fuésemos a hacer y desde ahí saca sus propias conclusiones. Algo importante ahí era cambiar la idea de que el arte es para ciertas personas o que sólo lo pueden entender o sentir ciertas personas. Cualquiera sin saber de nada podría tener una interpretación muy acertada y creo que esa reacción más genuina era lo que estábamos buscando y eso me llamó mucho la atención dentro de todo el esquema dentro de las temáticas” (Felipe Zabala).

Lo que implica que la transdisciplinariedad se figura como una *forma abstracta* ligada a una experiencia concreta (cada disciplina estructura una visión específica del concepto) capaz de transformar la creación y su ideación misma, al ponerla en acto y a consideración de los demás agentes. Ahora bien, los criterios de formación del agenciamiento transdisciplinar no consistieron en reclutar integrantes de cada disciplina, ni por criterios de segmentación de área dirigidos a establecer personas en roles, de acuerdo con su nivel de manejo de las pericias requeridas por el proyecto. Aún no hay especialización de funciones y, por el contrario, se plantean las mismas como colectivas, adscritas a todos por igual. Es decir que el lugar de enunciación no se propone como la suma de varias miradas sino como una sola mirada común que fagocita varias dimensiones del saber. Finalmente, hasta el momento, las prácticas son iniciativas voluntaristas, dependientes del brío individual. Algo lógico pues aún es pronto para definir funciones y no hay actividades qué estandarizar.

1.3 El laboratorio contra-disciplinar

Desde su origen el proyecto se planteó trabajar desde dos *rutas críticas* distintas, por el momento desestructuradas, que se encadenan entre sí. Una analítico-experimental que fundamenta el corpus macro del colectivo, desde el que, a partir de una extensa discusión de referentes, conceptos y estrategias, surgirían propuestas que provocarían un salto cualitativo a una segunda dimensión de tipo motriz (en términos del desarrollo de contenido). Es decir que, como tal, el cuerpo real es el laboratorio CREACOM, del que La Ventana Indiscreta es la primera iniciativa de producción.

Ahora bien, esto no debe conducir al equívoco de considerar la dimensión analítica como autónoma de la dimensión *productivista*, ni como dos momentos distintos de un mismo itinerario. De las bases conceptuales se deduce la existencia de una concepción de la productividad como un modelo de expansión conceptual a través de la *materia* (de las piezas producidas) y a la dimensión analítica como una pauta de puesta en común de elaboraciones que se *actualiza* en el dispositivo audiovisual. Producción, análisis, crítica, desarrollo conceptual y ejercicio de creación de contenidos, son diferentes aspectos de un mismo hecho material situado. De tal forma que los objetos son conceptos materializados y los conceptos son objetos experimentados. Por lo que, si la pauta teórica del trabajo se vuelve hecho en la tarea de incorporar las precepciones del público en las piezas (aún no es claro cómo) y en hacer operar la transversalidad a través de las elucubraciones conceptuales que los guían; entonces la *triada de la figuración* debía pensarse en cada momento como una situación transversal, al igual que las ideas madre y la autorreflexión del proceso en su conjunto. De tal manera que cada pieza y cada etapa, sería el sustrato desde el cual construir la siguiente respectivamente, una vez recuperadas las miradas del público y transformada la perspectiva de los miembros.

La magnitud de la complejidad de esta configuración se matizaría en determinados cierres que provoca la productividad misma; así, pese a que el laboratorio tuviera una laxitud amplia a la hora de reelaborar sus concepciones, estas estarían limitadas, en cada momento,

por los criterios que darían identidad a cada subproyecto ejecutado (como La Ventana). Por ejemplo, pese a que se pudiera plantear en multiplicidad de agencias, retóricas y tratamientos técnicos en la prefiguración analítica, una vez arrancase una modalidad de producto (con identidad formal propia y con sus requisitos diferenciales), o se decidiera al menos, el espectro de las propuestas encontraría su propio círculo de cierre, en la búsqueda de que la serie de productos de cada subproducto fueran coherentes entre sí.

Debido a que, para el momento, no existía ningún producto ya desarrollado por el laboratorio sobre el cual refigurar las prácticas, fue necesario partir del *mundo prefigurado* socialmente, y lo configurado en la específica red conceptual introducida por Hleap; a la espera de que, con las perspectivas disciplinares de los agentes que la introyectarán, las experiencias surgidas de la producción de piezas que ocurriría más adelante y las miradas del público que se compilarían en cada circunstancia, los conceptos y las ideaciones, crecerían en grado. Esta es la razón por la que el primer momento de CREACOM es fundamentalmente una investigación de referentes teóricos y artísticos y una relaboración conceptual de los ejes del planteamiento. En otras palabras, no es “la etapa investigativa de La Ventana Indiscreta” sino la primera de sus refiguraciones que, para propósitos operativos, se diferencia de las anteriores por trabajar de forma analítica; es decir que como tal, esta etapa no terminaba de tajo sino que debía continuar operando en los intersticios de forma analítico-material en las etapas siguientes (en un primer momento por el corte que marcarse cada “propuesta” de CREACOM, y luego refigurada como antecedente de la siguiente).



Figura 4. Refiguración de CREACOM. Idea inicial.⁶

⁶ En la imagen, la E representa a la Etapa del proyecto, analítica-laboratorística, operativa y la que según el planteamiento surge como reconstrucción de lo operativo.

Se parte entonces esta etapa de CREACOM, desde agosto de 2017 hasta enero de 2018. En este punto se plantea una lógica operativa con vocación de estandarización. Una serie de reuniones semanales direccionadas, en principio, a aclarar y reelaborar los ejes fundantes: la triada de la figuración, la relacionalidad, el arte como experiencia estética y situada, los medios como mediaciones, y el uso de nuevas tecnologías (no las llamadas TICs, ahora tradicionales, sino tecnologías innovadoras de comunicación). A su vez, estos conceptos debían ser puestos a deliberación del laboratorio y redirigidos a la construcción de una propuesta específica; es decir, a una *realización* objetual. Por lo anterior, fue necesario que los participantes llevaran propuestas y referentes que situasen el proyecto en dos sentidos (que se relatará más adelante): hacia un fin objetual y hacia la transformación de las ideas; toda vez que eran concretadas en situación fáctica.

Los agentes actúan como receptores y en tanto tal se relacionan de forma particular con esas ideas. Julián manifiesta que:

“Ya de por sí la propuesta de Hleap era una propuesta muy completa, había recogido información real que le servía para plantear un proyecto pertinente. Encontrábamos proyectos que no lo eran tanto para el campo de investigación. Y era muy difícil hacer ver a los directores que no lo era. Pero también no se podía hacer un ejercicio demasiado elaborado, había que trabajar cosas puntuales y no podía discutir muchos conceptos

Además, yo entiendo a Jorge cuando decía que al principio no podía entender el proyecto, era un proyecto complejo y para los que llegaron al final todavía más”.

No hay un registro ni explicitación en el discurso de la particularidad de las elaboraciones personales; sin embargo, como veremos en las fases operativas, estas se hacen visibles si se abstraen de la forma como se llevaron cabo los procesos y si se evidencian en las elecciones formales de las piezas construidas.

Esto supone una cierta jerarquía en la relación entre los actuantes, pues hay una dirección del flujo de la mediación de los conceptos y un diferencial del *background* de la discusión epistémico-filosófica de la que surgen. *“Como en todas las reuniones estaba el profesor que coordinaba el proyecto, entonces también había como un tipo de mediador cuando estábamos todos en la reunión”* (María Victoria Espinosa). Hleap opera como el núcleo desde que se tensan y se ponen en común, mientras que los demás participantes las tramitan en lo privado. Matizada esta separación de la modalidad del dispositivo discursivo, con un recurso eficiente de retroalimentación y con el planteamiento modulable de las ideas, tal como argumenta Julián Hernández; lo que conduce a pensar que cuando aquellos tuvieran mejor manejo de las mismas podrían replantearlas para el proyecto.

Los diferentes acercamientos o abordajes epistémicos de las ideas de arte, integralidad, mediación y transdisciplinariedad son entonces, el efecto de una relación dialéctica entre el entendimiento (semi-disciplinar) del individuo en mixtura con las visiones de sus compañeros con los efectos transformadores del saber que oficia el ámbito dialógico de la puesta en común.

Por esta razón Julián Hernández define que las definiciones

“Si bien son herramientas válidas para la realización, entre más se define más se crea conflictos, no deben ser una camisa de fuerza de la que no se puede salir. Eso era muy interesante, a pesar de ser un proyecto de investigación era experimental. Demarcaban unos objetivos iniciales pero el proyecto era experimental. Es un proceso mental y tal vez es lo más interesante incluso en los conflictos que tuvimos. Un proceso a compaginarnos en diferentes facetas a un cuerpo que era colectivo”.

Los participantes relatan que de una situación de restricción autoimpuesta de participar activamente, a razón del temor de que sus intervenciones no estuviesen a la altura de las necesidades, de la que poco a poco se fue consolidando una cierta seguridad en sus planteamientos, toda vez que comienzan a verlos incluidos en la interfaz colectiva del saber; lo que se introyecta como un cierto sentido de pertenencia que se manifiesta en una voluntad

entusiasta de continuar trabajando: *“El equipo de trabajo al principio era muy callado, al principio era más receptivo que propositivo, hasta que empezamos a dar nuestras propuestas para saber qué tipo de obra íbamos atraer, ahí fue donde cada uno desde su disciplina aportó opiniones muy claves”* (Felipe Zabala). Esto de alguna forma da cuenta de una privativa dependencia de la voluntad emocional, aún no hay una estandarización que permita que el impulso se sostenga:

“En este primer momento, siento que, aunque no estábamos estrictamente organizados, si había algo más de control de las cosas que se hacían y pues de las tareas como tal, ya que éramos muchas menos personas, entonces se hacía mucho más fácil coordinar un grupo pequeño”

(María Victoria Espinosa).

Ahora bien, desde el punto de vista del imaginario, el hecho de percibir que el cuerpo teórico y simbólico de cada uno se manifestase en el cuerpo general, contribuyó, por ejemplo, a que esta etapa se considerase como “la más feliz”, la más interesante y la más enriquecedora (incluso, una a la que desearían volver). Así mismo, la imperiosa voluntad de luchar en contravía de conceptos heredados ayudó a desdibujar los cierres disciplinares; aspecto que coadyuvó a que los subyacentes teórico-analíticos no se valoraran en la discusión desde la validación jerárquica de los discursos *legítimos* de la institucionalidad, sino por su nivel de eficiencia y por la gama de sus recursos creativos.

Y esto último también, gracias al aprendizaje sostenido que vivieron; pues, como se dijo en la etapa anterior, este fue uno de los núcleos sensitivos que los impulsaron en principio a formar parte de la red. Esta modalidad de trabajo continúa siendo voluntariosa, como en las etapas previas, empero, sistematizada dicha en la creación entusiasta de herramientas de trabajo; sin embargo, no hay acuerdo consciente en los relatos de la necesidad de conservar a largo plazo, y de crear fractales de operación dispuestos a tal fin, las variables que permitieron que los participantes quisieran continuar trabajando en el proyecto; es decir, que el impulso voluntarioso se sostuviera en el tiempo como *vértigo creativo*:

“Cuando empiezo a asistir a las primeras reuniones me doy cuenta que el proyecto tenía esas tres grandes etapas, había una etapa conceptual muy fuerte de discusión conceptual, pero también había una etapa de investigación porque íbamos a indagar discursos, íbamos a ver los modos de cómo se había pensado y planteado el arte en otros campos, y ese ejercicio de analizar discursos y analizar formatos también me llamaba mucho la atención, pero al final también cuando me dice que hay un reto de producción, que es pensarse la experimentación sonora y audiovisual a largo plazo, eso va muy de la mano de lo que yo vengo haciendo en mi taller de radio como profesor.

Yo hace muchos años cuando ingreso al taller de radio como nombrado, comienzo haciendo periodismo radiofónico tradicional, pero frente a lo que venía haciendo otro profe, como Patiño, que venía haciendo experimentación, empiezo a hacer experimentación sonora y me encarreto más en la experimentación.

Hoy mi taller tiene un alto contenido de experimentación sonora, más que de producción y de periodismo, entonces saber que el proyecto estaba como en esa línea de seguir buscando modos distintos transformadores de trabajar, en el caso mío, la experimentación sonora, lo vi como un espacio para materializar muchas de esas cosas que yo venía haciendo en el taller y que a veces algunos de los estudiantes le preguntan a uno "¿Bueno y estos paisajes sonoros como para qué y muy bueno y todo, pero eso qué utilidad tiene?"

Tiene muchas utilidades, aquí en el medio de pronto no, y esta experiencia con José era un espacio interesante para hacer esa radio distinta que uno viene hace rato apostándole en las clases y en los cursos, por eso dije que esta era la confluencia de lo que uno siempre ha querido hacer, experimentando con los paisajes, con la sinestesia, con todas esas

cosas que nos inventamos en el taller, y aquí hay una manera concreta de meterlas y poder hacerlas y pensarlas.

Entonces desde ahí ya no era un favor el que estaba haciendo, ya no estoy cumpliendo, quiero meterle la mano porque entendí la necesidad del proyecto ya central, lo que quería hacer José y el grupo de jóvenes que estaban en ese momento ya camellando, y porque vi también que ahí se iban a coronar muchas de las cosas que yo vengo hace rato investigando y produciendo" (Jorge Caicedo).

En el laboratorio investigativo en marcha se desplaza la figura de Hleap del solio vertical y se le ubica en el centro. Esto generó una cierta sensación de desaparición de las jerarquías y de horizontalidad en la red; misma que se valora como componente esencial de lo transdisciplinar. Lo que explica que en etapas posteriores haya una queja permanente sobre la progresiva verticalización del proyecto. La estructura horizontal implica que la trayectoria previa de los participantes es importante únicamente como sustrato del desarrollo fáctico de la discusión; sin embargo, algunos agentes mantuvieron, aún sin expresarlo, la expectativa de reclamar un rol de jefatura a razón de su proyecto de vida o de su nivel de manejo de pericias de coordinación.

A nivel general, se evidencia una forma de comprender la transdisciplinariedad enrevesada. En este punto se estructura un locus de enunciación en el que cada disciplina aporta sus proyecciones a través de una actualización particular en la efigie de su representante. Sin embargo, las elaboraciones conceptuales, no surgen únicamente ligadas al espectro restrictivo de la disciplina de aquellos, sino que, en su particularización, se nutren de espacios de formación paralelos, divergentes o en los márgenes de la misma. Siempre referenciados en ella, cómo es obvio por el papel que cumple la formación profesional en la subjetividad, pero condicionadas por el marco interpretativo del sujeto, por las elaboraciones propias de los conceptos heredados y por su relación dialéctica con el mundo en el que viven. De hecho, casi todos aducen que su vinculación con el programa y con el laboratorio radicó

fundamentalmente en sus “gustos” o “ideas” con relación al arte, más que en dispositivos enunciativos de corte disciplinar.

Se piensa la transdisciplinariedad como trans-subjetividad, como interfaz de relación entre sujetos concretos. Una en la que la disciplina es un solo una parte del componente subjetivo; opera desde las profundidades, se transforma en cada caso, mientras llega a la red actualiza, eso sí, complementando con las análogas y no integrándose a ellas, y vuelve sobre el sujeto para cambiarlo a él mismo.

De ahí la importancia que tiene para individuos sentipensantes que ven cómo algo de su propia experiencia sirve para nuclear una materia construida con sus propias manos. Derivado de esto, hay una fuerte manifestación de que las relaciones construidas son la gran riqueza de la etapa. De ahí que los vínculos más fuertes y sostenidos entre ellos aparezcan aquí. Es el imaginario de una *crew*, de un grupo nuclear y de una comunidad de objetivos; pues en la discusión fue posible asistir a los enfoques de todos los participantes, mismos que fueron considerados por sus compañeros como aportes que impactaron positivamente a los demás:

“Me parece que al principio era muy interesante el factor de interdisciplinariedad del grupo, y desde su propuesta como la creación de espacios de laboratorio para la experimentación con formatos pensándose las cosas desde distintas disciplinas. Eso enriquece los procesos de los proyectos ya que una cosa se complementa con la otra y no se interviene negativamente con las otras miradas desde que surgen de las otras perspectivas, hace que las cosas se construyan de una manera más complementaria, y eso me parece una fortaleza de cómo fue la gestación del proyecto” (María Victoria Espinosa).

Una matriz grupal de tan alta eficiencia que incluso los problemas de naturaleza vincular- afectivo se solucionaron fácilmente haciendo arreglo de los propios vínculos, con comunicación asertiva en momentos precisos y con un acuerdo tácito de que sobre gustos e intereses “no hay por qué pelear”.

Ahora bien, es también en esta parte cuando se hace notorio que no todas las disciplinas artísticas son igualmente receptivas a la complejidad de la enunciación colectiva o de la transdisciplinariedad. En algunos casos, la imagen que hacen los actuantes del contexto de estas es la de un circuito cerrado de autovaloración, automatizado en internas micropolíticas que destituyen el potencial de lo colectivo en la significación *del arte*. Por tal razón, se piensa en el laboratorio como un cuerpo de superación de estos límites en el desarrollo de una idea de arte divergente (aún no explicitada). En otros casos, se piensa en cambio el laboratorio como una continuación consistente de formas de trabajo conocidas en las disciplinas; que esta vez se materializa con la figura de una transdisciplinariedad que conjuga realmente (ya no sólo formalmente) diferentes miradas; en una pregunta y a través de un proyecto en marcha, que habrá de construir, en su momento, su propia categoría de dispositivo artístico, condicionado por las elaboraciones conceptuales (propias y heredadas del proyecto) y por la forma en la que sería convertido en materia.

Ocorre de forma similar con la triada de la figuración y el concepto implícito de relacionalidad. Aún no se sabe de forma específica cómo habrá de operar. Es por esto que se escoge empezar haciendo que los participantes lleven a las reuniones una serie de referentes que sirvan como sustento para pensar una propuesta que involucre de un modo particular los principios conceptuales; y más allá de eso, que permitan también mirarlos en actos estéticos realizados, visibilizarlos como potencias efectivas: una morfología específica de una conceptualización general.

Se compilaron referentes amplios: domos, obras sin finalizar, espacios conversacionales televisados, *stickers*, usos tecnológicos abiertos, virtualidad, figuraciones de cadenas proteínicas, *exobiotánica*, impresoras 3D, festivales de iluminación, performances, programas televisivos de improvisación, fotografías en negativo, magia multimedia, proyecciones de luz en el espacio, intervenciones en el espacio público, programas de TV que utilizan las redes sociales digitales, concursos de creación de contenidos, juegos interactivos de televisión, programas de emisión de registros capturados por el público, instalaciones de creación a través de la intervenciones de espectadores,

gráficos vectoriales que dibujan el sonido a través de osciloscopios, espacios habitacionales dispuestos para la intervención de los asistentes, muros interactivos, páginas de diseño a través de fractales, instalaciones para animales, obras de plástica vanguardistas que se modulan con el trabajo de público, intervenciones de dibujo a través de sombras, tecnologías de escaneo para proyección simulada, tecnologías de inmersión en espacios reales con dispositivos de control virtual y autómatas, creaciones colectivas en herramientas web, recursos de vidrio para transformar imágenes fotográficas desde el aire, videos de realidad virtual y filmes interactivos.

De igual manera, en esta fase se pusieron en común, de acuerdo con los referentes, las propuestas de amplio espectro de todo el trabajo del proyecto: las primeras ideaciones sobre lo que habría de constituirse como los manejos y visiones del público, la relacionalidad y las nuevas tecnologías. Aún no se tiene claridad sobre los productos que sirven, la etapa se desarrolla fundamentalmente explorando posibilidades de materialización. Por tanto, permanece como un ejercicio abierto a la experimentación, aun cuando no se tratase de discutir todo, sino de partir de referentes ya fijos; lo que significaría un cierre en el margen de acción de las voluntades y preguntas de cada actuante. Ahora bien, en lo que se presentaba como referentes ya estaban integrados formalmente los prejuicios y premisas de estos. María Victoria Espinosa relata, por ejemplo:

“Yo siento que como se estaba intentando crear un formato y también estaba muy centrado en los públicos y cómo ellos participaban, entonces también se buscaba ver de qué manera se habían dado esas renovaciones en otros espacios y pues cómo también el público podría interactuar con las obras haciendo uso de esas tecnologías que mediaban esa interacción”.

En el imaginario de los participantes se representa esta búsqueda como un problema/potencia:

“Bueno no he sido muy investigador, o no con ese rigor académico, pero sí he sido muy curioso. Al principio una de las tareas que tuvimos fue

desarrollar una matriz de referentes y yo me acuerdo que tuve un poco de problemas para transcribir y capturar la idea que tenía en la cabeza, ese fue el primer ejercicio: Organizar un directorio de referentes que nos iban a llevar a una búsqueda de una posible obra (...) Hablábamos del domo. La mejor forma de lograr capturar la emoción del público es que este no estuviera preparado para nada, sino que en la calle se encontrar con una estructura que lo llevara a interactuar con ella y recibir y capturar las impresiones desde ahí” (Felipe Zabala).

Como una dificultad, debido a la ausencia de un norte cristalino, que sin embargo repercutió de forma positiva propendiendo una evolución personal de la capacitación en la adquisición de materiales y formatos y en ejemplificación de conceptos. La ventaja de portar una red transgeneracional permitió, además, acceder a contenidos que de otro modo habría sido imposible. Un grupo importante de referentes sin ningún tipo de cortapiso que además aprovechaba la versatilidad del colectivo y de su capacidad de apropiar el sentido del trabajo, pues las propuestas estuvieron articuladas de acuerdo con las representaciones que los sujetos hacían de La Ventana (la expresión individual del objeto común de conceptos). Se concibió por ejemplo a La Ventana metonímicamente como una interfaz:

“Desde la ventana puedo ser espectador, fiscal y juez; también puedo ser escucha, oidor y vocero. La ventana es variable, yo ajusto lo que quiero ver porque, aunque es un marco, es un marco que se mueve en la medida que me muevo. Desde la ventana yo miro al otro, pero desde la ventana, el otro también me ve. Yo decido que ver y puedo decidir que quiero que vean de mí. La ventana es un cuadro que renueva permanentemente su pintura, no obstante, su background sea el mismo. La ventana deja escuchar y las escuchas pueden ser reguladas: cuando se cierra, no opaca ni anula el sonido, lo transforma, lo redimensiona. Como un espacio en el que se pueda ver para los dos lados; como un espacio en el que el sonido/ruído entra y sale transformado desde la experiencia de

quienes están dentro y fuera, a un lado y otro de su división. La ventana indiscreta es un espacio que cambia desde la mirada de quien se enfrenta a su marco. No es un cuadro estático, es una fuente de imagen y sonido en movimiento, pero que se construye desde el lugar del que la asume.

La Ventana Indiscreta es una obra que me significa, que te significa, que le significa; y su significado no es ni el mío, ni el tuyo ni el suyo. Es la sumatoria de todos los sentidos asignados. Pienso entonces en una ventana que se construye desde el viaje hacia el espacio/ciudad y que plasma de manera colectiva las huellas visuales y sonoras de los distintos fragmentos del gran espacio visitado, de la situación desarrollada en el espacio, de las personas que hacen las acciones desarrolladas en el espacio. Una construcción contada desde los distintos imaginarios de los entes/artistas que transitan el lugar y, ese día, se enfrentan a la necesidad de mirarlo diferente, de generar sensaciones visuales y sonoras cinestésicas; artistas de ocasión que redescubren objetos con los que se ha interactuado desde lo cotidiano y con los que ahora se espera una relación desde la interferencia y desde el extrañamiento de los que habla José Iges, desde otras sensibilidades provocadas por el acto creativo controlado y preparado desde el equipo base y que se nutre también de los otros extrañamientos que habrán de aparecer.

Esta Ventana Indiscreta no es arte necesariamente espontáneo; tiene mucho de él, pero se da el tiempo para los ajustes, para las re-escrituras, para las re-interpretaciones y la re-elaboración. No es arte efímero, buscará las plataformas para perdurar en el tiempo; plataforma que lo muestren y le permitan seguir escribiéndose. Es un arte que se convierte en interfaz, pero que además es transformado por otra interfaz, la pantalla y su relación con el que la ve. Una doble escritura y una doble o triple o infinita lectura” (Propuesta de Jorge Caicedo).

Esta idea de interfaz de la figuración, a diferencia de la de formato, centra la atención en considerar, como objetualidad a modular por las refiguraciones, no sólo las retóricas y tratamientos sino también los dispositivos y los soportes; como partes de un contorno *virtual* de significaciones comunes que aluden a la materia como objeto de la manufactura. Es decir, vuelve la mirada sobre la *materia*, lo que modifica los ejes conceptuales: una lectura materialista del reparto de lo sensible. Esta mirada será recuperada al final. En algunas otras representaciones se simboliza a La Ventana por sus referencias culturales e históricas:

“Es inevitable que pensar en eso me remita directamente a la película de Hitchcock. Quizá mi percepción acerca de esa “Ventana Indiscreta” esté completamente condicionada por el visionado de la película. Para mí pensar en la Ventana Indiscreta es tratar de responder qué podría significar para mí una “ventana”, más allá de algo anodino.

Una ventana es un ojo al exterior; algo que se sitúa entre quien mira y lo mirado. Es una unión entre esos dos mundos, uno interno y otro externo. Así, es una manera de percibir algo lejano (de acercar lo que está más allá de nosotros, lo que está lejos). Pero también está el hecho de que es una “ventana indiscreta”. “Indiscreta” como algo que no es prudente ni reservado.

Para mí ese concepto de “ventana indiscreta” tiene que ver también con acercarnos, inmiscuirnos casi, en la mirada del otro. Meternos en su intimidad. Y qué tan íntimo como el propio punto de vista, mi perspectiva frente a las cosas. Perspectiva marcada por un sinfín de situaciones contextuales.

Recuerdo unas fotografías que alguna vez vi de Robert Doisneau. Era una serie de fotografías en las que se podían apreciar diferentes reacciones ante un cuadro en donde se veía el cuerpo de una mujer. Me pregunto ¿por qué no hacer algo similar con las ventanas? Pienso en dos pantallas a forma de ventanas situadas, como en las fotografías de

Doisneau, en la calle. Una ventana cerrada y la otra abierta. Ventanas que, como en la película de Hitchcock, nos muestran cosas distintas.

Tener una ventana cerrada que nosotros, como espectadores, tengamos la posibilidad de abrir o no. Al abrirla (en caso de que así sea) se encontraría la mirada de alguien más frente al mismo concepto de “¿qué es la ventana indiscreta? (yo le pregunto a x persona, ¿qué es la ventana indiscreta para usted? Quiero que grabe algo que, a su alrededor, crea que responda esa pregunta. Quiero que me responda con otra imagen).

Es ventana porque permitiría al espectador acercarse a algo lejano, la mirada del otro. Ver a través de otra persona. Y por eso mismo siento que es indiscreta, por el hecho de inmiscuirse en algo tan “de cada quien” como lo es la mirada. La propia (única) percepción sobre algo.

Ahora, la persona que observa debería grabar algo como reacción a la mirada del otro. Allí la otra pantalla tendría una imagen más allá de una ventana sin ninguna proyección más que lo que refleja. Pero esta es una imagen que yo decido mirar. Es mi mirada frente a otra mirada.

La idea sería que se repitiera sustituyendo la imagen de la ventana cerrada por la imagen que la otra persona ha grabado como reacción. Me parece interesante el hecho de reaccionar a la mirada de otro frente a algo que, aparentemente, es de una u otra manera. Por ejemplo, la calle. Y además me agrada la posibilidad de ver en lo que otras personas se fijan. De estar viendo a través de los ojos de alguien más” (Felipe Zabala).

De la gama amplia de referentes de esta etapa conceptual, algunos fueron más o menos desarrollables o más o menos acordes con los objetivos de *La Ventana Indiscreta*. Se precisó elaborar criterios de jerarquización del nivel en que cada categoría conceptual (de las citadas al inicio) se veía reflejada en la propuesta (este es un primer esbozo de la forma como operaría la triada de la figuración).

Se plantearon, entonces, tres grados de interrelación con el público (privilegiando el grado mayor) y diversos niveles de factibilidad (de acuerdo con las limitaciones técnicas y de tiempo); esta vez explícitamente dirigidos a desarrollar la triada de la figuración mediante la creación de un formato audiovisual; en tanto, se encontró en el trabajo con él, y no sólo en el abordaje del contenido, la facultad para involucrar al público a través de un soporte con la capacidad de hacer intervenir su mirada y redistribuir lo sensible; permitiéndole ingresar en la *figura* misma de la figuración y dar un golpe en la experiencia estética (que radica precisamente en la narrativa y no en la narración). Lo que supone que, en esta etapa se piensa que la mirada del público se debe involucrar al interior del lugar de enunciación como participante activa de la mirada transdisciplinar manifestada en el objeto.

Así, cada una de estas propuestas fue deconstruida; en aras de desagregar las particularidades de su formato, su modalidad relacional y las potencias de cada uno de sus elementos constitutivos considerados individualmente. Surgieron las ideas más prevalecientes de las retóricas de los productos audiovisuales y radiales que se efectivizaron en etapas posteriores, a saber, la identidad estética del tratamiento (que se reseñará más adelante), el tipo de acercamiento al público, la tipología de situaciones estéticas a cubrir audiovisualmente, e incluso, los núcleos visuales de la identidad del proyecto como tal, entre otras potencialidades y proyecciones que inspiraban la participación de los agentes.

Hay un diverso catálogo de instrumentos de investigación que estandarizaron en parte la práctica de esta fase abierta, constituyendo un componente formal del proyecto con potencial de ser recuperado en momentos posteriores. Guías, esquemas, cuadros de conceptos, tabla de referentes. Todas herramientas que permiten a La Ventana evolucionar por acumulación y decantarse según los condicionamientos que impone el nivel de acceso a tecnología y recursos del proyecto enmarcado en una trama institucional y pública (de alcance de públicos).

Programa Refiguración La Ventana Indiscreta	
Reunión del equipo del laboratorio Creacom y producción de series “La Ventana Indiscreta. Asomándonos a la experiencia del arte”	
Orden del Día:	
✓ Taller de realización y producción. (Revisión de equipos de cámara y audio; asesoría sobre su manejo en la realización). (2:00 pm) ✓ Taller segunda parte. (Realización de Cámara y sonido por los realizadores Radio y Tv). (3:00 pm) ✓ Discusión sobre los programas y su formato mientras se observan ejemplos. ✓ Presentación de la propuesta de refiguración por Carlos Rocha para el programa: Una sola Voz. (4:00 pm) ✓ Agenda producción (Programar programas que faltan) y entrevistas (Rocha) a realizadores y equipo. (4:30 pm)	
Desarrollo	
Inicialmente, se realizó la presentación general del proyecto desde sus objetivos como laboratorio, a su vez la propuesta del taller de refiguración como parte de este proceso y programa de la II temporada. En este punto fue en el que centró la sesión, teniendo en cuenta varios aspectos que fueron esenciales para la retroalimentación del equipo. Dicho lo anterior, se analizaron algunos programas de la I temporada en relación con los que se han realizado en la II temporada evidenciando observaciones positivas y negativas de estos y los diferentes avances que se han desarrollado para la consolidación de las series y el laboratorio. Igualmente, se hizo una revisión de los formatos que se llevan a cabo para el tratamiento de cada uno de los eventos que se cubren. Por otro lado, cada realizador audiovisual y radial manifestó su experiencia en el proyecto, en cuanto al tratamiento que se le da a cada programa de los cuales han hecho parte y de las dificultades que se han presentado desde la preproducción hasta la posproducción del programa. Cabe aclarar, que se discutió los aspectos de sonoridad en los programas radiales y la importancia de que el narrador tan solo intervenga cuando es necesario.	

Figura 5. Relatoría de reunión

Líneas estratégicas	Objetivos	Actividad
1. El equipo conoce los objetivos del proyecto de Laboratorio de Creación y activa su rol dentro del mismo	Los miembros del equipo conocen el proyecto, el organigrama, las rutas de procesos, la oficina virtual y activan su rol como gestores dentro del laboratorio de creación CREACOM.	1.Socialización con todos los miembros del equipo del organigrama del laboratorio y realización de un sondeo de percepciones para reconocer actores, espacios y relaciones en torno al Laboratorio de Creación en Comunicación CREACOM.
2. El equipo explora y reconoce prácticas y tratamientos de las artes mediante Las Series Audiovisual y Radial La Ventana Indiscreta, Asomándonos a la experiencia del Arte.	El equipo fortalece sus capacidades comunicativas para establecer mejores relaciones creativas y contribuir al tratamiento de estilo de las Series Audiovisual y Radial La Ventana.	2. Socialización del tratamiento para las series radial y audiovisual de la Ventana. Aportes de los investigadores, directivos, productores y realizadores. 2.B Creación del documento Manual de estilo
	El equipo explora prácticas de creación colectiva en función de la optimización de los tratamientos de las artes que hacen parte de la propuesta de tratamiento de las series Audiovisual y Radial La Ventana.	2.A Taller presencial (y su anclaje a taller online) colectivo y creativo con estudiantes de la F.A.I. (se realiza antes del Manual de estilo)
3. El equipo produce, y fortalece la articulación de distintos actores y estrategias de divulgación de la experiencia en los MUC'S y redes sociales.	Tratándose de un proyecto que busca construir tratamientos audiovisuales específicos desde la vivencia de la experiencia estética mediada, vincula inicialmente tres "comunidades": los artistas en formación universitaria (en esta oportunidad, los estudiantes de la Facultad de Artes Integradas de la Universidad del Valle), algunos docentes investigadores interesados en indagar y generar propuestas sobre las nuevas formas de participación vicaria en la experiencia del	3. Como resultado de esta primera etapa del laboratorio, se elaborará una experiencia artística piloto (obra-patrón) donde su forma audiovisual se asume como un protagonista más de la experiencia, configurando un tratamiento estético particular (esta pieza audiovisual se experimentará, se pondrá en discusión, y se recreará mediante talleres online y participación en redes sociales, siendo refigurada y reelaborada mediante la experiencia de esta vivencia del arte) y se emitirá en un medio universitario de
	Producción y emisión de las series audiovisual y radial. Participación del público mediante redes sociales de La Ventana Indiscreta	3.A Encuentro en espacios mediáticos para el intercambio de saberes en torno a experiencias significativas del arte en la FAI (Taller online) y en MUC'S (Espacio en la parrilla de programación del Canal Universitario y en la Emisora Univalle Estéreo).

Figura 6. Planteamiento estratégico

Fichas de referencias		Para la semana que comienza: 01/09/2017				
		Preparado por:				
Categorías		REFERENCIA #1	REFERENCIA #2	REFERENCIA #3	REFERENCIA #4	REFERENCIA #5
Datos de la obra	Nombre					
	Año/Ciudad/País					
	Autor/artista/productor					
	Medio/formato soporte					
RESUMEN	Temática					
	Descripción					
	Evento de Presentación/contexto de exhibición					
Repositorio	Imagen ilustrativa					
	Link video					
	Link proyecto/página web					
Relación con el público	Nivel de provocación					
	Medios que intervienen en la relación con el público					
	Descripción de la relación público/experiencia					
Análisis de formato	¿Qué vínculo se mantiene entre el acto creativo y el tratamiento audiovisual?					
	¿cómo se hizo?					
	¿Qué papel jugó el director audiovisual y el director artístico?					

Figura 7. Formato para deconstrucción de referentes.

Frente a esta panorámica, el relato de los participantes se debate entre dos imaginarios. Coinciden todos en formular que este momento de La Ventana Indiscreta pudo continuar indefinidamente, rearticulando, reconceptualizando y retroalimentándose. Sin embargo, a la vez que se percibe como algo *positivo*, también como una “ausencia de norte” que, operando eficientemente en la exploración, llegaba a ser excesiva, toda vez que no se encuadraba en un vector regulatorio específico. Es decir, que pese a valorarse positivamente la “libertad” de la etapa, no era esta una libertad eficiente. Los participantes manifiestan que no veían muy claro lo que se estaba haciendo y que el valor de la exploración radicaba únicamente en una voluntad individual de trabajo que llevó a encontrar miradas y planteamientos originales; en los que lo transdisciplinar oficiaba como enriquecimiento personal; pero que tal circunstancia empezó a ser agotadora:

“Me pareció que al principio todo el mundo estaba muy participativo y con mucha emoción, luego cuando empezamos a tener que llevar muchos referentes se perdió un poco la motivación. Como que todos estábamos esperando que hubiese un poco más de actividad, pero estábamos en la fase de formulación entonces nos desmotivamos, pero siento que al final se consiguió realizar la matriz que yo creo que le servía en la investigación del profesor José ya que él tenía unos gráficos con los que medía ciertos aspectos de los referentes analizados” (Felipe Zabala).

Esto efectivamente ocurrió de forma contradictoria, los mismos participantes aseguran que el paso a la acción se sintió como un corte abrupto de una discusión que *“debió durar más”*. Esto se explica tal vez en la naturaleza de tal corte entre lo productivo y lo investigativo, pues emanó desde un afuera, desde criterios institucionales (y no propios de la red) por la necesidad inimpugnable de dar sostenimiento al proyecto; lo que llevó a que, de forma demasiado veloz tuvieran que llevarse a la práctica derivas conceptuales que no encontraron un propósito configurado en su propio desarrollo.

Sin embargo, visto en retrospectiva, esto no actuó necesariamente en desmedro del laboratorio como tal, porque permitió que la praxis reestructurase esta primigenia discusión con un fin que de otro modo no hubiera sido posible concebir:

“Entonces de pensar en ese proyecto eminentemente teórico, las discusiones y el contacto con los jóvenes que venían de otras disciplinas, y cuando empezamos a ver en el norte que la idea era inventarse algo, en concreto: construir y crear un formato, que es un poco la apuesta que vengo haciendo hace rato, entonces ya el concepto cambia, ya no es un ejercicio conceptual y de proyección conceptual, sino un ejercicio de indagación, de mucha exploración y sobre todo un ejercicio concreto de producción.

Entonces le da una vuelta total a mi percepción del ejercicio y ya no era para mí cumplir con las reuniones sino asistir a las reuniones y gozarme las reuniones, de pronto no fui tan juicioso al comienzo con la revisión de

las experiencias referentes, pero me encantaba llegar allá y encontrar los análisis que hacían los jóvenes de esas otras experiencias que se habían pillado en el mundo y empezaba yo como a verles forma.

Entonces fue un poco eso, como cambiar de un ejercicio que se podría proyectar finalmente en un artículo de investigación, se pasó a la posibilidad de concretar un nuevo formato audiovisual y sonoro que es digamos la apuesta que para mí fue la apuesta fuerte de la Escuela que yo camino, yo sé que la Escuela tiene muchas caras y todas son válidas pero la Escuela que yo camino es esa que produce e interviene, y ahí se metió ese proyecto como una gran posibilidad” (Jorge Caicedo).

En sentido similar afirma Hernández:

“Como en toda definición había que lograr ir cortando hasta donde se podía llegar, identificando lo fluctuante. Es la mejor definición, ir un poco arriba o abajo e ir fluyendo. Es una definición que no es ningún extremo. Era estar abierto a categorizar, pero también a ir soltando y modificando las categorías para irnos definiendo en una metodología dinámica. Esa es la locura del proyecto. Compaginar eso con un organigrama, de alguna manera con una pirámide relativa, no en el sentido de la participación sino en la toma de decisiones porque había un objetivo, e incluso darnos cuenta del objetivo y cómo se modifica el objetivo. Darnos cuenta si coincide con el objetivo inicial y reconocer el camino y ver la canalización. Eso era lo único que nos iba a dar resultados reales”.

Lo que sí es más o menos claro en los relatos de la experiencia es la sensación de desconocimiento de los criterios que guiaron la particular filiación institucional que dio movimiento a La Ventana, pero los suponen como necesarios (por principio de razón suficiente), con la confianza en el conocimiento especializado de los nodos que se encargan de dicha función; lo que hoy acentúa la necesidad de que los conocimientos de orden institucional adquiridos en la experiencia de gestión del director sean, de alguna forma,

distribuidos dentro de la red. Algo que el mismo director aduce como un requerimiento a ponderar, en la búsqueda, sobre todo, de que este enrevesamiento, que en casos deriva de aprendizajes intuitivos, tenga un marco pedagógico eficiente para ser comprendido por todos. Es latente en los relatos, por ejemplo, el papel que cumplió la vinculación con el Ministerio de Cultura de Colombia y con el Plan Nacional para las Artes en el condicionamiento, pero no alcanza a ser reflexionada, aun cuando el planteamiento del proyecto supone operar como una suerte de dispositivo de mediación en tensión con las políticas públicas hegemónicas y con la distribución de lo sensible heredada de dicho marco.

En este trasegar complejo, y teniendo en cuenta la revisión de referentes (que se segmentaron y se volvieron a estudiar con la directriz) y las discusiones sobre su viabilidad y concordancia, se pensó concretamente en un formato televisivo. Se recogieron propuestas diversas como foros de participación colectiva, espacios de captura visual de la ciudad con la construcción articulada del público, programas de televisión de juegos interactivos, realizaciones televisivas como obras de arte y programas de TV que utilizan redes sociales.

Con la dirección de José Hleap, los planteamientos derivaron en una propuesta consistente en el cubrimiento radial y audiovisual del proceso de creación artística de un artista reconocido de la ciudad. Al contar con la participación directa del artista en el proyecto cabía la posibilidad de que su experienciación estética diera forma a la forma de la pieza, de manera que los presupuestos conceptuales de la fase de investigación condujeran la producción de cada formato. Pero la propuesta se complicó por situaciones contingentes de modo, tiempo y lugar.

Entonces se buscó armar un piloto de un formato que cubriera únicamente el proceso de creación sin que interviniese integralmente en la composición de la pieza audiovisual. El piloto estaría dirigido a anticipar una serie audiovisual que pudiera ser emitida en el Canal Universitario, teniendo en cuenta la reactivación tecnológica que venía transmutándolo en miras hacia un futuro en el que se hace cada vez más necesaria la transición a la televisión digital; teniendo en consideración, además, los antecedentes de experimentación técnica de

la Facultad, como el *Hiperlab* y el laboratorio de experimentación sonora *Univérsono*, y las diferentes propuestas históricas del Ministerio de Cultura de Colombia.

La presión del momento frente a los compromisos adquiridos y los objetivos remodelados, llevó a tomar la decisión de aprovechar los circuitos de producción artística ya existentes dentro de la Universidad, reconociendo al mismo tiempo la importancia de estos como una fuente inagotable de experiencias estéticas. Surgió entonces la propuesta de dar cubrimiento a eventos de la agenda cultural de la Universidad, con la premisa de contar con un músculo de producción constante que en últimas restringió la agenda a la red de vínculos externos propia de los participantes y dejó por fuera prácticas que también pudieron ser de utilidad.

ACTIVIDADES CULTURALES UNIVERSIDAD DEL VALLE 2018						
TIPO DE ACTIVIDAD	NOMBRE DE LA ACTIVIDAD/EVENTO	VICERRECTORÍA/FACULTAD/INSTITUTO/SEDE ORGANIZADORA	UNIDAD ACADÉMICA ORGANIZADORA	COORDINADOR ACTIVIDAD/EVENTO	LUGAR ACTIVIDAD/EVENTO	OBSERVACIONES
ENCUENTRO	CÁTEDRA JESÚS MARTÍN BARBERO	FACULTAD DE ARTES INTEGRADAS	ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL	MARITZA LÓPEZ DE LA ROCHE	AUDITORIO 5	
ACTIVIDAD CULTURAL	FESTIVAL INTERNACIONAL DE PERCUSIÓN TAMBORIMBA	FACULTAD DE ARTES INTEGRADAS	ESCUELA DE MÚSICA	MÓNICA CASTRO	AUDITORIO 5	
ACTIVIDAD CULTURAL	IV SEMINARIO INTERNACIONAL DE GUITARRA	FACULTAD DE ARTES INTEGRADAS	ESCUELA DE MÚSICA	HÉCTOR GONZÁLEZ	AUDITORIO CARLOS RESTREPO	
CONGRESO	DISEÑO EN SOCIEDAD	FACULTAD DE ARTES INTEGRADAS	DEPARTAMENTO DE DISEÑO	DIANA PAOLA VALERO	AUDITORIO ÁNGEL ZAPATA	
ENCUENTRO	ENCUENTRO INTERNACIONAL DE ARQUITECTURA	FACULTAD DE ARTES INTEGRADAS	ESCUELA DE ARQUITECTURA	FRANCISCO RAMÍREZ	AUDITORIO CARLOS RESTREPO	
ENCUENTRO	ENCUENTRO INTERNACIONAL LA DOCUMENTACIÓN ESCÉNICA COMO HERRAMIENTA PARA LA INVESTIGACIÓN Y LA CREACIÓN	FACULTAD DE ARTES INTEGRADAS	DEPARTAMENTO DE ARTES ESCÉNICAS	MA ZHENGHONG	SALA DE TEATRO UNIVALLE	
CINE	FESTIVAL CINESPACIO	FACULTAD DE ARTES INTEGRADAS	ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL	RAMIRO ARBELAEZ	AUDITORIOS UNIVALLE	
JORNADAS	FESTIVAL OIR +	FACULTAD DE ARTES INTEGRADAS	ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL	JORGE CAICEDO	AUDITORIOS UNIVALLE	
TALLER	TALLER PAQARIY	FACULTAD DE ARTES INTEGRADAS	ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL	RAMIRO ARBELAEZ	EDIFICIO 383	
ACTIVIDAD CULTURAL	GIRAS NACIONAL E INTERNACIONAL DE LA BANDA Y LA ORQUESTA SINFÓNICA DE ESTUDIANTES	FACULTAD DE ARTES INTEGRADAS	ESCUELA DE MÚSICA	RICARDO CABRERA	EXTERNO	

Figura 8. Agenda cultural.

La pieza resultante sería emitida en redes sociales, en el Canal Universitario y refigurada en talleres online, como una obra más grande, que permitiera maximizar su función relacional, incluso tiempo después de haber sido emitida. Cada pieza contaría además con tres momentos de elaboración: uno inicial de prefiguración (en el que se plantearía proyectualmente el abordaje de acuerdo con la naturaleza del evento a cubrir), luego una de configuración (donde se registraría el contenido y se recogerían las impresiones del auditorio del evento para integrarlas en el producto) y finalmente, una de refiguración (donde se sustraerían las consideraciones de la retroalimentación para que el producto se transmutase en la dialéctica).

Dicho esquema figuraría una pieza pensada a partir del formato configurado, que involucraría las visiones del público a través de determinadas retóricas de enunciación y que una vez emitida haría uso del *feedback* en los canales de circulación para recomponerse y refigurar el formato como tal. Los principios básicos de la producción audiovisual se pondrían al servicio de este fin: se requería planificar la pieza con estos objetivos en mente, se rodaría incorporando al público, se operaría refigurando ya desde el mismo montaje y finalmente se redistribuiría.

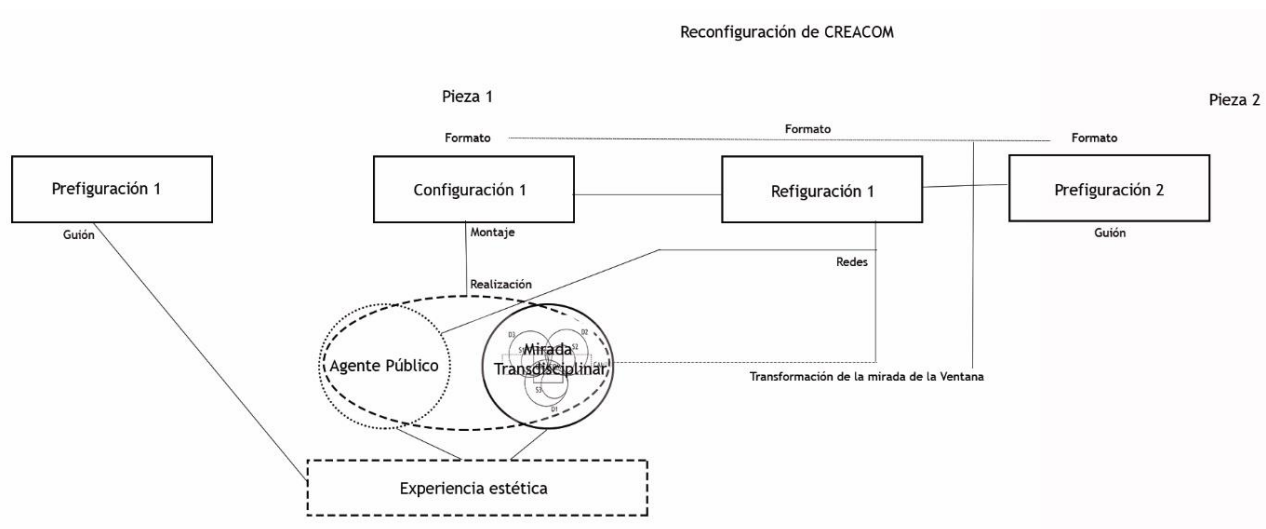


Figura 9. Refiguración. Fase 1.

Ahora bien, tal como señalan los agentes, todo este entramado significó una reducción paulatina de la ambición de los planteamientos iniciales. En casi todos los relatos se manifiesta que los referentes escogidos finalmente, con los condicionamientos de factibilidad y por las demandas institucionales, limitaron la relacionalidad al uso de redes sociales, es decir, a la *interactividad* (“se escogió como referente paradigmático una novela española, muy básica, como una excusa para expandir la narrativa, pero el producto no se veía afectado”).

Todos aducen que en este momento se empieza a determinar que el público es la clave y no tanto la refiguración; se preguntan sobre todo por el acercamiento al mismo y subordinan a esto (que es una pregunta productiva) lo propiamente relacional: la particularidad estética, la experiencia culturalmente centrada y la dimensión cotidiana del arte como dimensión transversal de los sujetos. De ahí que, para evitar el golpe de este cierre se planteasen los talleres (que sólo ocurrirían para el caso de La Paz) y se capitaneara el manejo

de redes buscando que transformase la obra en tanto tal. Con ello se hace arreglo del concepto de relacionalidad y se recompone como “perspectiva compartida”. Arquetipo limitante que hace depender de la voluntad del público de participar activamente del proceso; en un circuito cuya mecánica de funcionamiento excede sus proyectivas y crea nuevos condicionamientos, que pese a intentar driblarlos capacitando y diseñando tácticas de posicionamiento, no concordaban, desde su estructuración material, con las ideas de La Ventana.

Así mismo, la triada de la figuración ingresó en un ejercicio apremiante pues se ancló dependiendo de lógicas y canales de producción y distribución, respectivamente, cuyo soporte complicaba, en casos, refigurar las piezas de forma efectiva; pues la materia concreta no daba lugar, de forma inercial, a intervenir las piezas una vez terminadas. Es decir que esto conllevó a que la triada se desplazase al interior de las fases de la creación audiovisual y ya no como ámbito transversal de todo el proceso; obligada a oscilar permanentemente entre el ejercicio del registro de eventos y el de la figuración de experiencias estéticas.

Tal vez, lo que dio peso a que lo que se sostuvo se sostuviese fue la inmanente jerarquía que esta última categoría comenzó a ocupar para las piezas entre todas las demás. O, en otras palabras, el concepto de arte como experiencia se movió al centro de la red conceptual madre, nucleando la vinculación transdisciplinar y la mirada del público. Para todo efecto práctico se hizo transversal, en tanto el formato integraba todas las experiencias agenciadas en una *metaexperiencia* (y ya no como diferenciales). Lo polisémico de la integralidad se constriñó con este derrotero que, paradójicamente y como veremos, le permitió efectivizar tecnificaciones sin abandonar parte de las inquietudes fundacionales.

Por otra parte, la vertiginosidad con la que ocurrió el corte de lo productivo impidió una exploración mayor de los referentes; a los que no se volvió nunca más. Lo que se manifiesta en el abandono de propuestas que en determinados momentos podían dar solución a situaciones contingentes en la producción de las piezas. Y que, sin embargo, pueden ser recuperadas en momentos postreros, pues permanecen como una reserva, como un banco de retóricas y formatos, con alto potencial.

Finalmente, en la estructura organizativa surge, a partir de aquí, la necesidad de crear núcleos de producción independientes, no necesariamente asignados a sujetos concretos sino como fantasma formal en la distribución de tareas. Lo que repercute en el requerimiento de que los agentes aprendan a adaptarse a un cierto nivel de organización antes inespecífico. Algo, como es obvio, necesario por los propios requisitos en tanto hecho fáctico, más allá de las ideaciones iniciales; pero que, al no haber sido reflexionado expresamente repercutió en el desanudamiento paulatino del músculo investigativo, lo que contribuyó a crear el mito de que el laboratorio sólo existió cuando había una intención de que fuese un laboratorio y de que la dimensión de la discusión colectiva en la refiguración terminó ocurriendo en espacios no dispuestos para este fin, como chats y en *pasillos*, y entre agentes con roles prefijados en la distribución de tareas de la producción audiovisual (esto se precisará más adelante).

1.4 La configuración de la materia

Con el trabajo sobre la obra de teatro *La Paz*, dirigida por Gabriel Uribe, se inicia lo que podría reconocerse como un “segundo momento” del laboratorio o, como está comprendido en algos relatos, una “etapa de transición”.

La Paz, cuyo proceso de elaboración conceptual, en tanto piloto del proyecto, data de noviembre de 2017 hasta abril de 2018, y que fue emitida por primera vez en diciembre del mismo año, concretó los primeros elementos formales espejo de las ideas de La Ventana Indiscreta. El momento, según lo retratan los participantes, fue un verdadero choque, una colisión de realidades en la que la materialidad de la creación restringió, condicionó y desplazó creativamente el sentido de las primeras experimentaciones del laboratorio. De ahí que surgió un formato recuperador de los presupuestos teóricos, acondicionado a la realidad institucional de la producción, y reorganizado con la materia real de la experiencia capturada del registro (el color, las formas, los tempos).

La relación conseguida en estos concatenamientos constituyó el ejemplo paradigmático del formato que se reprodujo en registros posteriores. Sin embargo, esta ejemplaridad manifiesta no se limitó únicamente al nivel de la producción, sino que se intentó estandarizar la recolección de las impresiones sobre la pieza, en un evento de recuperación de experiencias del público (un taller). Esto permitió reevaluar la interacción y la puesta en común de los pensamientos, y tener en cuenta, para las piezas siguientes, algunos aspectos formales que no habían sido atendidos (será abordado más adelante).

En los mitos de los relatos se representa a la pieza, en tanto proceso, como una excusa para dirigir a la realidad los presupuestos teóricos, en espera de que la respuesta de esta ayudara a decantar en un formato; *La Paz* no surgió de una evolución estética orgánica de las conclusiones de la investigación, no es el resultado de las discusiones sino de una adecuación contingente de lo que se había discutido. Esto que podría pensarse como un conflicto del proceso, en realidad es la expresión de una situación ineludible de las elaboraciones de formas a través de objetos: en la *realización* material de los conceptos no

sólo interviene la mirada agrupada, o la relacionalidad propugnada con la triada de la figuración; sino, además, la contracción de lo real (lo que interpela del hecho al realizador) en su forma, y la imposición de la materialidad de lo registrado que vive como signo en el objeto. O, en otras palabras, que, al pasar al acto, la realidad estructura y delimita el resultado, y que, al registrar una experiencia, la misma tiene un modo particular estético (un ritmo, un color, un sonido) que se exterioriza en la pieza; toda vez que la forma se entienda como *exceso filtrado* que un contenido singulariza. Como las rocas materiales daban volumen a las catedrales góticas y el trazo impresionista cambiaba la rugosidad del lienzo; así mismo el evento registrado compone una parte del formato de la pieza y una determinada manera de hacer, transforma lo que nace como una idea audiovisual.

Para poder desarrollar esta pieza se dividió el trabajo de los agentes de forma casi inercial, se construyó un cuerpo organizado dirigido a la producción, estructurado, pero relativamente elástico; ya que permitía que las funciones fueran ejercidas por cada participante en diferentes piezas, mutando, según se pensó, la función de cada uno en el siguiente rodaje.

Esto contribuyó a que el cuerpo operara como un colectivo integral y que las tareas se pudieran asignar con relación a los intereses y sentipensamientos de cada cual; y, además, a que la transdisciplinariedad se diera en común (con su manifestación en el individuo, pero puesta a consideración del grupo) para evaluar cada etapa de la adecuación del formato y cada fase de la producción audiovisual. CREACOM, en esta fase, fue una suma de agentes ligados por una discusión previa, por una participación y una reelaboración colectiva, alrededor de un ejercicio en el que la materia devolvía a la mirada una recomposición de la representación misma del colectivo y lo obligaba a dirigir nuevamente el esfuerzo sobre todas sus fases de producción.

“Aquí yo vi una cosa muy rica, con todo y los problemas que tuvimos después, siento que la cosa avanzaba muy bien porque siento que eran distintas disciplinas mirando unos proyectos en común y éramos cruzando esas miradas y eso fue creciendo mucho, tanto en la parte de indagación al

inicio cuando mirábamos un mismo objeto, un mismo producto desde distintas ópticas, hasta después cuando empezamos a botar corriente por los posibles formatos, cada uno le metía el rollo, por ejemplo la chica de teatro todo el tiempo estaba pensando en los performance de actuación, Felipe muy en términos de la luz y de las formas, y nosotros más narrativos, entonces la mezcla de visiones hizo que si bien no logramos concretar esos ocho o nueve apuestas que hicimos, que ojalá algún día, y este documento que vos estás realizando, nos ayude a recuperarlas” (Jorge Caicedo).

Esta lógica reflexiva de la realidad y autoconsciente del momento de la experiencia, se evidencia en la cantidad de documentos de planificación de la pieza y de producción, montaje y emisión. Resultantes, por demás, de un esfuerzo arduo en el que todo el marco conceptual se tocó de forma asidua. Además, en el hecho de que, en los relatos, todos los agentes recuerdan cada fase de este momento productivo, con gran precisión. Precisamente por esto, *La Paz* se programó durante más de dos meses y pasó semanas en montaje, contando, entre todas las piezas, con la mayor laxitud en el tiempo para analizar y reanalizar los componentes tanto en el diseño como en la postproducción. El punto central de la racionalidad del colectivo es la *planificación estratégica*.

Y en esta deriva, se favoreció la facultad de construir relacionalidad y se planificó dicha relacionalidad. En el resultado final, la relacionalidad es la fijación de la mirada de la cámara de La Ventana en la del público; la primera como una mirada colectiva que transforma el contenido de lo grabado y de la pieza facturada, y de los presupuestos internos del cuerpo laboratorístico en conjunto y en el imaginario de cada participante. Mientras que la experiencia estética es un hecho compartido por el público y los agentes de La Ventana en el momento mismo del registro.

Pensando en esto se formula por primera vez un formato que se tratará de resumir aquí:

Las retóricas audiovisuales de *La Paz* que materializan los componentes teóricos en concordancia con su adecuación, con la mirada transdisciplinar como cuerpo común y con la

estructura organizativa son: el uso de las *miradas* como tropo audiovisual que fija el marco conceptual de la pieza y el papel del público, la explicitación de la dimensión subjetiva desde la introducción mediante el mismo ejercicio, los movimientos trémulos de las tomas que evidencian el nivel de *constructor* de la obra, la ubicación de la cámara que presenta de forma *sui generis* los eventos como *acontecimientos* y que intenta ubicarse a la altura del público, la grabación de las expresiones del auditorio, el manejo documental de las luces alejándose de las representaciones naturalistas, la insistencia en recuperar las piezas de ficción como documentos (documentales) de exhibición, la utilización de las voces de los actores por fuera de la narración diegética para remarcar la dimensión documental, el silenciamiento de las voces de forma vertiginosa para generar un distanciamiento en el acceso al contenido que permita que el sentido se reconstruya en el sujeto que accede a la pieza final, el uso de difuminados para dar cuenta de la tecnología de grabación, la recuperación de los relatos del público y sus rostros, por fuera de contexto, y en pantalla, para ir constituyendo un lenguaje dialogado que a su vez se sintetiza en la voz en off y que, al estar acompañado de imágenes no indiciales, transforma el sentido del registro como tal, y la incorporación de elementos metanarrativos que analizan no sólo la obra sino la posición del interpretante de la misma.

Aquí, en la pieza considerada como objeto del arte, la experiencia de lo relacional es un tipo de agenciamiento de miradas no asignable a ningún actuante en concreto, compuesto por la mezcla de la experiencia estética del público del evento, jerarquizado y caracterizado en su sensibilidad, y de la cámara que acumula en su proyección las narraciones y toma su lugar (en ocasiones incluso con imágenes capturadas por el mismo público); y desde el distanciamiento, mediante múltiples retóricas (sobre todo sonoras) con la realidad proyectada, para mantener abierta la significación a nuevos públicos, en tanto *constructor* a refigurar para piezas siguientes, que, sin embargo, se enseña simplemente como una posibilidad de agenciamiento entre muchas. Un juego de pliegues entre diversas concepciones de lo que implica lo colectivo en la distribución de lo sensible que aparece evidenciado en la captura del acto estético de la experiencia y que es análogo a los pliegues entre lo subjetivo y lo grupal en la idea de transdisciplinariedad que se tiene en esta etapa.

Pese a este nivel de complejidad, en la narración de los participantes sobre la pieza, hay una sensación de que su formato es un excesivamente tradicional. Tal como fue sistematizado en el documento *Notas para el Manual de Estilo*, los momentos de la producción del formato se descompusieron por el colectivo así: empezar con un clip de la obra, usar ventanas múltiples, organizar por temática, fragmentos de la obra intercalados (valores resaltados), recuadros pequeños (tomas, por ejemplo, capturadas por los mismos asistentes a la obra), captura de las valoraciones del público que incluyan las miradas que no conocen del tema. El elemento central del ejercicio es la recuperación de las entrevistas.

Así mismo, los momentos del montaje se desagregaron así: empezar con un preámbulo de la obra, recurso de pantalla dividida para crear contrastes entre recuadros distintos y alegorías entre discurso e imagen, mezclar con los tonos de las figuras del público, incluir tomas de escorzos del público observando la obra centrándose en la composición desde el color, entrevistas montadas por temáticas, nombres de pila en los rótulos de los entrevistados sin incluir profesión. Y con relación a los fundamentos materiales se deduce que: la experiencia del público opera sobre la obra y no desde el material, la sensación es lo único que se resalta en los valores añadidos y las frases (el discurseo) se grafica para democratizar la terminología técnica.

Por otra parte, no hay consenso sobre cómo calificar a *La Paz* salvo en el hecho de que, en general, se percibe como una obra que sí involucró la conceptualización previa, a diferencia de algunas de las piezas que la sucedieron; pero que esta misma discusión no se reflejó como esperaban en el resultado. La refiguración se siente parcial, teórica, pero no materializada con eficiencia en el objeto. Esto tal vez debido a que no hubo un ejercicio analítico instituido para valorar de forma explícita el papel que cumplió la forma con relación al contenido.

También resalta en los relatos que, en materia de la divulgación, pensada esta como sustrato necesario para la refiguración, *La Paz* no tuvo el alcance esperado, pues en el marco concreto de su distribución en canales digitales hubo más visualización que interacción. Algo que ya advertían desde la etapa previa. Pensando en esto se construye un taller dirigido a

analizarla (algo de lo conceptual experimental continuó operando), se hace la convocatoria, se realiza en mayo de 2018, pero hay poca asistencia. Se recogen experiencias y se presenta en Univalle. Taller que se piensa como medianamente exitoso, pues a pesar de que permitió recibir valoraciones de diferentes públicos, su nivel de coherencia con la triada de la figuración radicaba precisamente en ser repetido con cada pieza, cosa que, por razones de tiempo y presiones institucionales no ocurrió.



Figura 10. Taller de refiguración de La Paz.

Surge, por otro lado, una nueva conceptualización del acto creativo y la experiencia estética que significó un verdadero acierto en la pesquisa del proyecto: la idea del artista que se trazó en sus inicios como *uno en concreto* (privando con ello la des-jerarquización de los agentes relacionados con la obra) se transformó en la idea de un *artista colectivo*, cuya situación de creación y resultado artístico se vinculase con la de los artistas de las piezas siguientes organizados en el marco de a la experiencia estética de la serie.

Así, el arte como experiencia se formula, implícitamente en los productos, internamente relacionado con un espíritu de la época de una comunidad sensible concretada en diferentes expresiones y ya no sólo en las de un sujeto. De acuerdo con esto, La Ventana

empezaría a mediar dicha sensibilidad en su conjunto, interviniendo alevosamente en ella a través de su formato y vinculando las agencias del público.

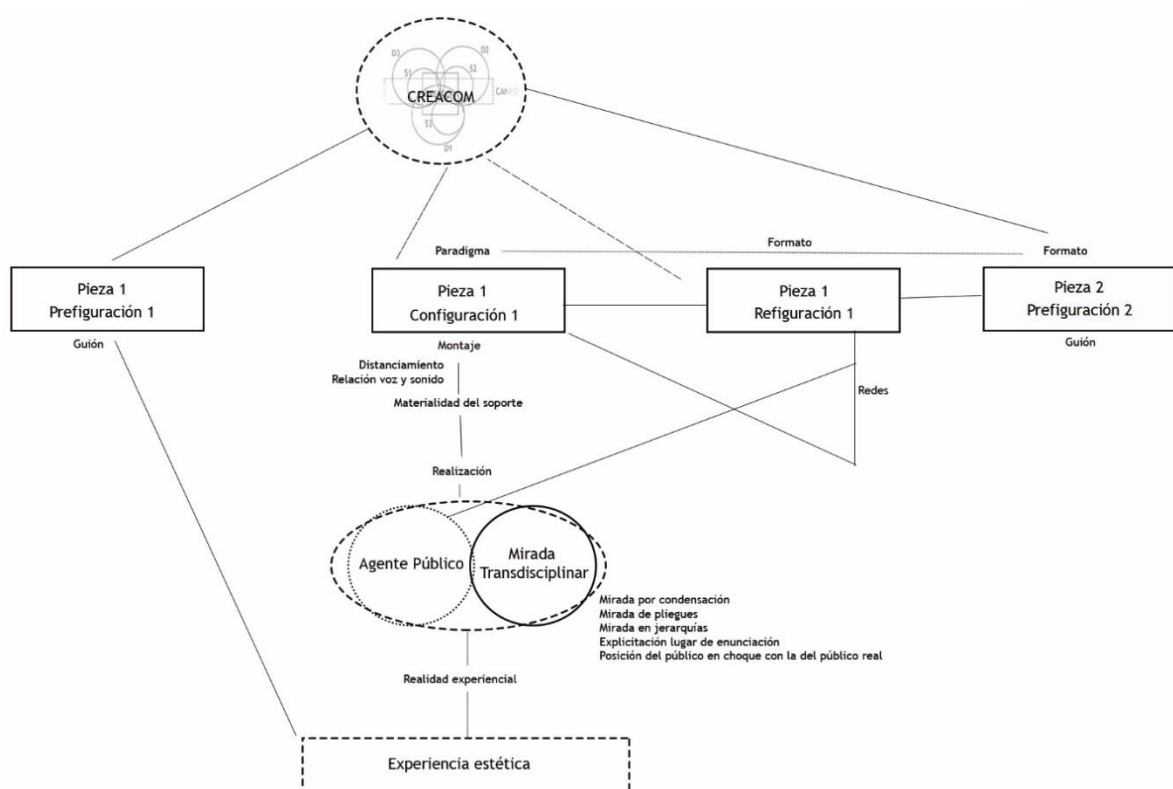


Figura 11. Figuración. La Paz.

Tal como aparece en los relatos, la experiencia de La Paz es también el primer esbozo de una metodología operativa; relativamente estandarizada en los instrumentos utilizados, pero cuyo germen de tecnificación habría de convertirse en una distribución de producción que paulatinamente iría dejando de lado la dimensión autorreflexiva aún presente. Hay, desde ya, una cierta hegemonía de lo productivo. Los actantes participan de todo el proceso en el guion como un solo cuerpo, pero en el rodaje según su función, subordinados a su necesidad productiva, aunque mutando su lugar de trabajo. Comienzan a aparecer las primeras presiones de corte burocrático en la producción misma, la necesidad de trabajar por plazos y de dar cierta regularidad al músculo productivo, de responder a criterios institucionales de préstamo de equipos o de entrega de indicadores.

En esta relativa subordinación de lo investigativo a lo productivo, tienden a cobrar mayor relevancia otra clase de instrumentos, como actas de reunión y formatos de realización y distribución de tareas; característicos por ocultar el ámbito procesual de la experiencia y por

reducirlo a su rostro operativo; dirigidos según los requerimientos institucionales que se planifican con anterioridad y se organizan para dar espacio en las reuniones; lo que en los relatos se representa como la creación de un “centro de producción”.

En esta etapa decae la vinculación activa Hleap debido a situaciones que exceden su propia voluntad. Esto por supuesto, no debería ser un obstáculo, de existir prácticas con cierta inercia en todas las operaciones del proyecto. Sin embargo, con la carencia de un conocimiento distribuido del funcionamiento del campo en tanto institución, del juego estratégico viable, de los límites y los alcances de la capacidad de maniobra; no fue posible aventurar una exploración que permitiese a La Ventana *jugar* con inteligencia para aprovechar tanto como se pudiera el margen de acción que tenía. Se comienzan a utilizar canales institucionales de los que no se tiene experiencia por los requerimientos concretos del proyecto en el reflejo de sus intenciones y alcances; y entonces la jerarquía, por necesidad de adaptación empieza a pesar, toda vez que las redes con la Universidad y el municipio, se construyen con determinados agentes generalmente con una trayectoria en el ejercicio de la construcción de proyectos; a quienes se entrega la tarea de coordinar verticalmente los procesos.

Esto no es horizontal, pero habilita un cierto dinamismo y vectorización que se percibe necesario para que el proyecto tenga algún futuro; empero, el vínculo emocional de los agentes comienza a aminorar conforme no es posible volver a plantear las intenciones iniciales de materializar sus inquietudes en productos y en cambio se empiezan a constreñir por la desvinculación del ente mediador, el director, que lograba ubicarlos a todos en una misma legitimidad de enunciación. Por lo que esta progresión se visualiza como un paulatino endurecimiento de criterios productivos, que condicionan el ejercicio de la nueva coordinación catalizada por Julián Hernández, quien, en la medida de sus capacidades intenta matizarlos, manteniendo la voluntad de actuar de forma transdisciplinar y asignando tareas según las capacidades y el deseo de los agentes (aspecto que a la vez genera dificultades pues se empieza a visualizar que algunos agentes tienen pericias cuya especialización es importante

aprovechar). Por lo que lo transdisciplinar empieza a operar a merced de la distribución del trabajo.

1.5 La gestación del formato y la máquina común

La Paz constituyó un formato que estableció el paradigma del tipo de retóricas autorizadas para el resto de las realizaciones, y por otro, un ejemplo de dinámicas operativas y en materia de redistribución de roles que se repitieron, “sin mucha reflexión”, en el resto de los rodajes. Esto, como veremos, es sólo cierto en parte. Por un lado, los núcleos estilísticos y narratológicos de *La Paz* efectivamente consolidaron un vértice de formas enunciativas que se conservó en el resto de las producciones; sin embargo, también es cierto que hay en estas un sinfín de alteraciones formales que hicieron evolucionar gradualmente el tratamiento y que trastocaron los conceptos en los objetos; salvo que, al no existir un ámbito autorreflexivo que obligase a los miembros a analizar los corolarios de dichas alteraciones, no fue factible transformarlas en discurso y, por tanto, hacerlas visibles en el registro imaginario (y ahora en su recuerdo).

Por otra parte, lo que aconteció no fue únicamente un salto cualitativo del funcionamiento del proyecto sino además un sistemático reemplazo de la lógica de la organización vincular por la lógica del procedimiento técnico; de tal forma que los debates que aparecen en esta fase radican en las representaciones que hicieron los participantes de esta transformación progresiva; sin lograr con ello, observar las implicaciones de la estructura en el cambio de paradigma o en las cualificaciones que ellos mismos realizan.

En este punto, se aduce que la hegemonía de los requerimientos de productividad se impuso sobre toda la trama. Esto debido a las presiones de tiempo (esta categoría se valora negativamente en los relatos de esta fase) y a la necesidad de responder a indicadores que desbordaban las atribuciones y aptitudes del proyecto.

Desde el punto de vista de Hleap se avocaron a un dilema, entre que el proyecto desapareciese o que viviese a medias; la búsqueda para encontrar un punto medio fue conectar *La Ventana* con una idea de atrás, aquella que refería a la política cultural, “*para hacer visible la productividad de la Facultad desde ese espacio conquistado y el modo de trabajo laboratorístico*”. Pero tal como él mismo argumenta, esto “*era muy exigente, funcionó,*

pero a medias. Además, fue comprendido por la institución, pero no por el equipo de trabajo”; según él, se confiaba en que los participantes habían entendido la mediación necesaria, que no precisaría hacerla axiomática. Este es el motor de los diferentes problemas que se relatan a continuación. Jorge Caicedo presenta un balance general:

“Que el director del proyecto fuera el decano de la Facultad de Artes integradas, es una condición especial, porque la Universidad si es muy complicada en ese tipo de burocracias, digamos que los proyectos rara vez tienen una segunda posibilidad. Hay que volver a concursar, hay que volver a esperar.

Entonces digamos que la parte burocrática es muy compleja, Univalle es muy compleja, la universidad pública tiene muy poquitos recursos, los araña los detiene y además de que hay pocos recursos, hay una forma burocrática bastante complicada que hace que el pensamiento creativo y el pensamiento más artístico que tenemos en la Facultad, siempre tenga que estar supeditado a los ritmos del funcionario, a que si el dinero no sale, si se demora, si la parte creativa cambia la opción, porque el arte evoluciona muy rápido.

Esos cambios no se pueden dar porque la burocracia no los admite, entonces esa parte fue muy compleja, pero en últimas el proyecto la supo lidiar, de hecho, dada la coincidencia de que teníamos el Decano, supimos jugar con eso, probablemente sin su participación la cosa hubiera sido muy distinta, pero eso es algo que habría que evaluar después”.

Siguiendo con el relato, para desarrollar la pieza inmediatamente siguiente a *La Paz, El Borondo*, se asignan esta vez las tareas de forma más explícita: realizador, productor de campo (de 3 a cuatro en los rodajes), agentes del rodaje y montajista. Natalia Casas relata detalladamente la estructura de esta etapa:

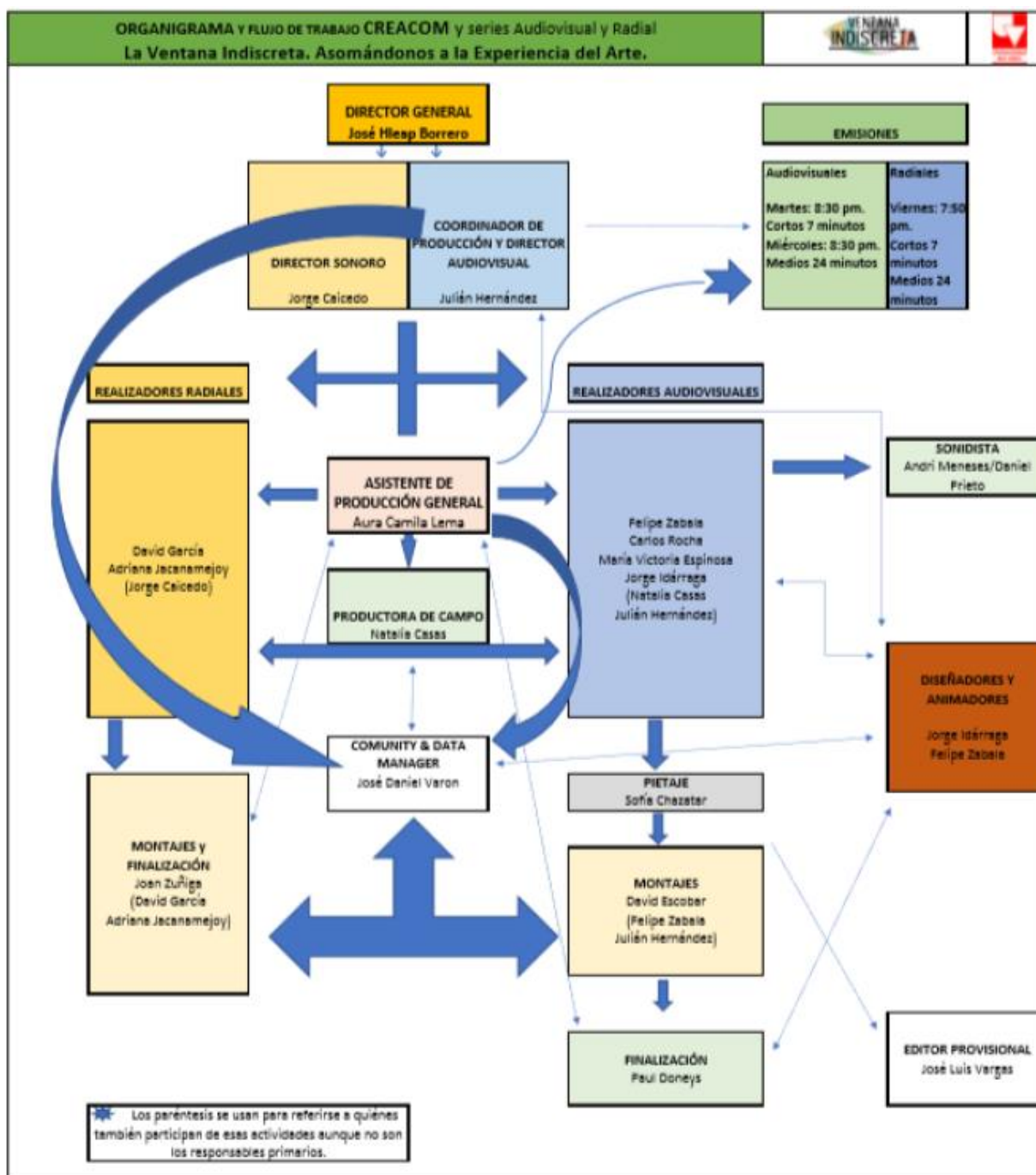
“La primera temporada, cuando estaba trabajando como productora de campo, las tareas se planificaban de la siguiente manera: se hacía una

reunión en la que se proponían los programas que se iban a hacer durante esa temporada, se designaban los encargados de cada programa y a mí se me entregaban los formatos de orden del día, se me avisaban las fechas en las que se tenía que ir a grabar, y mi labor era dejar todo listo antes, dependiendo del día que se iba a grabar; si se iba a grabar un lunes, dejar todo listo, equipos, refrigerios, formatos, lapiceros, cinta, lo que sea que necesitáramos para ir a grabar el lunes.

Sí se hacía un día entre semana se hacía uno o dos días antes lo de dejar listo todo, con lista en mano chequeado con los permisos para que saliera de la universidad, y yo trabajaba bajo el mando al principio de Nicole, después fue Aura y después fue con María Fernanda.

Durante esa primera temporada, de producción de campo se hacía como esta preparación antes de los eventos y después se recogían formatos para las personas que estuvieran involucradas en ese programa específico, se iba al lugar donde se iba a rodar, y se tenía un orden del día, como entrega de equipos, donde se guardaban las cosas, a qué hora se comía el refrigerio, a qué hora tenían que recogerlos de vuelta.

Las labores finalizaban cuando finalizaba el día de rodaje, yo a veces tenía que llevar los equipos a la universidad, otras veces se los llevaba alguien a su casa, si era un viernes, para poder entregarlos el lunes de vuelta, entregar de nuevo los permisos, archivo y que me revisaran que todo había sido devuelto".



Esa organización se fue acomodando conforme se hicieron más piezas y gracias a la utilización de recursos virtuales que permitieron consignar ideaciones en fichas o agenciar discusiones en textos. y así sucesivamente en los nuevos rodajes, hasta que se fueron estableciendo roles cada vez más estáticos; en tanto se empezó a reconocer que determinadas pericias de los participantes (de su instrucción disciplinar y extracurricular), eran convenientes para solucionar peripecias de la ejecución. Los roles fueron

progresivamente más afianzados y con cada aprendizaje fueron planificados mejor, gracias a lo anterior, de forma más asertiva:

“En ese momento lo que más se me dificultaba era la realización de los guiones, más que todo porque no tenía la experiencia previa. Pero lo que hice, fue ver el guion de uno de mis compañeros que era Carlos Rocha. La tercera vez que estuve a cargo de la realización de un programa busqué la forma en la que mi compañero había hecho el guion y basado en esa forma en como él lo hizo, escribí yo también mi guion” (Felipe Zabala).

Ahora bien, lo que habría que mencionar es que si estas pericias empezaron a jugar tal papel es derivado de la propia estructura organizativa que se configuró a partir del momento; es decir que, de no existir la presión de la producción, el espacio pudo continuar como un circuito de formación general y, de hecho, de adquisición de las pericias mismas.

Según señala Hernández:

“Era evidente que en la productividad no podíamos estar todos igual, había que cumplir objetivos a pesar del amplio cronograma, había que responder a unos parámetros. Necesitábamos integrar más gente, ya lo sabíamos por proyectos anteriores en los que tocó hacer muchas cosas en muy poco tiempo muy pocas personas”.

O, en otras palabras, que la productividad técnica redujo el tiempo necesario para que quienes no sabían ejecutar alguna función lo aprendiesen y en cambio se aprovecharon los emplazamientos preexistentes. Para Julián había un “salto cuántico” al que había que adecuarse, porque se encontraban anclados a compromisos que eran camisa de fuerza; el colectivo ve medrada su vinculación emocional porque, según el mismo agente, no fueron capaces de adecuarse a dicha transformación. De hecho, el tiempo asignado a la discusión sobre la planificación de las piezas y la discusión sobre sus categorías, se empezó a sentir como una carga, por ejercerse en contravía de las necesidades de dar cumplimiento a los plazos que el proyecto había estipulado de acuerdo con los nuevos compromisos institucionales adquiridos:

“En un principio con lo que grabamos, lo vimos, hicimos comentarios, varias personas hicieron propuestas de montaje, había diferentes miradas de una sola cosa. Después, por el tiempo y por esa ambición de querer hacer más, como que no se daban esos espacios porque había que cumplir ciertas fechas para que las cosas se emitieran y eso muchas veces también era un poquito contraproducente porque también el grupo no cumplía con las entregas previas y siempre se estaba corriendo entonces muchas veces no se sabía lo que se había emitido. Es decir, era lo que uno terminaba y lo que llevaban en ese momento, e incluso a veces se emitían cosas con errores, con vacíos, con espacios en negro donde no había nada, entonces siento que por el afán de responder ya no se daban los espacios para discutir o para hacer mejores productos y más orientados hacia lo que se había hecho en un principio” (María Victoria Espinosa).

Tal como afirman los agentes, los plazos de las entregas casi nunca se cumplieron y las *previas* (necesarias para que ocurriese la retroalimentación) comenzaron a desaparecer. Sin embargo, en sus relatos hay una sensación de que al final todo salió bien, pues, comprenden, que pasar por esta etapa era una necesidad si lo que se quería era cumplir con los compromisos del trabajo. Esta *necesidad* se explica en la pulsión derivada del hecho de que uno de los componentes del laboratorio CREACOM empezó, en esta etapa, a perder su presencia dentro de las operaciones del proyecto; o, en otras palabras, que el papel de lo analítico-conceptual se encuadró desde otra lógica:

“Me parece que todos los miembros del equipo estábamos bien, y responsables en cuanto a lo que teníamos que llevar, pero todo lo sentía como muy en el aire. En ese momento faltó un poco más de guía, poder sentarnos en un entorno más tranquilo a discutir sobre qué iba a pasar con la Ventana Indiscreta. En ese momento podríamos estar aprovechando el tiempo discusiones más constructivas con respecto al proyecto: el uso de nuevos elementos como luces y drones para la producción de los capítulos.

Por qué los demás nunca lo plantearon si se trataba de capturar la reacción del público más genuina del público. Había que explorar en esos momentos que no se aprovecharon los elementos necesarios para que saliera esa reacción genuina. No tanto por las luces, sino encontrar ese tipo de elementos. Cómo presentar el lugar adecuadamente y una responsabilidad en la captura del documento” (Felipe Zabala).

Si la primera etapa fue percibida como un ejercicio de discusión perpetua sin un norte claro; esta vez había un norte claro, pero no había tiempo ni espacio para el acuerdo sobre su trayecto: “se discutía si el evento se trataría, una vez elegido se distribuía todo”. Entonces, los nodos catalizadores de las tareas ordenadoras de la producción de los objetos como tal, y de acuerdo con lo que ellos mismos afirman, dieron por cerrada la fase analítica (consistentemente con lo formulado en los documentos del planteamiento) y abordaron esta nueva como una fase en el que dicha discusión se continuaría materializando; pero esta vez, únicamente en los objetos (la triada de la figuración pensada como operatividad técnica) y no en un circuito dialógico de enunciación trans-subjetiva. Frente a esto, contrariamente, los demás agentes aseguran tener la sensación de que la prefiguración (que alguno llama *pre-experiencia*, evidenciando con esto que empezó a representarse el concepto de forma distinta) “no se terminó” o que “no hubo un acuerdo como tal en el colectivo” de su cesación. O, con más precisión, afirman que “aún” no hubo acuerdo; lo que supone que tácitamente ocurrió en lo operativo aun cuando no fuese así en lo discutido.



Figura 13. Refiguración CREACOM. Etapa operativa⁷.

⁷ En este esquema se observa cómo se fue borrando la dimensión refigurativa de la etapa operativa y fue reemplazada por el objeto producido en La Ventana. Con lo que no se termina de conocer lo que sería la etapa siguiente pues no nace de la organicidad de la fase operativa, en tanto no hay autorreflexión de la misma.

Ahora bien, en los relatos aparece este panorama como responsabilidad exclusiva de una coordinación que intentó “mandar” sobre el resto del colectivo. En realidad, es el resultado de los criterios institucionales que obligaron a mudar las funciones de La Ventana privativamente a la realización, lo que por respuesta estructural concentró las decisiones en esta área. Precisamente por esta razón, más allá de su interés personal, aquellos nodos catalizadores de este aspecto empezaron a ocupar, estructuralmente, un papel cada vez destacado en la jerarquía de la asignación de tareas. Algo que, Jorge Caicedo llama *softpower en el imperativo de la gestión*. Lo que muestra que los criterios de gestación cultural que dieron razón de ser al proyecto empezaron a difuminarse, aunque el impacto de esta situación sólo llegaría a sentirse tiempo después. Lo que parece clave de este momento es la planificación estratégica subordinada a la gestión.

Ahora bien, la coordinación intentó impulsar el proyecto conservando, hasta donde pudo, la transdisciplinariedad que lo particularizaba, pero chocando todo el tiempo con las limitaciones que la realidad imponía sobre su rol. Además, la jerarquía surgida no fue legitimada a cabalidad por el resto del colectivo; aun cuando, según la coordinación, era un hecho implícito, este nunca fue socializado. Este es el elemento que nuclea los primeros problemas de naturaleza interpersonal que surgieron en esta etapa; por un lado, la coordinación aduce una cierta legitimidad por su historia de vida previa y la capacidad de gestión efectiva que era patrimonio probado de quien ocupó el papel, y por el otro, los demás agentes coinciden en afirmar que este papel fue ocupado casi de forma obligada; en tanto no fue autorizado expresamente por quien consideraban legítima autoridad y más allá de esto, porque en su conducción sentían que no recibían la satisfacción necesaria siempre que el cuerpo no operase de forma trans-subjetiva y en tanto tal, los mismos elementos que los habían ligado en principio a CREACOM empezaban a desaparecer.

“El proyecto me parecía muy chévere, me parecía como un buen formato, me parecía chévere que se pusiera a personas que estaban aprendiendo a producir, eso me parecía lo más chévere. No tenía un vínculo emocional con el proyecto por problemas de discrepar en el manejo

respecto a la administración del proyecto, y a sus cabezas, entonces como que esta lejanía y estos malentendidos con la administración del proyecto no me dejaban sentir mucho afecto, pero me parecía una muy buena propuesta, independientemente de lo demás” (Natalia Casas).

Es justamente por esta razón que las diferentes operaciones y la distribución asignada de tareas se describe en sus relatos como una imposición de la coordinación, y aquello que podría explicarse por lógicas estructurales se siente como un problema intersubjetivo o de personalidades en pugna; para la coordinación, en cambio, era necesario reconocer esas tensiones como creativas y no como elementos de problematización personal. Por demás, los espacios destinados a la discusión colectiva fueron desapareciendo, con lo que no hubo oportunidad de hallar un momento o un lugar para solucionar los contratiempos desde los mismos vínculos (como ocurrió en la primera fase).

Es tal el distanciamiento producido que, de hecho, la representación de la entidad de CREACOM hecha por la coordinación sobre esta etapa y la análoga realizada por el resto de agentes, son diametralmente opuestas: el primero significa el laboratorio como un cuerpo en dos fases cuya etapa analítica había culminado (el laboratorio *Asomándose a la experiencia del arte* y la fase operativa *La Ventana 2*, o la primera etapa de la serie *Asomándonos a la experiencia del arte* y la nueva refiguración estaría en el laboratorio CREACOM como tal), y los segundos como un colectivo integral que debía reconvertirse y reanalizarse y continuar experimentando en todas las etapas.

Un distanciamiento simbólico que generó, sistemáticamente, un cierre vincular; pues en la lógica de la coordinación, iniciar una discusión sobre los problemas vinculares era una interrupción del cronograma del trabajo y era preciso en cambio adecuar las reuniones del equipo a las tareas concretas que iban surgiendo a medida que avanzaba el proyecto (discusiones en las que los miembros aportaron colectivamente); mientras que para el resto de actantes era un asunto de primer orden, un aspecto de la identidad fundamental del ejercicio. De todo esto se derivan una serie de malentendidos articulados desde dos mitos principales: la coordinación argumenta que los demás no le dieron su lugar a razón de motivos

meramente personales y los participantes piensan que la legitimidad de la función jerárquica sólo le correspondía a José Hleap, por ser el ejecutor de la “*parte interesante del proyecto*”; es decir, de aquella con la que se anclaron emocionalmente.

El imperativo de la gestión se manifiesta materialmente en la transformación de los instrumentos que cobraron mayor relevancia en este momento de La Ventana Indiscreta, en relación con los de la fase previa. De una colección de actas de recuperación de las discusiones y grabaciones soporte de las mismas, tablas de deconstrucción de piezas y documentos de análisis conceptual, empezaron a cobrar más relevancia los documentos de referencia de funciones (manuales), formatos de petición de equipos, informes de trabajo, cronogramas, relatorías de reuniones e instrumentos de planificación de producción. Es la demostración de una cierta especialización de las tareas, diferencial según cada componente de la nueva estructura organizacional.

PLAN DE RODAJE FREESTYLE UNIVALLE SERIE LA VENTANA INDISCRETA. ASOMÁNDONOS A LA EXPERIENCIA DEL ARTE. Programa: FREESTYLE UNIVALLE. DÍA 1. MARTES 4 DE JUNIO DE 2019.				
4:00 p.m.	Llamado Bajos de Central: Felipe Zabala, Jorge Idarraga, Carlos Rocha, José Daniel			
<i>Hora</i>	<i>Escena</i>	<i>Plano</i>	<i>Locación</i>	<i>Descripción</i>
4:00 pm				Organización del equipo de trabajo y preparación de sets
4:00 p.m.	1	General	Esquinas de la Cacerola	Una cámara sobre un trípode grabará el atardecer sobre la cacerola
5:00 p.m.	2	General, <u>Primer</u>	Cacerola	Se harán tomas de cómo se organiza el espacio, de los participantes saludando, de los jurados, del público que va llegando.
5:30 p.m.	3	Primer	Set de entrevista, frente a la cacerola	Entrevista de expectativa a los <u>públicos</u>
5:30 p.m.	4	General/ detalles		Grabación ambientes sonoros, tomas de ubicación y detalles visuales y sonoros
6:00 p.m.	2	General/ detalles	Sala subterránea	Inauguración foro; discurso Antonio con cámara fija (Felipe Zabala) y Cámara móvil empieza a explorar la cámara Voyager (David Moreno) al igual que audio (Angélica Rodas graba todo el discurso, para después explorar los sonidos de la exposición, la obra y el público. Adriana y David trabajan el formato sonoro. Julián Passichana estará entre asistir a David y cuidar luces en set de entrevistas. Natalia estará en la subterránea haciendo pesquisa de público y Vicky estará en set de entrevistas completando la guía con Jorge Idarraga y los aportes que haga el equipo de dirección, producción y realización sonora y audiovisual. Junto conmigo nos turnaremos para hacer las entrevistas. En algún momento Natalia o Vicky en mi compañía iremos a buscar los refrigerios.

Figura 14. Formato de planificación de rodaje (pieza Freestyle).

Guion Técnico

Momento	Escena o # y Tipo Plano	Descripción	Duración grabación	Indicación Técnica (Cámara, movimiento, Angulación)	Luz	Lente	Indicación Técnica Sonido	Observaciones script
Prefiguración	1							
	2. General	Entrevista Antonio Dorado	10 min		Natural, réflex, Kit Arry 650	35 mm	Sonido sincronizado entrevista	
	1. Primer	Entrevista Antonio Dorado	5 min		Natural, réflex, Kit Arry 650	70 mm	Sonido sincronizado entrevista	
	2							
	1. Secuencia	Secuencia de imágenes del montaje de la obra	5 min		Natural	Zoom	Sonido ambiente.	

Figura 15. Formato de guion técnico 1.

Refiguración	4		Obra	30 min	Cámara 1. Cámara móvil empieza a explorar la cámara Voyager por las obras como si fuera la mirada de un participante del público.	De la obra	Zoom	Explorar los sonidos de la exposición, la obra y el público.	
	6	2. Secuencia	Obra	30 min	Cámara 2. Cubriendo al cámara 1 (estilo detrás de cámaras, buscar situaciones de contexto. También durante las entrevistas.	De la obra	Zoom	Sonido ambiente	
	7	2. General	Entrevista personaje 1 en set 1	5 min	Personaje compuesto dividiendo el cuadro 50/50 entre él y el Background con ventanas iluminadas. Cámara 2. Cubriendo al cámara 1 (estilo detrás de cámaras, buscar situaciones de contexto durante las 5 entrevistas)	Kit 4 luces Arry. Esquema para set 1	35 mm	sincronizado	

Figura 16. Formato de guion técnico 2.



Guion Audiovisual Serie La Ventana Indiscreta		
Programa: Ana Salas – En el taller (ejemplo)		
Duración: 5 minutos	Formato: 1080/1920 HD	Fecha y lugar Evento cultural: 23 de Noviembre de 2018 – Auditorio Tulio Ramirez

ADS

Guion de Montaje

Momento	Escena	Secuencia	Archivo	Descripción	Indicación	Transición	Indicación Técnica Sonido	
Intro								
<u>PRE-FIGURACIÓN</u>	1	1	135	Fragmento de video presentación Ana Salas.	Desde 00:46 hasta 01:10		24	Empieza con final de <u>ZOOM0010_Tr1</u> y se va fundiendo con Timelapsed tides (https://www.youtube.com/audiolibrary/music)
		2	105	Plano en movimiento siguiendo a estudiante hasta sentarse en	Desde 00:04 hasta 00:12 Estabilizar		8	<u>Timelapsed tides</u>

Figura 17. Formato guion de realización.



FORMATO PRÉSTAMO DE EQUIPOS ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

FECHA DE MOVIMIENTO:
 PROGRAMA:
 ENCARGADO PRODUCCIÓN:
 FECHA DEVOLUCIÓN:

CANT.	TIPO	OBSERVACIONES

FIRMA: _____

Figura 18. Formato para préstamo de equipos.



SOLICITUD DE TURNO SALA DE EDICIÓN - AUDIOVISUAL

EDITOR
RESPONSABLE:

PROGRAMA:

Detalles del turno:

Fecha	Duración	Horario	Programa	Realizadores/as
/ /				
/ /				
/ /				

Figura 19. Solicitud de turno para edición.


Universidad del Valle

Errores y omisiones más frecuentes al entregar/recibir sitios web institucionales

*¿Listo para poner publicar el nuevo sitio web de su dependencia?
¿Todo se ve muy bonito? Recuerde que **antes de proceder a
poner en producción** el sitio es necesario hacer los siguientes
ajustes:*

1. Título del documento html 1
2. Íconos de redes sociales 1
3. Nombre del sitio web (nombre de la dependencia) 2
4. Encabezados de los artículos 3
5. Estilos del encabezado (Nombre de la dependencia) 4
6. Módulo Mayor información 5

1. Título del documento html

No es suficiente con que aparezca "Inicio", o "Home". Todas los sitios web tienen un inicio o un home.

Figura 20. Manual para el manejo de redes sociales.

Sobremanera, esto se profundizó aún más, pues ciertas funciones fueron delegadas a *profesionales* de rubros (diseño, administración, etc.) según se profirió dar soluciones versátiles a problemas concretos (llegando incluso a contratar gente externa para la labor). Empero, las funciones específicamente relativas a la realización continuaron distribuyéndose dentro de la estructura, como en *La Paz*, de forma cíclica (cada participante ocupaba un papel distinto en cada rodaje), pero esta vez se fueron eficientizando de acuerdo a las pericias que se iban descubriendo en determinados agentes (lo que llegó a sentirse en casos como “sobrecarga de trabajo”).

Con mirada estructural se puede argumentar que lo que condujo a los problemas fue que aquellas funciones especializadas no fueron discutidas en casi ningún caso y que la comunicación sólo operó de forma consistente entre los nodos catalizadores y el realizador de cada rodaje o el montajista y con el coordinador del programa; mismo que ante la acusación de ilegitimidad tuvo que intervenir tanto en el núcleo central de la coordinación del proyecto como en cada una de las funciones del mismo (lo que los demás sintieron como más imposición y más jerarquía):

“Como productora de campo yo tenía que hablar con quienes estuvieran involucrados ese día, camarógrafos, sonido, siempre íbamos como 3 personas no más. A veces iba Aura a supervisar, pero no siempre podía, un día estábamos grabando como tres programas al mismo tiempo. Entonces a veces uno tenía que hacer producción de campo, dirigir, hacer sonido, hacer cámara, todo al mismo tiempo, pues no estaba como tan coordinado, pero funcionaba” (Natalia Casas).

Esta relativa profesionalización y estandarización de las prácticas redujo la experimentación del proyecto que sólo acontecía en el momento específico del rodaje; de aquí que, en los relatos, este momento (el rodaje) se imagine como la “*situación feliz*” de las operaciones y que el nivel de vinculación de cada agente, en esta etapa, dependa del nivel de intervención, a nivel operativo, que cumplió en cada pieza; según el carácter de su rol:

“Me acuerdo de uno que era sobre unas exposiciones de los estudiantes de artes visuales y me acuerdo de ese porque fue del programa que pude presentar una propuesta de montaje. Tuve tiempo para hacerlo, entonces me acuerdo de haber visto el material, e intentar montar algo, pero eso fue algo que después tampoco se volvió a dar” (María Victoria Espinosa).

Lo que inició siendo un cuerpo *indisciplinar* de generación de prácticas cismáticas y evolucionó hacia un dispositivo intersubjetivo y rizomático de enunciación común desde los márgenes las disciplinas; se transformó en una máquina de realización, articulada en relaciones de producción versátiles pero limitantes, en las que el oficio analítico quedó acotado a la elaboración proyectiva de *conceptos en objetos* por parte del realizador y el montajista de cada pieza.

Es decir que, por una parte, la transdisciplinariedad ofició como una suerte de voz múltiple al interior de la voz del realizador (que tenía que recordar en su interior la condición colectiva de su lugar de enunciación) con lo que él mismo había entendido (y ya no todo el cuerpo) de la transdisciplinariedad, de la relacionalidad y de la triada de la figuración; por otra parte, significó que cada uno de estos conceptos fuese configurado en cada obra de la manera específica en el que el agente lo planificó (de acuerdo con una investigación previa del sentido de la obra registrada en aras de planificar determinadas alteraciones acordes con su naturaleza).

Así se comprende que, debido al agenciamiento nuevo, la transdisciplinariedad se convierte en una especie de *construcción de lugar* interna a la ideación del director de cada pieza. La capacidad de llevar la complejidad conceptual del proyecto a buen término dependió de la capacidad de cada uno de materializar el componente teórico en el producto a través del tratamiento de las piezas; y de la capacidad de cada uno de los participantes de la producción de internalizar dentro de sí las consideraciones y los efectos de las discusiones sobre la relacionalidad. Es decir que el proceso de construcción conceptual del inicio encontró una ruta en cada sujeto específico en la que la propia polifonía interna se encargó de modelar

la tarea que se le había asignado, misma que fue refigurada de acuerdo con la forma específica en la que el siguiente director decidió materializar los mismos conceptos (teniendo en cuenta su génesis académica y sus propios preconceptos) y de las particularidades del siguiente evento a registrar (llegando incluso a adecuar la realización a estas modificaciones retóricas del realizador de cada pieza; es decir, a sus variaciones).

De esta manera, en el rodaje de *El Gran Ausente*, se incorporaron tomas de contexto construidas en concordancia con retóricas del constructivismo ruso y el podcast viajero que permitieron dotar al contenido de su nivel representacional, se incorporaron elementos rítmicos en el tiempo y en la acumulación de motivos audiovisuales, se adhirieron fragmentos del proceso de ingreso al lugar donde se llevó a cabo el evento para que la identificación del punto de cámara con el público fuera más integral (al contar el proceso específico en el que la cámara llega a esa posición que refleja el ritual de acceso de la mirada "ignorante" hacia el conocimiento situado), se fijó la cámara en la parte de atrás del público mostrando su condición voyerista y volviendo por momentos a los rostros específicos del auditorio para tocar la superficie de su subjetividad, se recogieron las experiencias del público en el contexto y se construyó una sinfonía de voces, por acumulación, que representó al punto de la cámara como un relato condensado de las misma.

Por otra parte, se estableció una diferenciación entre el carácter de las voces, al incluir el relato del director de la obra, que, alternado con tomas de los recursos de pantalla expandida de *El Gran Ausente*, y de su experiencia cinestésica, permitió que el registro de la participación de los agentes se interrelacionara con las visiones del director; logrando así que su planteamiento imaginario se viera reflejado en la materialización de su ejecución.

Seguido de *El Gran Ausente*, se grabó la pieza *El Borondo* que rearticuló el tratamiento previo, alternando imágenes de contexto con tomas de grafitis (el tema del evento), voces contextualizadas y tomas panorámicas con drones, que acentuaron el lugar de enunciación de los participantes del evento. Y que, además, es probablemente la pieza en la que el tratamiento mejor refleja la dimensión temática al componer a partir del ritmo del grafiti una especie de sinfonía por acumulación que recupera en el manejo de la luz y en la paleta de

colores, los elementos que mejor ilustran el acontecimiento artístico, incorporando así el elemento material de la representación (el grafiti) como transformador de la forma y el ritmo de la pieza.

En la pieza *Antonio Patiño* se recogen estas retóricas y se agrega el acceso al eje de visualidad del espectador y la referencia de miradas externas al marco de enunciación específico del evento a través del uso de rótulos. En *Adiós a Caliwod* se incorpora la materia de la realización de la obra registrada y se adecúan los recursos de la pantalla dividida al campo artístico de pertenencia.

Todo esto supone, de hecho, una refiguración permanente; llegando incluso a establecer, cuerpos retóricos (grupos de tropos) que se adecuaban en cada caso y se acentuaban de acuerdo a la tipología específica del evento registrado: marco de discusión sobre arte, marcos de exhibición de arte y marcos de realización de obras.

Sin embargo, los relatos de los participantes no valoran igual este trabajo. En la mayoría de los casos se argumenta que hubo “afinamiento” y “adecuación”, “pero de experimentación poco” o que hubo efectivamente ideas innovadoras pero que no se vieron reflejadas en los objetos configurados o, como dice Julián Hernández, que hubo un avance importante, pero que los resultados continuaron siendo tradicionales. Señala Felipe Zabala que:

“Digamos que uno podría decir que de ahí salió una de las posibilidades. Podemos hacer algo parecido a esto, pero me parece que parece que el proyecto tenía un poco más de ambición, si el proyecto hubiera organizado un poco más las ideas que se desarrollaron en esa etapa”.

Esta supuesta tradicionalidad y falta de experimentación, se contradice con la cantidad de retóricas heteróclitas aplicadas, con los recursos atípicos utilizados y con el nivel de complejidad de la conceptualización del *funcionamiento de la mirada* (concepto que catapultó la idea de la relacionalidad). Entonces, ¿qué es lo que induce a que los participantes no vean o no visibilicen estas transformaciones experimentales alrededor de la forma?

Una primera explicación es que dicha experimentación y refiguración ocurrió principalmente en el objeto (la pieza) mismo y no en la interfaz de la discusión; como expresión realizada de un concepto abstracto desde un tratamiento concebido de forma casi intuitiva. Esto quiere decir que, precisamente la ausencia de un marco de enunciación común y transdisciplinar que permitiese decodificar cada pieza, contribuyó a que el cuerpo colectivo de La Ventana no fuese capaz de retroalimentarse de forma efectiva con cada alteración de las formas que proponía cada realizador. Y entre tanto, toda esta modificación conceptual permanece aún hoy invisible a la mirada de los participantes; silenciosa en la materia, como fetiche inconsciente.

No es pues autoconsciente CREACOM de la forma en la que lo filmado transformó el contenido y con ello, de los preceptos conceptuales generales que particularizaron la mirada de cada agente y de la forma en la que éste construyó un modo particular de trabajo con estos conceptos.

Y una segunda explicación posible es que la idea de *formato* desde la que se instituyó el trabajo del proyecto induce a pensar en un dispositivo formal cerrado y dirigido a la repetición de retóricas, por lo que, ante la ausencia de una discusión colectiva que devaneara la adecuación del mismo a cada situación, pareciera que nada del abordaje hubiese sido, de hecho, refigurado en el proceso. Sin embargo, si se piensa en las piezas como una materialidad en la que se realizan las ideas lo que se puede extraer es muy distinto.

Para este efecto, propongo pensar esta trama a partir de una idea más procesual que la de *formato*, la de *gestación formal*. Es decir, de la transmutación progresiva de un modelo de tratamiento retórico a partir de la manera en la que los realizadores conciben y materializan una red de conceptos formales (un núcleo formal que no debe perderse para dar coherencia a la serie), que en cada caso presentan las alteraciones de su *accidente*, de acuerdo con la respuesta de la realidad material de registro de cada pieza y con el desplazamiento que induce cada mirada singular en su relación dialéctica con el mundo; consignados de forma efectiva en los objetos configurados, y refigurables (toda vez que se creen arquitecturas

organizativas de debate dispuestas para tal fin). De hecho, esto fue lo que *efectivamente* ocurrió en la Ventana Indiscreta concebida como una experiencia total:

Si se piensa en la *gestación formal*, los conceptos del arte como experiencia, de la triada de la figuración y de la relacionalidad, pueden ser positivados y pueden servir como sustento de toda esta promesa autorreflexiva. En el *Gran Ausente* la mirada agenciada con el público es un organismo en tensión. Hay condensación y choque más que diálogo, y en este cuerpo la pieza en si misma tiene un lugar específico a pesar de su exterioridad como objeto. En esa tensión las diferentes agencias de la mirada común se jerarquizan. La pieza elimina el naturalismo de la proyección e incorpora, en cambio, el acto de fijación del lugar de enunciación, así como el proceso de ingreso de los asistentes al evento. La cámara de alguna forma, solicita un ritual de acceso a la mirada del público. El lugar de enunciación es así el punto central de la construcción del discurso desde la forma.

En *El Borondo*, por otra parte, la mirada del agenciamiento se sitúa en contexto: es una mirada de un barrio concreto con condiciones sociales determinadas. En este punto, el acto de mirar juega dialécticamente con la respuesta material del entorno: mirar es siempre mirar situado en una posición localizada. En *El Borondo* hay además una caracterización interesante de la relacionalidad como "lenguaje de la calle", como ideas disruptivas en el espacio público en contra de la hegemonía sensible institucionalizada.

En *Antonio Patiño*, se introduce la mirada abstracta de la crítica académica, el acceso a los rituales de visualización de las obras compuestos a partir de una mirada totalizante del público y el acceso al eje de la mirada del público como un organismo disociado entre un cuerpo referente y un cuerpo imitador (la cámara) de la mirada.

En *Adiós a Caliwod*, se utiliza la materialidad del registro para crear un marco del campo sobre las miradas.

En el *Taller La Ventana*, la mirada nutrida de la experiencia procesual de lo que la realidad de las piezas previas impone sobre la gestación formal vuelve sobre el marco mismo de La Ventana Indiscreta, que recompone su propia agencia y mira desde su historia audiovisual a su propia experiencia.

En *Raspando la Cruz* los rótulos, las retóricas críticas, la mirada del público y la mirada agenciada se afinan disponiendo un color característico que es ya la síntesis dialéctica entre el video y la realidad representada. La imagen de la reflexión compuesta se disocia de la imagen del evento y sólo genera condicionamiento de la voz del público en las tomas segundas. El color se adecúa al espacio.

En *Carmen López* se acentúa el proceso de desarrollo de la creación como una situación de experienciación artística en sí misma, y el relato de los agentes se superpone como elemento estético (apreciación de un discurso).

En *Pintura pal Pueblo*, se incorporan segmentaciones de planos por etapas de creación para distribuir el saber sobre el proceso técnico de aprendizaje pericial del arte.

Esto quiere decir que en cada pieza se incorporaron retóricas que reflejan las dimensiones telúricas de las categorías ontológicas del hecho artístico: el tiempo, el espacio, el contexto, el proceso, la relación, la densidad, el soporte. Todas son, de hechos, categorías del arte como práctica, como experiencia de lo sensible, como situación de registro y como materialidad objetual.

La potencia de esta gestación formal, aprovechada en la producción, pero invisible para los participantes, hace de esta fase una de las más importantes e interesantes, no sólo de “afinamiento”, como validan los participantes, sino también de “refinamiento”. Ahora bien, el asunto es que todo esto fue posible precisamente gracias a lo que se concibe en los relatos como una falla; pues el nivel de experimentación que caracteriza esta fase está mediado por la subordinación, a nivel de la estructura operativa, de la gestación a la gestión; y además, a partir de una supuesta pérdida de la dimensión colectiva de la transdisciplinariedad, pues, lo que hizo posible la gestación formal fue que los nodos realizadores proyectasen de forma individual e incluso que lo hicieran sin las pericias necesarias ya adquiridas: “*Felipe no estudiaba audiovisuales, simplemente se sentó a editar y son unos movimientos muy bonitos y aprendió un montón de tutoriales y desde su propia curiosidad*” (Natalia Casas).

En lo que refiere a la transdisciplinariedad, si en lugar de pensar que la estructura operativa de esta etapa es una funesta distribución de tareas estandarizada que modificó

para siempre el trabajo de La Ventana, y se concibe simplemente como un *momento* de la gestación de la forma, los resultados analíticos pueden ser aún muy interesantes.

Esto requiere entender el proceso desde una narrativa cíclica en tres tiempos: la configuración general de las ideas del cuerpo colectivo (con sus refiguraciones respectivas), la configuración particular del agente (con sus refiguraciones de los conceptos) y la nueva refiguración general del colectivo (a futuro y nutrida por todo el proceso).

Así, es posible imaginar la transdisciplinariedad como un proceso complejo de naturaleza vincular y de transformación del colectivo y no como una unidad estática; y es factible considerar el paso de lo colectivo a lo individual como un momento de la dialéctica entre el individuo y el grupo; y superarlo (hacer que no dependa de la mente del realizador) haciéndolo retornar a la entidad colectiva.

De tal forma que el contexto institucional externo (que condicionó las funciones) y sus lógicas impuestas (de las que es casi imposible salir) no jueguen en contra del ámbito analítico, sino que se aprovechan como el marco que crea las condiciones de posibilidad de los proyectos disruptivos; y que la distribución de tareas no limite los alcances de los mismos, sino que permita observar los intersticios de los conceptos con los que trabajan.

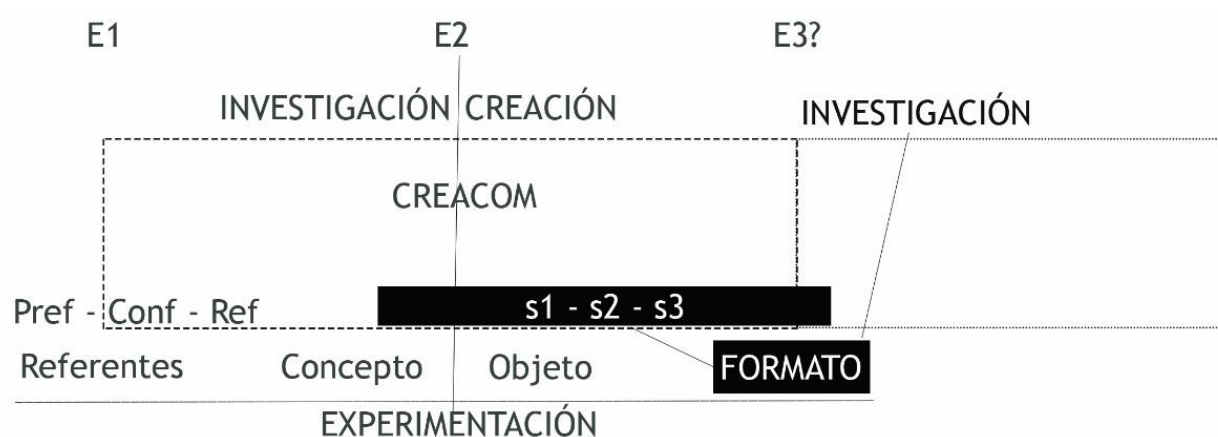


Figura 21. Laboratorio CREACOM. Proyección.⁸

Se aprovecharía además la capacidad de los actantes individuales de adecuar convenientemente los conceptos a su gusto y la potencialidad intuitiva y de trayectoria previa,

⁸ S se refiere al sujeto, sujeto 1, sujeto 2, sujeto 3, a quien fue asignado cada labor en la construcción del objeto. Para esta etapa ya se sabe que lo vinculará al proyecto con su siguiente etapa es el formato desarrollado en La Ventana.

lo que de alguna forma induce a la transformación divergente y la experimentación arriesgada. Finalmente, recuperar la forma en la que la participación de los agentes modifica los conceptos asociados al proyecto puede ser un archivo a aprovechar en las siguientes etapas; toda vez que se creen arquitecturas institucionales que permitan realizar esta función de retroalimentación histórica.

Concluyendo, lo que trabajó negativamente en esta fase no fue la individualización de la reelaboración de una idea colectiva, sino la falta de una lógica operativa que explicitase tal fin y reflexionase con él. Esto, de forma casi intuitiva, intentó hacerse con el acompañamiento de Jorge Caicedo, quien, por su capital simbólico acumulado pudo oficiar en reemplazo de Hleap en lo referente a la conducción conceptual; e incluso por la misma coordinación que, consignando la necesidad de dicho esfuerzo, buscó construir escritos de reflexivos (concretamente el *Informe de Supervisión*). Sin embargo, no se crearon espacios dialógicos destinados al propósito, y con ello progresivamente, el imperativo de gestión fue tomándose cada vez más espacios del colectivo.

Sin esta emergencia del saber subyacente, esta etapa se concibe como el comienzo de un paulatino descreimiento y desprendimiento de los compromisos pactados a principio de curso (que continúa en la última fase de la sistematización). Existe la idea entre los relatantes de que se "tuvieron" que registrar los eventos de la Universidad y que las iniciativas de cada sujeto fueron consecutivamente dejadas de lado en el tratamiento de las piezas. Además, se considera que no hubo protocolos de evaluación, ni mecanismos de acceso a la comunicación con la coordinación.:

"A veces había una presión de cumplir con cierta cantidad, más que cosas que sirvieran, una cantidad de entrevistas, o como grabar cosas por grabar sin que estuvieran planeadas. En un principio existía la posibilidad de un vínculo del realizador con las temáticas en las que te involucrabas, ya que podías elegir el programa que ibas a hacer, pero con estos temas impuestos ya no era posible introducirse en el tema a nivel experimental y de laboratorio. Podíamos como realizadores dar propuestas desde el mismo

formato, pero con tratamientos y perspectivas innovadoras, si se hubiera potencializado la idea de laboratorio” (María Victoria Espinosa).

Tal como los conciben los agentes en el relato, a partir de este momento y para las fases siguientes, la idea del arte como experiencia fue dejada de lado poco a poco y fue remplazada por preguntas alrededor de la distribución, los escenarios y los campos. Conceptos efectivamente consignados en los instrumentos de trabajo y conducidos de forma efectiva, pero sobre los cuales fue casi imposible oficiar discusiones de consenso.

Ocorre igual con la triada de la figuración que fue, cada vez más, aunada como parte de la distribución de tareas, lo que terminó reduciendo la prefiguración al guion de rodaje, la configuración al rodaje y la refiguración al montaje. Circuito que se fue especializando con cada ciclo y que se hizo inflexible en el momento en que se contrató a participantes para que ejecutasen la postproducción sin participar de la discusión previa y repitiendo de forma automática los protocolos que habían sido pactados con anterioridad. Complementario a lo anterior, el posicionamiento inquirió la aparición de nuevos subproductos, como las *previas*, que ya eran productos a refigurar en sí mismos, pero que se planificaron de tal forma (antes del montaje mismo) que no fue posible volver sobre ellos de forma efectiva como parte de la refiguración.

Por otra parte, la mirada del público que en principio debía transformar el producto, terminó dialogando únicamente con la mirada del realizador de cada pieza; de modo que los otros espacios desde los que dicha mirada pensaba ser recuperada (como las redes sociales) no oficiaron conceptualmente sino que especializaron sus funciones al punto de convertirse únicamente en herramientas de divulgación y posicionamiento (sin indicadores medibles desde el punto de vista institucional); lo que repercutió en que los lugares de la mediación se limitaran nuevamente a los circuitos tradicionales de circulación de contenido desde tratamientos tradicionales (precisamente aquello que se intentaba superar).

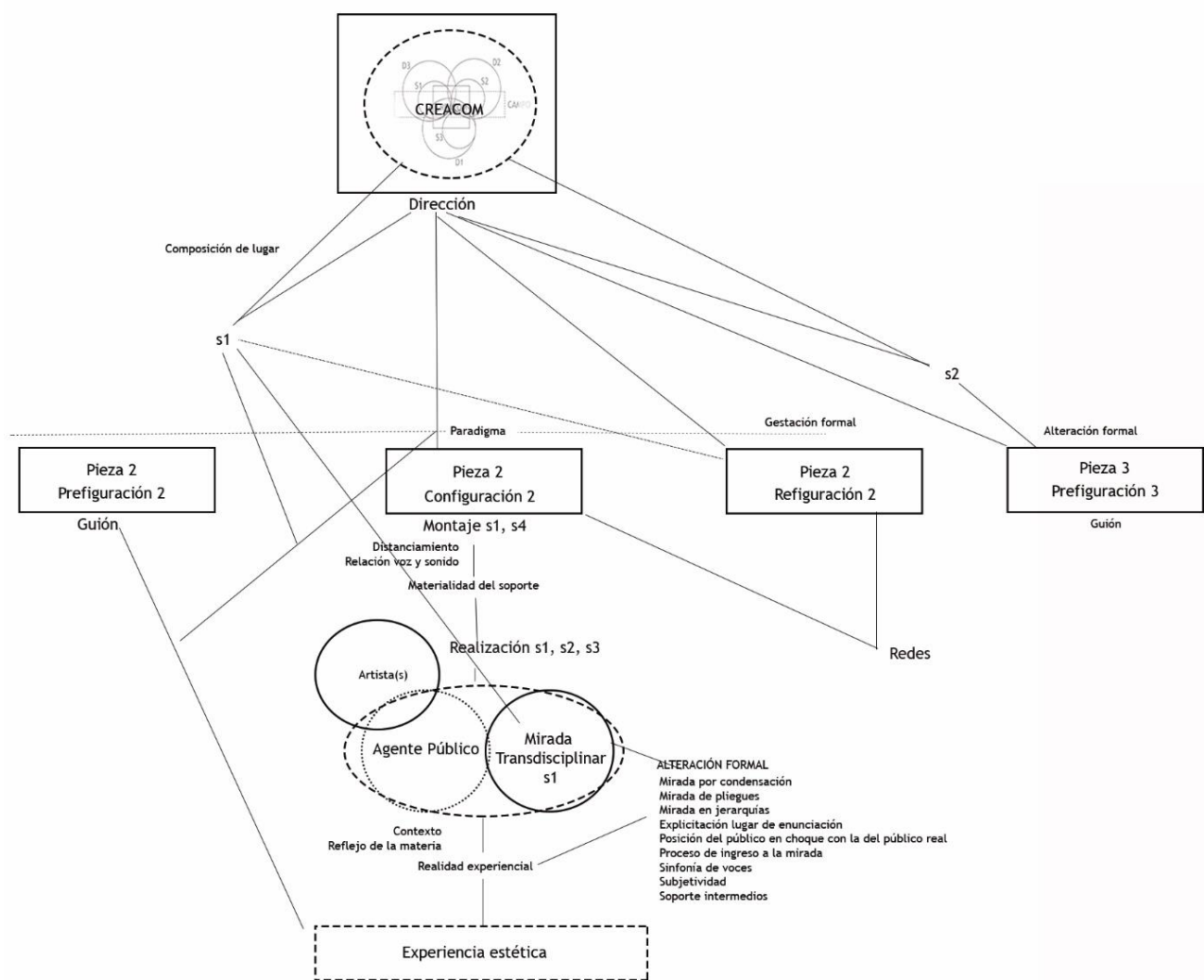


Figura 22. Refiguración. Gestación del formato.⁹

⁹ Cada S refiere a un sujeto concreto a quien fue distribuida cada tarea.

1.6 La dialéctica de la alteridad interna

La fase que aquí se relata ocurrió, en términos fácticos, paralelamente a la anterior; sin embargo, en el relato de los participantes del proyecto se categoriza como una etapa autónoma, debido a que se considera como un núcleo diferencial del que surgieron ciertas problemáticas con sus propias consecuencias. Se narra en este macrorrelato como un paréntesis necesario para retomar la discusión del proceso de gestación, toda vez que se entiende que esta fase configuró ciertos mitos que impactaron en el imaginario creado sobre el final del proyecto (aquel que compone la última etapa de esta sistematización).

Lo que caracteriza esta fase es la vinculación (paulatina, en realidad) de nuevos agentes al proyecto (entre enero y junio de 2018); mismos que no bebieron del momento laboratorístico-analítico del que surgieron los sustratos emocionales de la vinculación emocional de los primeros agentes y las amistades en confianza que derivaron una relación asertiva de trabajo en conjunto. Lo que la marca en los relatos es la idea de una *comunidad previa* frente a una *alteridad nueva*; dicotomía respaldada a partir de determinadas variables del *ethos* de cada cuerpo que, según ellos, los superaron; elementos que en algunos casos significaron, para el desempeño de los participantes de esta etapa, una fuente de problemas desde el punto de vista de la coherencia entre el desarrollo del proyecto y sus objetivos.

Como veremos, es cierto que existe un diferencial en las experiencias relatadas, entre los dos tipos de agentes (los nuevos y los antiguos); es además constatable que dicha diferencia se compone de variadas dimensiones de la relación de los individuos con el proyecto y que se explica por el momento de su ingreso y por su adecuación a una cierta estructura operativa ya establecida y en funcionamiento. Sin embargo, también se tratará de mostrar que muchos de los aspectos “negativos” que se narran como consecuencia de este diferencial, toda vez que se tercian los relatos entre sí, son en realidad ficciones que, de hecho, en tanto su correspondencia con lo real, pueden funcionar como potencias no exploradas que La Ventana Indiscreta podría aprovechar a futuro.

En principio los participantes antiguos reconocen que, de acuerdo con la creciente magnitud de trabajo, la deriva lógica del proyecto, las peripecias a las que debieron hacer frente se fueron modulando y fueron surgiendo nuevas preocupaciones o requisitos ejecutorios que indujeron a que, a partir de determinado punto, fue imperioso vincular nuevas personas al laboratorio. En sus narraciones, hay consenso en contar el hecho como una *necesidad latente* de La Ventana Indiscreta. Sin embargo, a la hora de valorar o darle significado al cauce en el que aconteció, se evidencia una cierta molestia (incluso por parte de la misma coordinación que los contrató). Los participantes de la primera fase asignan este malestar al hecho de que, para ellos, estos agentes fueron incorporados con propósitos meramente operativos, lo que conforme pasó el tiempo fue circunscribiendo cada vez más el trabajo general del grupo a esta dimensión de su funcionamiento como laboratorio de producción.

Pero es que, además, esta condición expresada por los primeros participantes también está presente de forma explícita en el relato de los nuevos. Según narran ellos mismos, cuando fueron llamados a participar se hizo en torno a una función específica delimitada por su conocimiento alrededor de un área concreta que, se argumentó, se necesitaba cumplir; a diferencia del otro cuerpo colectivo se coaligó según los conocimientos aprehendidos en los espacios marginales de los circuitos académicos.

Tampoco hay rasgo de algún tipo de vinculación con el proyecto, por parte de los nuevos, a partir de sus gustos personales, de sus inquietudes conceptuales, de algún tipo de interés de ruptura frente al campo de las artes, de transformar sus ideas en el vértigo del acceso a la densidad conceptual de La Ventana o de verlas expuestas en discusiones y materializadas en piezas. Por el contrario, cuando relatan la trayectoria, hacen énfasis en la ganancia, para ellos, de adquirir nuevos conocimientos técnicos y poner en práctica los ya portados, y de participar de un marco transdisciplinar que entienden como una suma de sujetos en un trabajo colectivo. Por esta razón, fue imposible nivelar su sentido de pertenencia con el de los compañeros que trabajaron en la etapa anterior; al punto de que, hasta el final del relato, su trabajo en La Ventana se percibió como una monitoría.

Esto tiene un correlato real en los hechos y se explica en que, efectivamente, su vinculación con el proyecto se hizo alrededor de una función específica, que identificó la coordinación como una necesidad, de tal manera que los pre-conocimientos jugaron un papel más importante que los preconceptos o los sentipensamientos:

“Julián me contactó por WhatsApp y estuvimos hablando, él me dijo que era coordinador y director del proyecto y que pertenecía a un grupo de estudiantes que hacían parte del proyecto y que también que asistía el profesor Hleap como el principal investigador del proyecto y que también hacía parte el profesor Jorge Caicedo como coinvestigador y director de la parte radial, entonces él me ofreció para trabajar todo lo que tenía que ver con la producción general, específicamente la función de secretaria de producción dentro del proyecto y dentro de lo que sería el laboratorio de CREACOM” (María Fernanda Aguirre).

Y estos pre-conocimientos eran estrictamente disciplinares; pues, aunque estos participantes estuviesen seducidos a llevar inquietudes más allá de sus áreas de estudio, su trabajo real les exigía ser competentes en el ejercicio técnico (estandarizado) de aquello para lo que fueron contratados. De acuerdo con esta lógica, tal como aseguran, casi ninguno recibió formalmente una fundamentación clara de la complejidad del proyecto. Afirman que les explicaron "funciones", de forma funcionalista, planteos operativos desarrollados en la primera etapa y elementos conceptuales ya estructurados por el imperativo de la gestión planificada, de acuerdo con el momento en que fueron inscritos:

“Entendí que el proyecto era una serie televisiva radial y digital que lo que busca es acercar el arte a los públicos universitarios a través de los diferentes medios de comunicación (MUC), especialmente desde la parte de radio de la Universidad del Valle, y la parte televisiva también del Canal de Univalle, y también a través de unas redes que se estaban empezando a implementar como Facebook, Instagram, Ivox, YouTube, donde se subía

toda la producción. Se hacía semanalmente la parte de producción de cada serie” (María Fernanda Aguirre).

Esto se formula en ambos relatos, tanto en el de los nuevos participantes como en el de los viejos, a través del precepto de que estos últimos no conocían a cabalidad la propuesta y en tanto tal, tampoco conocían el valor de su propia trayectoria, no pudieron dar cuenta de sus inquietudes y, por tanto, no pudieron realizar aportes significativos a la transformación conceptual del trabajo y a la figuración en las piezas:

“Yo digo que sí hubo fallas y eso tuvo que ver más con la apropiación de lo que es el proyecto ya que se abrieron muchas vacantes para la participación en la parte de producción, pero no se les dio el suficiente contexto, y éramos nosotros los que debíamos transmitir y hacernos cargo de los resultados finales en el proceso” (Felipe Zabala).

Los agentes que participaron en la primera fase dicen tener la sensación de que las opiniones de los nuevos eran “grandilocuentes”, como respuesta a una supuesta necesidad de validarse dentro del colectivo, de acuerdo con lo que presuntamente se esperaba de ellos; algo que, tal como cuentan, significó que a nivel operativo tampoco se realizaran rupturas por fuera de los estándares.

Así, según este relato, al no existir un ámbito que los involucrase de forma coherente con la densidad de la primera etapa y los dejara participar con sus propias prerrogativas de la discusión general del proyecto, tampoco fue posible conocer sus iniciativas o ingresarlas en el progreso de la gestación formal; algo que, conforme se fueron apropiando sus funciones, repercutió en un cierre comunicativo en la experimentación, al punto de que eventualmente, los viejos participantes tampoco pudieron proponer nada novedoso a los nuevos. Y este contexto infértil por la incapacidad de alterar la forma y el contenido, reverberó de manera idéntica en lo relativo a los conceptos hasta ahora desarrollados y a la capacidad misma de reorganizar el proyecto y su estructura de trabajo.

No obstante, para ser justos, en esta etapa la vinculación fue más planificada que la que ocurrió en el primer momento, si se piensa en la necesidad de que las prácticas no

dependan de la pericia de la gestión y estandaricen sus criterios de funcionamiento. En el caso de estos agentes, el trabajo no dependió de la conservación de una voluntad imperiosa o de unos gustos subjetivos constitutivos. Además, se desarrolló con criterios concretos, de acuerdo con un papel que la jerarquía organizativa encontró que era necesario cumplir, a diferencia de la primera etapa donde los participantes se vincularon sin tener en cuenta que su mirada disciplinar fuese realmente enriquecedora para la matriz interdisciplinar del proyecto (aunque al final ocurrió). Es decir que mientras que al inicio no se pensó en cubrir todas las disciplinas de las artes de la Facultad en aras de constituir una mirada integral de las mismas, en este caso este aspecto fue explícito.

No fue entonces la falta de organicidad lo que imperó en el desconocimiento de la profundidad conceptual de la primera etapa, de las narraciones es posible extraer que el problema radicó más en que, pese al mito previo, dicha mirada no terminó de constituirse por motivo de que no se tuvo en cuenta al sujeto portador en su integralidad sino únicamente como músculo de trabajo; y en que los criterios de contratación (la valoración del recurso humano) no fueron conocidos por el resto de los integrantes, lo que generó cierta desconfianza entre los viejos agentes y la coordinación, en tanto aquellos terminaron observándola como arbitraria.

Este último mito se debe a que, para todo efecto práctico, la incorporación de nuevos sujetos únicamente como palanca operativa endureció aún más las dinámicas jerárquicas que venían desplegándose desde los segundos rodajes; pues, según los antiguos, estos sujetos no cargaban con las herramientas de juicio ni la legitimidad dada por el conocimiento de la primera etapa para generar algún tipo de crítica a la dirección, y tampoco con un mecanismo instituido que les permitiera relacionarse horizontalmente con el resto de la estructura; con lo que la coordinación logró acumular un número mayor de agentes silenciosos que daban más poder proporcional a sus decisiones:

“A mí hubo muchas cosas que no me parecieron que estaban bien, pero yo no me podía meterme en ciertos asuntos. Yo he tenido siempre un fuerte sentido de pertenencia por el proyecto, pero había cosas que se me

salían de las manos por el simple hecho de que el proyecto era colectivo, entonces yo no me iba a meter en cuestiones del logo, de la música. Cosas que claramente no estaba de acuerdo, nunca me ha gustado el sonido del intro, pero me acostumbré a que ese iba a ser y ese fue.

Pero entonces cuando llegaron todos los nuevos integrantes, no sé si fue por desconfianza, pero quería estar mucho más seguro de lo que iba a entregar, entonces yo me encargaba de hacer la investigación, la realización de los guiones, incluso me tocaba hacer tareas de producción"
(Felipe Zabala).

Por pensar lo anterior, el colectivo en general se empezó a desasir del interés de involucrarse en las decisiones burocráticas de La Ventana y en tanto tal, los conocimientos sobre el funcionamiento institucional de su encuadre dejaron de considerarse aprehensibles y se delegaron cabalmente a la coordinación. Coordinación a la que se empezó a tratar con desconfianza, toda vez que, en lo institucional, era Hleap y no Hernández sobre quien habían adherido el derecho legítimo como ente (espectral en esta etapa, por demás) de la toma de decisiones corporativas.

Por este mismo mito, los problemas vinculares entre los viejos participantes y la coordinación se hicieron cada vez más fuertes, al punto de que la relación con la dirección se empezó a sentir como "irreal" (o sea "delirante") y se representó aquella como excesivamente presente en todos los momentos de una estructura (representada por los nuevos agentes), a la vez que sus intenciones aparecieron cada vez más incognoscibles (más lejanas) y a la vez más preponderantes, pues de su "ánimo" (incluso psicológico) dependía cada vez más la factibilidad de las piezas.

Esto, en términos prácticos, no ocurrió. Los agentes en ningún caso fueron los depositarios o los satisfactores de las inclinaciones directivas de la coordinación. De hecho, si con los viejos agentes y la coordinación, ocurrió tal relación negativa, con los nuevos no fue mejor. En tanto sujetos humanos no pudieron evitar percibir el malestar de las relaciones; lo que fue peor en este caso, pues tampoco fueron capaces de articular un discurso al

respecto. Aparece en los relatos como una circunstancia inconsciente, como una sensación derivada de “desacuerdos no resueltos”, que hacían que tanto los viejos como los nuevos fuesen desembarazándose con el proyecto en su conjunto. Sin embargo, al no comprender la naturaleza de los vínculos previos, no pudieron contribuir con su parte en la resolución de sus desacuerdos y se dedicaron a responder solucionando los problemas por áreas, desde su alcance en un lugar específico en la distribución de tareas; es decir intentaron arreglar los problemas de los montajistas en el montaje, de los productores en la producción, de los realizadores en la realización.

Lo que significó que los vínculos se disociaran y se segmentaran aún más las áreas de La Ventana Indiscreta. Significando incluso que para la misma coordinación la mayor cantidad de prejuicios sobre su función estuvieran contenidos precisamente en estos agentes nuevos que no comprendieron a cabalidad su rol y que precisamente sea ella quien señale que el tamaño del grupo hacía más difícil coordinar las tareas y el nivel de acceso al contenido previo también le parece, en la valoración que hace ahora, un problema más allá de su control.

Toda esta trama se evidencia en la aparición de una cierta esquizofrenia al momento de representar al proyecto. Si por un lado se muestra como un colectivo en común todas las veces que se habla del músculo operativo, también se figura como un circuito con dos tipos de agentes separados cuando se piensa en lo conceptual; cuerpo duplicado cuya legitimidad de enunciación dependía del conocimiento de cada parte, de los principios categoriales de La Ventana y de su nivel de vinculación con las primeras etapas. Aun cuando los primeros participantes, según afirman, quisieran que los nuevos se hubieran vinculado de forma más contundente y aun cuando se les valora como agentes claves que podrían aportar al proceso, lo ven como poco probable. Y no debido a la falta de capacidades de aquellos sino por la propia lógica operacional del trabajo de esta etapa que impidió que, para efectos prácticos, se conocieran sus aportes y sus visiones; o que estos hubieran podido siquiera hacer algún tipo de elaboración propia al respecto.

Esto es en realidad otra ficción. Los agentes nuevos, por su propia voluntad, sí accedieron a un cierto saber sobre el sentido de la propuesta, impulsados, eso sí, por sus

propias dudas; sólo que, al no existir un circuito dispuesto para este fin, las mismas fueron resueltas de forma contingente y en circunstancias no estructuradas del proceso. Es decir que, pese a que la coordinación considerase que no era requerida una fundamentación total de las etapas conceptuales anteriores en el encuentro del agente con un trabajo solicitado y en la misma dimensión operacional (que materializa ideas en formas), surgieron unas preguntas concretas que no pueden obviarse o hacer de cuenta que no existieron. Por el contrario, aún hoy, de ser recuperadas sería posible propender un renovado ciclo de discusión conceptual que ayudaría a visualizar proyectivas frescas y otros alcances inadvertidos. Son hasta cierto punto dudas más disciplinares, por lo que, con su recuperación, la discusión sobre lo transdisciplinar, la triada de la figuración, la relacionalidad y el arte como experiencia, sería aún más compleja.

En términos fácticos, una vez surgieron aquellas dudas, sí existió un dispositivo de resolución de aquellas, sólo que no fue socializado (lo que imperó las desconfianzas mencionadas) y ocurrió en espacios semi-institucionalizados. Es interesante el caso de algunos miembros que, pese a embarcarse tardíamente en el proyecto, demuestran en su relato haber comprendido todas las refiguraciones de los conceptos del trabajo analítico, sin haber asistido a la discusión conceptual. Miremos cómo cuenta Aguirre, una de las nuevas, esta fase:

“Cuando ingresé al proyecto, Julián me explicó varias de las funciones que se venían realizando desde la primera temporada, las actividades que se estaban haciendo, todo lo que tenía que ver con la planeación desde la parte de producción y en general del proyecto porque la parte de producción era lo principal dentro del laboratorio y dentro del proyecto. Entonces fue como ir aprendiendo esta parte que yo no conocía pero que de alguna forma fui asimilando y poder desarrollar la función de la mejor manera.

Llegamos a tener unas actividades semanales. Yo tenía dentro de mi rol hacer unas actividades semanales para todo el equipo, también las

reuniones que se hacían cada 8 días, y de ahí salía una relatoría y de la relatoría surgían las actividades que tenía cada integrante del proyecto en el trayecto de esa semana. También se desarrollaban diferentes formatos que tenía el proyecto, el formato radial y televisivo de acuerdo con los tres momentos que se planearon dentro del proyecto: que era el momento de la preconfiguración, la configuración y la refiguración de la muestra artística sobre la que se iba a indagar o se iba a hacer la serie.

Yo era como el canal que comunicaba a los monitores con los dos profesores que hacían parte del proyecto y con el director y coordinador que era Julián. Mis funciones eran estar pendiente de la oficina, proporcionar lo que necesitaba cada uno de los que hacían parte del proyecto, estar pendiente de los canales de comunicación, del correo que tenía la ventana indiscreta, también los formatos, hacer todo el seguimiento, estar pendiente de que se subieran los formatos semanales, de que se subieran las actividades semanales, recordando las actividades que se hacían”.

Como consecuencia de lo anterior, es obligatorio admitir que en realidad no existieron bases reales para asumir que los nuevos participantes no tenían conocimiento de la conceptualización del proyecto. Siendo éste el núcleo principal de la construcción imaginada de la dicotomía comunidad/alteridad, habría que empezar por asumir que dicha dicotomía se utilizó en realidad para dimensionar otros asuntos que no fueron manifestados de forma explícita in acto. En primer lugar, es evidente cómo la lógica comunidad/alteridad sirvió a los primeros agentes para dar cuenta de su propio malestar con el desarrollo del proyecto, en tanto el trabajo de los nuevos demostraba que la etapa investigativa, en la cual habían establecido sus expectativas, desaparecía paulatinamente y, por tanto, no surgían del proyecto, nuevos componentes experimentales que permitieran dar cobijo a sus propios ideales de proyectar ideas en objetos.

Por otra parte, sirvió también para dar cuenta del progresivo establecimiento de las lógicas jerárquicas que generaron los problemas de interrelación personal, de modo que los

nuevos agentes expresaban en su arquetipo el papel que los antiguos tenían empezar a ocupar dentro de la estructura. El cuerpo colectivo tuvo entonces una mutación interna en su mirada transdisciplinar que expresó el tipo de sujeto que respondía acordemente con su evolución progresiva hacia la tecnificación frente a aquel que conservaba la latencia de una experimentación inacabada; de tal forma que eventualmente todos terminaron modulándose en idéntica presencia que como lo hicieron los nuevos; por lo que los viejos asignaron a ellos la responsabilidad de este panorama.

Es claro, por otra parte, que pese a que la productividad técnica si alcanzó grandes niveles de estandarización que facultaron al proyecto a desarrollar prácticas de manera casi inercial, no ocurrió lo mismo en materia de elaboración conceptual (debido a lo explicado en el capítulo anterior) y esto generó un cuerpo en el que el desarrollo analítico de los nuevos miembros dependió de su propia voluntad e interés (sin utilizar siquiera los instrumentos desarrollados en la primera etapa para este objetivo), sin posibilidad de aunar inercias proyectivas, de poner en común sus ideas y de constituir un espacio que permitiera relaborar lo previo con sus nuevos aportes. Y así, su vínculo emocional se vio mediado por el hecho de heredar un mundo del que hacían parte sólo fraccionalmente y del que no podían más que aprovechar desde el punto de vista de su formación técnica:

“El proyecto de la Ventana Indiscreta fue una experiencia mucho más profesional y desde la parte de producción; aprendí que no es solo salir a grabar sino también hacer todo lo que lleva una planificación para que el producto realmente sea bien hecho. Entonces aprendí toda la parte de organización, tener un seguimiento de lo que se va a hacer, de los tiempos y los cronogramas, y que eso de alguna forma yo no lo conocía.

También la experiencia de haber trabajado en algunos casos en producción de campo, también haber tenido en las reuniones el aprendizaje del equipo de trabajo, de los profesores, de las propuestas que se realizaban dentro de las reuniones, creo que eso también me aportó elementos para entender qué es lo que implica hacer una producción de

manera profesional y formal como lo que implicaba trabajar en el proyecto

La Ventana Indiscreta” (María Fernanda Aguirre).

Esto lejos de señalar un problema insuperable en realidad nos ayuda a fijar la atención en una potencia subterránea de La Ventana; pues la forma específica en la que los nuevos intentaron mantenerse al nivel de las exigencias impugnadas, sirve como referente de un mecanismo versátil de apropiación de conceptos en condiciones vertiginosas del trabajo productivo o cuando éste ya lleva un tiempo siendo ejecutado; mecanismo que, por su condición intrínseca, implica además nuevas maneras de trabajo con el material transdisciplinar del cuerpo del que se hace parte.

Esto sí y sólo si, se tienen en cuenta los espacios en los que dichos actuantes dieron resolución a sus dudas y el marco enunciativo en el que pudieron expresar sus conceptualizaciones (*conversaciones de pasillo*, reuniones informales, preguntas contingentes); y si se extraen esos espacios de la dimensión privada asociada, al margen de la discusión concreta del proyecto, y se crean instrumentos y herramientas comunicativas para valorarlos dentro del mismo agenciamiento transdisciplinar. Siendo estos lugares los únicos en los que continúa operando la in-disciplinariedad en los momentos en los que procesos, por las lógicas institucionales que siempre los condicionan, empiezan a funcionar de forma estándar y sin dinámicas institucionalizadas de autorreflexión colectiva. Lugares que podrían ser aprovechados como puntos limítrofes entre un saber disciplinar que no está constreñido, en tal caso, por los componentes de diferenciación de los académicos y al que asisten como agentes con una relación con una disciplina, pero en su faceta más humana (los aspectos más críticos con su propia formación); lo que a su vez puede verse animado por la creación de circuitos de investigación semi-institucionales paralelos que ayuden a incorporar cada vez más sujetos en diferentes grados de vinculación al proceso, que rompan el *inmunitarismo* de las lógicas de la evolución de colectivos y configuren una mirada aún más modulable del saber transdisciplinar.

1.7 La estandarización de la máquina transdisciplinar y el imperativo de la técnica

La creación de la idea imaginaria de un momento caracterizado por una alteridad al interior del proyecto sirvió, como se dijo, para representar, en el relato, una serie de derivas y molestias que los agentes identificaron en el proceso en conjunto; componiendo ésta como un momento autónomo que les permitió disociar lo que consideraron positivo del proyecto de lo que consideraron negativo. Al asignarle a este relato un espacio narrativo ad hoc se parte la narración de la etapa operativa en dos secciones: la planificación estandarizada y la tecnificación de las prácticas. La primera ya relatada hace dos capítulos y la segunda, motivo del presente metatexto.

Ahora bien, en términos estrictamente fácticos esta etapa no existió diferencialmente; las situaciones que aquí se enlazan ocurrieron al mismo tiempo de la situación operativa. desde el momento en el que el laboratorio analítico empezó a ocupar un papel secundario. Es decir, esta es una etapa que se fue constituyendo gradualmente, en un inicio superpuesta como latencia con la anterior y que luego la resignificó en su conjunto. Al no existir, hasta ahora, una herramienta de autorreflexión del proceso como proceso, se dio cuerpo narrativo a ésta; con lo que no se narró una progresión sino un salto, no se consideró la forma en que fue consolidándose progresivamente una lógica tecnificada, sino que se contó el momento en el que inició la estandarización y el momento en el que se encontraron con una tecnificación ya existente; de la que fue imposible encontrar su génesis y entre tanto, se pensó como una situación, o una fase, específica. Misma que aparece generalmente, en los relatos, asociada de forma parcial a la “segunda temporada de La Ventana” y en otros mediante la preposición de tiempo “al final”; por lo que se puede datar en el periodo comprendido entre enero y diciembre del año 2019 (en la producción y emisión de todas sus piezas)

En todo caso lo que caracteriza esta fase, medio imaginada medio fáctica, es una tecnificación total de las operaciones de producción de contenidos, una separación vincular tajante entre la coordinación y la mayoría de los miembros, una eficientización del trabajo en los rodajes, una reducción paulatina de la experimentación en la gestación formal y con ello,

un desdibujamiento de los conceptos que impulsaban (e impulsan) a La Ventana. Todo esto significa una evolución progresiva de aquellos aspectos que cualificaron la etapa anterior; mismos que, apenas como gérmenes en aquella, fueron observados, en su momento por los agentes, pero que al no ser intervenidos de manera consecuente terminaron tomando, de forma insospechada, cada vez más espacios claves.

La correspondencia de este panorama en las valoraciones del proyecto que realizan los participantes en sus relatos, en sus consideraciones sobre la forma como de hecho ocurrió y en las elaboraciones conceptuales alrededor de las representaciones de La Ventana, conservan también cierta concordancia con las expresadas en la fase de la gestación formal.

Sin embargo, en algunos casos se manifiestan de forma considerablemente distinta, y en ciertas narraciones incluso en situación de abierta contradicción; esto debido a que, como se dijo, el relato de esta etapa se anota con el término “al final”, lo que induce a pensar que al situar la localidad de la enunciación desde un momento que piensa el proyecto como una experiencia cerrada o terminada, se generan en los hablantes valoraciones holísticas del proceso o consideraciones sobre lo que la iniciativa “terminó” significando; toda vez que se entienda la distancia hermenéutica entre el acto de recuperación de las narraciones y el momento en el que los hechos ocurrieron. Así, el núcleo de sentido desde el que el lector debe pararse para asistir al siguiente metatexto es el diferencial de la representación entre la mirada histórica y holística de la práctica acontecida y la mirada parcial fijada en el acontecimiento determinado por su temporalidad.



Figura 23. Campaña de expectativa segunda temporada.

Lo primero que surge en las historias es la idea de una organización “hiper-centralizada”, en la que la coordinación intervenía en todos los procesos de la estructura. Aspecto que el mismo Julián Hernández valora como algo negativo que, más allá de su voluntad, fue constituyéndose operacionalmente por la obligación de adecuarse a los nuevos momentos de La Ventana y que, además de generar incomodidad entre los demás miembros, significó para él una sobrecarga de trabajo.

“Yo en momento TUVE que hacerlo, tuve que decir aquí se termina la discusión, decisión tomada y hacía allí seguimos. Era un rol, nada más. Porque ya no estábamos en esa etapa y teníamos retrasos en el cronograma que nos estaban complicando al nivel burocrático.

Yo decía, era una cosa muy compleja, era una cosa bien experimental, bien teórica, pero también anclando como cabos sueltos que había en la investigación, en la discusión actual de las artes, gestión de conocimientos, pedagogía, en el sistema de investigación mismo. Y todo eso unido en un proyecto en artes; que también incluía la parte creativa de realización e inclusión del público.

Por eso había que hacerlo por etapas, la metodología va cambiando. Y pasamos a cambiar el sentido de las obras de la creación a la

intervención, a crear un formato en transformación siempre experimental; y aún ahora no es acabado, por eso el mismo proyecto debería seguir”.

A establecerse criterios más demarcados de las funciones (creando incluso circuitos autónomos a la estructura de realización) inquirió segmentaciones en el grupo que poco a poco fueron favoreciendo diferenciales de experiencias y desconfianzas personales. Desconfianzas que sin embargo no fueron importantes y pudieron ser resueltas de forma asertiva. Lo que sí se vio afectado fue el nivel de participación activa de los integrantes del colectivo, quienes, a pesar de cumplir a cabalidad (con determinados problemas menores de cumplimiento de plazos o de asistencia a las reuniones, naturales de este tipo de ejercicio) con las tareas que se les asignaron, se convirtieron en actores pasivos de las discusiones más conceptuales, de la germinación de nuevas propuestas y de la elaboración de la crítica al propio planteamiento operativo:

“Yo por ejemplo no estaba de acuerdo en hacer unos insertos de video de celular porque nosotros no teníamos la suficiente experiencia en montaje para lograr que eso se viera bonito. Era algo que se nos exigía, y yo simplemente no quería hacer eso porque me parecía que se veía mal, no teníamos la experticia para lograr que se viera bien todavía. Al principio expresaba mis inconformidades e ideas o las cosas que quería transformar y ya después simplemente me quedaba callada porque ya después me daba mucha pereza opinar para que me dijeran que no o para que se volviera una pelea” (Natalia Casas).

De tal forma que, en determinado momento, se empieza a sentir que las labores eran ejecutadas de manera automática como repetición de un engranaje que los superaba y frente al que no consensuaron sus experimentaciones o entendimientos personales:

“En un principio sí sentí que éramos un laboratorio porque sentía que todo el mundo tenía derecho a proponer y a experimentar, las formas propias de aprender de cada uno. Entonces eso lo sentí durante la primera temporada, poder proponer temas, abordajes de estos temas, formas

gráficas de manejar la imagen del programa y para la segunda temporada ya se usaron más camarógrafos profesionales, había un formato más establecido del programa entonces ya no era tan experimental, había como personas a las que se les confiaba la creación de los programas y a otras a las que no entonces también se restringió quién podía participar en el proceso creativo y quién no” (Natalia Casas).

Por esta razón, existe el imaginario de que las reuniones de planificación de la producción consistieron en presentar propuestas que eran validadas por la coordinación, y una vez se conseguía el “visto bueno” se llevaban a la práctica sin mayor reflexión. Esto por supuesto, induce una descomposición de la lógica transdisciplinar que resguardaba el colectivo en las etapas anteriores y en general, una reestructuración de las calidades de las prácticas artísticas colaborativas que justamente se intentaban superar con el proyecto: como la idea de un arte separado de circuitos de validación instituidos o de espacios de colaboración sin crítica.

Casi todos los participantes adscriben esta situación a la modalidad en la que la dirección condujo los procesos y la significan, a aquella, como un ente que lejos de trabajar para bien del proyecto limitó los alcances. Existe además la idea de que la hegemonía de lo productivo fue planeada; aspecto que asignan a que, en determinado momento, se hizo explícito y divulgado en un cuadro de jerarquía. Para casi todos, las ambiciones conceptuales fueron descuidadas por esta jerarquía y no por la institución en sí misma, de tal forma que, apuntan, sería necesario retornar a tiempos previos.

Así mismo, surge el mito de que para lograr este retorno se requiere de la vuelta del mediador que consideran legítimo en tanto “*el laboratorio fue algo que sólo existió cuando estaba Hleap*”. Esto, como veremos, no coincide con las valoraciones de la dirección y, por el contrario, responde más a dinámicas estructurales que trataremos de abordar en detalle.

En primer lugar, y tal como le fueron delegadas sus funciones, Hernández ocupó un papel de representación de las decisiones directivas, mismas que, según argumentan ambos agentes (Hleap y Hernández) fueron pactadas en cada momento del proceso. Así mismo,

Hernández afirma que lo que en todo caso no ocurrió fue una explicitación de esta condición de representación pues, como él mismo asegura, el objetivo era que el cuerpo mantuviera su condición transdisciplinar. Pero que en todo momento se intentó conservar hasta donde se pudo las lógicas particulares de La Ventana, adecuadas, eso sí, al contexto cambiante en el que se llevaban a cabo. Así, más allá de su voluntad y de su valoración personal, esto paulatinamente fue exigiendo transformaciones que lo presionaron a saltar de la lógica de la discusión al desenvolvimiento en tareas concretas.

Lo que quiere decir que, en realidad, la ausencia de Hleap no fue, para Hernández, el componente clave del desdibujamiento de la condición horizontal del proyecto ni de sus ilaciones (el mismo Hleap afirma que para esta etapa ya consideraba que el sentido de La Ventana se había ensombrecido), sino un punto externo a las agencias de La Ventana, cuyas lógicas emanadas ingresaron dialécticamente en las del interior del proyecto. Esto coincide con el hecho de que, incluso cuando regresó Hleap fue prácticamente imposible recuperar el cauce. E incluso para la misma coordinación fue imposible intervenir sobre las piezas en tanto las discusiones realizativas ocurrían ya cuando las áreas habían determinado las obras.

Lo que afirmo aquí es que, en realidad, la falta de comunicación entre la coordinación y el resto de miembros fermentó un malentendido, un vacío de aclaraciones que cada agente rellenó con arquetipos en los que depositó el malestar; pero que, en realidad, el paisaje operativo de La Ventana de acuerdo con su representación final es la consecuencia de una variación progresiva de las formas de organización de las etapas previas, que ante la ausencia de un análisis reflexivo sobre las tareas de adaptación al contexto, los dejó a merced de la demanda del circuito institucional de producción y divulgación del que hacían parte, haciendo que éste impusiera sus lógicas al interior del colectivo y condicionando a Hernández como un componente de mediación que intentó, hasta donde pudo, integrar el sentido de La Ventana a unas lógicas operativas que despersonalizaban y silenciaban su agenciamiento.

De hecho, en los términos utilizados por el mismo agente se ve como el funcionamiento de la máquina excede su propia conducción y adquiere una ontología independiente que Hernández figura como una máquina:

“Mi función de catalizador. Es como en un sistema operativo o en un circuito. Si hay una cantidad de componentes, pero todos tienen que ser pasados por la CPU y lo que pasa es que se recalienta la CPU pues todo se va a caer; pues ese es el catalizador de todo. Teníamos que habernos entendido con mi rol”.

Es decir que las dinámicas de trabajo de La Ventana indiscreta eran, desde la etapa anterior, propicias de ser hegemonizadas por un sistema de trabajo más allá del timón de su propia conducción. Un tipo de dispositivo que, para propósitos analíticos, llamaremos aquí *racionalidad de la técnica*; categoría caracterizada por un tipo de razón que impone la producción de objetos en serie, cuya discursividad es subterránea e invisible para quienes los llevan a cabo (pues no surge en la abstracción conceptual sino en los hechos mismos), pero que se materializa en la naturalización de prácticas operativas coherentes con sus funciones; y que, a diferencia de la lógica científica, no mana de las hipótesis de un agente que planifica operaciones, sino que las operaciones instituyen un tipo de praxis en el sujeto, misma que se concretiza con un adiestramiento en su repetición. Es decir que el acto construye al agenciamiento y no el agenciamiento al acto.

La dinámica operativa previa tipificada por la planificación de las tareas del cuerpo en aras de *dirigir* el proceso se automatizó a tal punto que la *técnica* gravó su propia racionalidad por sobre la conducción estratégica. O, en otras palabras, que *sujeto* y *acto* invirtieron sus funciones en la *gramática de la praxis*; tal vez por esta razón, algunos de los relatos conceptualizan esta fase mediante el término *fordismo autoimpuesto*.

Esto, además, es coherente con la naturaleza de los instrumentos que cobraron mayor relevancia aquí. De los registros de discusiones de la etapa laboratorística-investigativa, o de los informes de planificación productiva de la etapa de gestación de la forma, se centran en este caso en el desarrollo de formatos donde se consignaron las operaciones realizadas, documentos con perfilamientos meticulosos de la agenda cultural y mecanismos de medición de impacto de estrategias de divulgación (textos que, dicho sea de paso, son heredados de

formas de producción tradicionales de los audiovisuales). María Fernanda Aguirre explica el trabajo con estos instrumentos:

“Se acordaron unas fechas, unos tiempos para cada actividad, porque el proyecto iniciaba con proponer una agenda y hacer el tratamiento de esa agenda. En esos tiempos las personas tenían que entregar los diferentes formatos que tenía la Ventana Indiscreta, subirlos al drive, esperar a que Julián y el profesor le dieran el visto bueno, las correcciones que pudiera tener la propuesta y concretar para hacer la grabación y después de la grabación se hacía lo que viene de postproducción que tiene que ver con lo que es la propuesta de realización que tiene el que desempeña la función de realizador radial o audiovisual”.

	N°	Programa	Responsable	Duración	Grabación	Pletoje	Quien montaje	Promocional	Fecha Estimada de Emisión	EMITIDO	Fecha Reprogramada de Emisión
TV	1	2do Festival de las Artes	Vicky	24"	23, 24 mayo	22-jun	30-jun	15-jul	31 jul	Si	8 ene
	2	Día de la danza	Felipe	7"	26-abr	22-jun	30-jun	15-jul	1 ago	Si	9 ene
	3	Una sola voz	Rocha	24"	22, 24, 31 mayo	29-jun	07-jul	22-jul	14 ago	Si	15 ene
	4	Roberto Bolaño	Fabián	7"	10-may	29-jun	07-jul	22-jul	15 ago	Si	16 ene
	5	Cándida Erendira (Roberto Bolaño y Día de la danza)	Vicky	24" (Retrospectiva)	01-jun	06-jul	14-jul	29-jul	21 ago	Si	22 ene
	6	Unifree	Felipe	7"	04-jun	11 ago	19 ago	21 ago	22 ago	Si	23 ene
	7	Temporada Danza	Julián H.	24"	01-jul	02-jul	03-jul	04-jul	28 ago	No	29 ene
	8	Festival Talentos LGBTI	Rocha	7"	02-ago	15 ago	23 ago	23 ago	29 ago	Si	30 ene
	9	La Caricatura de Jorge Restrepo (LGBTI Y Unifree)	Vicky	24" (Retrospectiva)	02-ago	19 ago	23 ago	23 ago	4 sep	Si	5 feb
	10	Unirock en Río Cali	Felipe	7"	02-ago	20 ago	26 ago	26 ago	5 sep	Si	6 feb
	11	Temporada Danza	Julián H.	24"	01-jul	02-jul	03-jul	04-jul	11 sep	Si	12 feb
	12	Concierto Grito por la paz	Fabián	7"	26-jul	28 ago	30 ago	30 ago	12 sep	No	13 feb
	13	Taller re figuración (Grito por la paz y Unirock)	Rocha	24" (retrospectiva)	21-sep	10-sep	13-sep	12-sep	18 sep	Si	19 feb
	14	El ojo público (Abad Colorado)	Rocha	7"	15-sep	27 ago	30 ago	30 ago	19 sep	Si	20 feb
	15	Huerto Univalle	Jorge I. / Julián	24"	27 ago	06-sep	06-sep	06-sep	25 sep	Si	26 feb
	16	Cine foro Andrés Caicedo	Julián H.	7"	14-sep	19-sep	22-sep	20-sep	26 sep	Si	27 feb
JERA TEMP.	1	Auto de los despatriados (una tora v El ojo público)	Felipe	24" (retrospectiva)	18-sep	22-sep	25-sep	22-sep	2 oct	Si	4 mar
	2	Concierto Grito por la paz	Fabián	7"	26-jul	28 ago	30 ago	30 ago	3 oct	Si	5 mar
JERA TEMP.	1	PILOTO: Cult. china/Decathlon	Vicky/Felipe/Julián	24"	15 dic	31 ene	15 feb	20 feb	12 mar		
	2	Cacerías Sinfónicas	David Escobar	7"	15 dic	01 feb	16 feb	21 feb	13 mar		
RADIO	PROGRAMACIÓN DE EMISIONES TEMPORADA 2										
	1	Poesía en la esquina	Juan	12 - 15"	29 may	1 jul	25 ago	1 sep	18 sep	Si	
	2	Chiribiquete	Daniel	12 - 15"	24 abr	24 jun	22 ago	29 ago	23 sep	Si	
	3	Una sola voz	Carolina	12 - 15"	22, 24 y 31 mayo	1 jul	29 ago	5 sep	30 sep	Si	
	4	2do Festival de las artes	Carolina	12 - 15"	23 y 24 mayo	24 jun	23 ago	2 sep	7 oct	Si	
	5	MUICA	Daniel	12 - 15"	2 y 3 mayo	1 jul	2 sep	9 sep	14 oct	Si	
	6	Infancias	Adriana	12 - 15"	8 may	24 jun	7 sep	14 sep	21 oct	Si	
	7	Talentos LGBTI	Daniel	12 - 15"	2 ago	8 jul	14 sep	21 sep	28 oct	Si	29 ene
	8	Festival Cinespacio	Daniel Vasquez	12 - 15"	4 ago	8 jul	15 sep	22 sep	4 nov	No	3 feb
	9	Pájaros Maleducados	Adriana	12 - 15"	31 jul	8 jul	16 sep	23 sep	11 nov	Si	
	10	Lenguas Indígenas	Daniel	12 - 15"	5 ago	9 jul	17 sep	24 sep	18 nov	No	19 feb
	11	Museo Jairo Varela	Adriana	12 - 15"	12 sep	12 sep	19 sep	26 sep	25 nov	No	17 feb
	12	Abad Colorado	Daniel	12 - 15"	15 ago	13 sep	20 sep	27 sep	3 dic	No	13 ene
	13	Blues and Folk Festival	Adriana	12 - 15"	14 sep	16 sep	23 sep	28 sep	5 dic	No	27 ene
	14	Amalgama	Adriana	12 - 15"	15 sep	21 sep	24 sep	29 sep	18 dic	No	24 feb
	15	Auto de los despatriados	Adriana	12 - 15"	18 sep	20 sep	23 sep	30 sep	9 dic	No	2 mar
	16	Cacerías Sinfónicas	Adriana	13 - 15"	2 dic	8 dic	8 dic	11 dic	18 dic	No	9 mar
JERA TEMP.	1	PILOTO Jera TEMP: Decathlon	Daniel Vardina/Adriana	12 - 15"	15 dic	26 feb	28 feb	2 mar	19 mar		
ACTUALIZADO A FECHA: 29 ENERO DE 2020					Elaborado por: Julián Hernández Aranzazu						

Figura 24. Formato para emisiones.

Entre tanto, tal como se percibe en las narraciones, CREACOM empieza a presentarse ya no como un *músculo productivo* sino como un *equipo de producción* que existe

no tanto por la entidad de la agencia propia (los miembros organizados) sino por la corroboración de la existencia de un producto que la valida.

La inversión de las funciones del sujeto y el acto y de la imposición de la racionalidad de la técnica generó también una alteración de los efectos del aparato productivo en la eficacia de los procesos. Señala Zabala:

“También porque la Ventana Indiscreta, desde la jefatura, subieron como unas guías de cómo debía llenarse el guion, entonces ya con esa estructura era más fácil y ya con esa estructura la daba un poco más de orden al proyecto. En ese momento fue difícil porque no todo el mundo tenía la rigurosidad de que se presentara por escrito lo que se iba a hacer, pero ya en la última temporada si no presentabas por escrito, no ibas a poder a hacer. Incluyendo por escrito todo lo que iba a ser el equipo y todos los enseres que pudieras necesitar para la producción de tu capítulo, incluso los espacios. Entonces yo creo que eso era importante porque cada uno de esos momentos le fueron dando estructura al proyecto”

Si en las primeras fases la consideración de lo operativo implicaba una dificultad en el trabajo (por la necesidad de planificar en poco tiempo), una vez el colectivo dejó de ser el sujeto de las acciones y comenzó a servir de *médium* a través del cual estas encontraron su propio cauce, el direccionamiento hacía que las tareas fuesen más sencillas, pero también más fallidas.

Si en las primeras fases la magnitud del número de tareas implicó que la incorporación de nuevos agentes respondiese de forma asertiva a las necesidades del proyecto, en esta fase el aumento de la red disminuyó el control de los actuantes sobre las operaciones.

Si en las primeras fases la profesionalización y la planificación fueron imperativas para que las maniobras llegaran a buen término, en esta, la profesionalización dificultó el momento del rodaje y el exceso de planificación rompió los tiempos del trabajo tecnificado (de hecho, en las sesiones grabadas afirman que la improvisación es un mal).

Si en las primeras fases el salto a la lógica del procedimiento permitió que La Ventana encontrara un camino para salir de su quietud reflexiva, en esta fase la repetición ejecutoria generó la sensación de que no había avance real en el cumplimiento de los objetivos.

Si en las primeras fases la institucionalidad era representada como un organismo en tensión con el proyecto que, sin embargo, creaba un marco necesario para su factibilidad, en esta fase la Universidad fue representada como una *araña* difícil de domar, de la que La Ventana era un engranaje.

Si la dimensión vincular fue una variable clave del éxito de las proyecciones en las etapas previas, en esta fase cumple un papel secundario, pues no hay dependencia del acuerdo para propulsar las funciones.

Por esto, las discusiones trans-subjetivas que caracterizaron los momentos de la realización de las fases anteriores, se eliminaron totalmente de las operaciones y se sustituyeron por la repetición de un formato que, por fuerza de un valor supuesto, ya se consideraba transdisciplinar. Así, la dimensión analítico-investigativa, la deliberación sobre la refiguración del formato y la reflexión sobre la refiguración del proyecto, fueron desplazadas de los lugares que ocuparon en las etapas anteriores (el cuerpo colectivo que consensua de la primera fase o el sujeto que materializa una discusión colectiva de la segunda) a un espacio limítrofe del proyecto, un área paralela y conformada por un sólo agente que se dispuso para este fin, en aras de que no se perdiera esta valiosa función y un espacio de debate formal colectivo que empezó a ocurrir más en retrospectiva de lo ya realizado que para refigurar las piezas. Así, las disciplinas integradas en un mismo colectivo empezaron a ser un obstáculo, en tanto, ya no se sentían como un fragmento interior del colectivo sino como un espacio paralelo del trabajo de cada individuo, por lo que se empezó a valorar que las carreras de los integrantes (así como los requerimientos de éstas, sus ritmos, sus redes) eran asunto de cada uno.

Esto explica porque en las narraciones que recuperan la fase, las categorías nucleares del discurso dejan de ser las del “colectivo” o las de la “producción” y empiezan a girar en torno a la categoría del “tiempo”. De hecho, hay acuerdo en manifestar que el mayor de los

problemas del trabajo de esta etapa es “la falta de tiempo”; de tal forma que se puede concluir que, en este caso, los ritmos eran una imposición externa que jugaba en contravía de las necesidades reales de La Ventana en materia de la duración que requería para llevar a cabo su trabajo productivo, o como dice Zabala *“se fue perdiendo el ritmo por culpa del tiempo”*. Por esta razón, existe la sensación de que todo fue *“obligatorio e improvisado”* y de que *“había que responder por algo sin pensarlo bien”*, pues *“al final ya era algo más obligatorio, y se dejaron de pensar los enfoques o un planteamiento previo y todo era como muy improvisado”* (María Victoria Espinosa).

Por otra parte, cuando la técnica impone su racionalidad, al ser esta afásica, los agentes se pierden en una sensación de alienación, separados de las lógicas que les facultaron en otros momentos a comprender los sentidos de su praxis, al no ver materializadas en los objetos sus propias inquietudes o elaboraciones conceptuales, sino las prerrogativas de un organismo silencioso que evoca, pero no “representa”. Organismo que esconde los conceptos latentes de las operaciones pues no tiene forma de enunciar sus sentidos, pero que, sin embargo, los acumula y los expropia de sus creadores; de modo que estos se distancian de sus propias realizaciones.

“Yo siento que la misma experimentación que queríamos hacer, había podido ser más rica si hubiéramos sido más humildes, y hubiésemos agotado otro tipo de formas de producción, pero a veces quisimos ser demasiado grupo Hollywood y eso hizo que nos ganáramos problemas adicionales. La misma experimentación nos hubiera dado para haber trabajado con recursos móviles y hubiera sido algo muy chévere de lograr, pero pues obviamente queríamos hacer algo muy bueno y con estándares de calidad muy fuertes” (Jorge Caicedo).

Este es el motivo por el que en los relatos es recurrente la sensación de que a este punto ya no se sabía muy bien qué era La Ventana Indiscreta: *“tal vez porque no se tenía mucha claridad, porque se fueron vinculando muchas personas y a muchos les tocó ir*

adivinando de qué se trataba. No había claridad total de lo que era el proyecto” (María Victoria Espinosa).

Una ausencia de norte que, con distancia de la ausencia de norte de la primera etapa, no es indicio de una abierta discusión que no se sabe cómo conducir, sino expresión de una repetición a la que es casi imposible interpelar o siquiera conocer sus objetivos praxeológicos; de tal forma que, tal como manifiestan, esta etapa es más la “defensa de un formato” ante un circuito que una elaboración experimental.

Con tal distanciamiento alienante hay entonces una total escisión emocional del proyecto, y empieza a acogerse como una “monitoria más”. Dice por ejemplo María Victoria Espinosa:

“En un principio me sentí vinculada, ya porque al final tocaba resolver algo porque iba a pasar algo en la universidad y había que grabarlo, porque había que responder con algo sin pensarlo bien, porque a vos te decían que tenías que grabar esto porque sí”.

En el mismo sentido Natalia Casas afirma:

“En la primera temporada estaba contenta de mi trabajo, aprendí igual un montón de cosas sobre el carácter de las personas, sobre cómo se hacen formatos para ciertas cosas, como se hacen presupuestos, cosas que hay que prever en los rodajes, aprender del oficio como tal se cumplió, por así decirlo. Para la segunda temporada ya entre mera y únicamente con el ánimo de tener una monitoria como fuente de ingreso económico, ya no tenía en mi nuevo cargo de montaje, nada que aprender”.

Sin embargo, cuando la racionalidad de la técnica se impone, el crimen nunca es perfecto; pues hay, aun cuando sea inconsciente o intuitivo, un resto sensitivo del entusiasmo previo, que se guarda como potencialidad desde la que es posible generar condiciones superadoras. Todos los agentes coinciden en asentir el deseo de seguir participando, toda vez que aún se ven interpelados por las conceptualizaciones iniciales y por la sensación de que existe un *no-todo* en esta fase sobre el que es posible fundar una recuperación dialéctica:

“Si volvemos a otra temporada ya tenemos una ruta trazada de cómo sería la estructura para poder sacar programas seriados sobre la Ventana Indiscreta. No necesariamente nosotros mismos. Se volvió un mecanismo que ya es automatizado. Es una posibilidad de automatizar procesos que ya durante dos años los hemos probado en condiciones difíciles, yo me imagino eso con un profesor super bueno, que te muestre unos excelentes referentes, eso se potenciaría mucho como proyecto, y no tendríamos que estar nosotros, podríamos disfrutar de la ventana indiscreta desde la casa” (Felipe Zabala).

Con relación a la transdisciplinar como potencia latente dice Caicedo:

“La experiencia de la participación en un proyecto en el que se apuesta por la integralidad. Ahí hay una cosa que está muy ligada a que este proyecto lo que ha hecho, lo que más me ha llamado la atención es potenciar en él las prácticas que vengo desarrollando en otros espacios, ya te había hablado de la academia, ahora tengo que hablar de otro elemento: en mis trabajos de intervención, que hacemos de formación audiovisual, formación radial y ahora último formación multimedial, transmedia en espacios y colectivos comunitarios, una de las cosas más ricas es que enseñamos a hacer radio y televisión en colectivos donde no hay comunicadores, donde lo que hay es líderes comunitarios.

La riqueza de esos proyectos finales es muy fuerte, digamos que no hay las grandes destrezas estéticas que aprendemos acá en la Escuela, pero hay otros saberes y otras formas de construir esos lenguajes que enriquecen no solamente el producto sino la experiencia como formador.

Entonces, en esa medida, eso que yo vengo haciendo hace muchos años yendo al oriente, yendo a las comunidades negras, comunidades indígenas y empezar a enseñar, pero también a producir con gente que no

es comunicadora pero que tiene otros saberes que enriquecen la apuesta, se volvió a potenciar aquí en la Ventana Indiscreta

Trabajar aquí no solo con estudiantes de comunicación sino también con estudiantes de Artes Visuales, de Arte Dramático, los mismos comunicadores que estaban ahí en el proyecto siento que también venían con unos antecedentes distintos; por eso no eran el típico estudiante de Comunicación.

Entonces eso lo que hizo fue que las discusiones ya uno no llegaba a dar cátedra sino a un diálogo de saberes; era hablar desde la frescura de la chica de arte dramático, que tenía una manera muy interesante, muy por decirlo así como muy loca pero muy rica de cosas, en medio de su aparente ingenuidad los aportes eran muy interesantes, hasta lo que hacía Felipe que me parece que es un chico muy brillante y muy inquieto en el campo de lo audiovisual, pero tiene ese sesgo muy fuerte de su artes visuales.

Y después de todo eso terminamos en las que terminamos, yo estoy tranquilo con las que terminamos, lo que se construyó en el camino dado a esas múltiples miradas, son en esencia cosas muy potentes que ojalá se puedan después recuperar porque siento que son productos alimentados desde muchos ojos, y eso los hace mucho más potentes”.

Así mismo, cuando analizan el proyecto como un lugar de enunciación común, las valoraciones del proceso no radican ya en los indicadores productivistas de su transformación como individuos *disciplinados* (mayor profesionalismo, adquisición de pericias, enriquecimiento de curiosidades), sino en consideraciones más generales sobre las repercusiones del trabajo para el campo. Que valoran tanto los agentes realizadores como la coordinación. La primera consiste en valorar que, paradójicamente, la organización es la mayor virtud:

“Cuando empezamos a hacer producción en serie, tuvimos una coordinadora que se llamó Aura que a mí me pareció una nena bastante

organizada, que a mí me pareció una nena bastante organizada, me parece que alcanzó a ponerle bastante orden a las cosas, y me gustaba mucho que era muy insistente. Si vos tenías un trabajo para mañana, el día anterior te estaba recordando de hacer lo que tenías que hacer. Y eso está bien porque demuestra que está pendiente de la situación” (Felipe Zabala).

En el mismo sentido afirma Aguirre:

“La fortaleza más presente en el proyecto fue el tratar de resolver los problemas que se presentaban en la producción, que permitió cumplir con los tiempos que se habían propuesto para sacar los determinados productos. Resolver inconvenientes técnicos que se presentaban al momento de grabar los capítulos a nivel de preproducción. Dificultades que se presentan en cualquier producción.

Además, es un proyecto que tiene el apoyo de la universidad y de la Escuela de Comunicación Social y que es un proyecto que permite divulgar esas muestras artísticas que no han sido exploradas o indagadas desde una parte más cercana a la experiencia del público y del artista. Además, está vinculado a las políticas culturales de la Universidad y permite integrar otras disciplinas y otros campos y permite abrir una mirada interrogante sobre este tipo de posibilidades”.

Se caracteriza además a la eficiencia organizativa como la formalidad desde la que es factible que los aportes de cada uno se manifiesten en los objetos, pues en términos prácticos *“todos fueron realizadores y todos fueron investigadores”*:

“Ya haberse enfrentado al campo si es terreno que uno tiene ganado para el futuro, y haberse enfrentado sobre todo en condiciones de antagonismos entre personalidades incluso es mucho mejor porque ya me es como más fácil lidiar con las decisiones que uno tiene que tomar frente a las personas cuando uno está en un rol de producción, como ser más práctico, evitar los conflictos, dirimirlos. Exigirles a las personas cierto

comportamientos, aprender uno a comportarse. Cosas que agilizan el proceso de producción que es finalmente el que posibilita la creación de los contenidos.

Y en cuanto a la edición aprendí un montón porque a la par que iba haciendo los promocionales y los montajes, iba aprendiendo técnicas de organización de archivos, iba aprendiendo clasificación, iba aprendiendo a hacer cosas en Final Cut y Premiere que no sabía al empezar porque me generaba curiosidades y buscaba como hacerlas y aprendí cómo hacerlas y pues son cosas que conservo hoy” (Natalia Casas).

Desde otro ángulo apunta Felipe Zabala:

“Yo me acuerdo que lo que más me interesaba en ese momento era aprender algo nuevo, porque estaba en el ejercicio de que estaba en la academia y al hacer un proyecto de monitoria y era algo nuevo, sería chévere aprender algo nuevo en el trabajo, y cumplió mucho mis expectativas en la parte de producción de audiovisuales para streaming, todo el conducto regular y la cantidad de cosas que tienen que pasar previamente para que salga un producto seriado, es lo que yo he podido recoger más (...)

De lo que más destaco del aprendizaje de este proyecto, más allá de poder haber realizado la edición o cómo funciona el sonido o una cámara, es como la organización que tiene la labor de un director y todo el esquema de producción que se hace, la jerarquía de actividades, es el aprendizaje más importante porque no lo conocía y ahora me pude dar cuenta que es una manera de poder lograr el objetivo, entonces de ahí en adelante copio como la misma estructura para la realización de cualquier proyecto.

No era como de lectura de investigación, pero el proyecto también le aportó a mi curiosidad para conocer de qué forma encontrar la información cuando estoy curioso por un tema en específico. Y la

consecución de que la idea se puede materializar en un proyecto medible. Es medible en la cantidad de audiencia, en la cantidad de interacciones que haya en internet, es medible en la capacidad de recopilar obras de arte en la ciudad, obviamente me hubiera gustado que pudiera acaparar más, porque siento que el proyecto está diseñado para incluir más cosas. Empezamos por La Paz porque sabemos que el teatro reúne toda esta interdisciplinariedad, y lo que queríamos hacer era partir del teatro para en adelante buscar cosas que estuvieran por este estilo” (Felipe Zabala).

Se valora positivamente, y es motivo de orgullo, que, a diferencia de otros colectivos transdisciplinares, este sí se concretizó; por lo que se infiere que entienden que la fase tecnificada fue necesaria para alcanzar el posicionamiento de lo efectuado. Dice María Fernanda Aguirre:

“A mí me parece que el proyecto tenía un gran marco en cuanto a organización, de pronto faltó un poco más de comunicación, pero me parece a mí que el proyecto tenía como unos marcos a seguir que facilitaban que los productos se dieran de mejor manera, la serie se diera en los tiempos. De pronto hubo inconvenientes en cuanto a los tiempos, en la disponibilidad de las personas que pertenecían al proyecto, porque sé que eran estudiantes y a la vez tenían que cumplir con las cuestiones académicas.

En fin, me parece que el proyecto tenía una gran organización, había un drive donde se subía la información, donde estaba todo organizado por plantillas, por formatos: formato agenda, de tratamiento, formato de montaje. Entonces me parece que tenía una organización bastante interesante y bien diseñada porque permitía que uno supiera cómo ir llevando los formatos en cada carpeta, todo lo que tenía que ver con organización”.

Se aduce que, bien o mal, aún sin autorreflexión, las piezas sí lograron incidir en los medios e incluso impactar en la distribución de lo sensible y ser acogidas por una comunidad de sentido como composiciones valiosas y fructíferas:

“Darle la posibilidad a un formato de estar metido como en actividades no académicas o no formales, ayuda a visibilizar mucho actividades que pasan inadvertidas, que me parece que la impresión estética, el pasar todos los martes debajo de la cacerola y escuchar todas estas personas haciendo coros y estas cosas, eso es una impresión estética, está acompañando a un lugar, si vos sos sensible a eso y te das cuenta que hay un montón de gente que está en función de eso, entonces es como empezar a idearse como capturo esto que está pasando, y cómo lo transmito en otro lenguaje para que la gente pueda entender qué es lo que está pasando ahí. Es como si yo pasara con una cámara y un micrófono y participara de la experiencia.

“El aporte que hace el proyecto es la visibilización de cosas o prácticas que no están tan visibles. Por ejemplo, en El Borondo, que sacamos todas estas imágenes del barrio y las transmitimos en otro contexto. Transportamos la idea de lo que pudo suceder ese día” (Felipe Zabala).

O, como dice Aguirre:

“Me dejó una gran experiencia porque aprendí de otros campos que no había explorado y me permitió aportar desde lo que yo estudio y entender también la importancia de hacer un contenido audiovisual o radial, que vaya al punto concreto que es entender la percepción o la experiencia que tienen las personas frente a una obra de arte y eso implica una serie de imaginarios y representaciones colectivas que tiene cada público en cuanto a determinada obra, y que de alguna forma lo que hacía la Ventana Indiscreta era abrir esas ventanitas que tenía cada uno de los espectadores de la obra

e indagar sobre qué emociones o que percepciones o que experiencias surgían a partir de ello”.

Todo esto lleva a pensar que las potencialidades del proyecto identificadas por sus miembros se centran en su facultad evolutiva; es decir, entendiendo esta fase como un *momento* concreto desde una consideración histórica de las prácticas internas; un momento necesario para posicionarse dentro de un circuito y así, recuperar los fundamentos conceptuales del laboratorio, hacerlos duraderos y generar nuevas dinámicas y productos disruptivos con un amplificado margen de acción. Aun cuando en los relatos haya una sensación de que el proyecto haya acabado, incluso por una burocracia a la que le interesa que este tipo de proyectos fracasen para redirigir recursos, para Julián era importante resolver todo esto para solucionar los problemas internamente.

Para que esto sea posible, y pensando en los propósitos del presente trabajo, es necesario hacer explícito lo implícito; es decir, es necesario sustraer de la racionalidad de la técnica aquellos componentes que explican el funcionamiento de la fase y reelaborar con ellos un nuevo sentido que reposicione a La Ventana en el lugar del sujeto de la gramática de la praxis. En el entendido de que los distintos conceptos que se pusieron en juego en el proyecto operaron y se manifestaron también en esta fase. Es necesario entonces comprender su anclaje en las dinámicas productivas y en el tipo de objetos que propiciaron.

La ausencia de una dimensión autorreflexiva en esta etapa, al estar silenciada por la afasia de la técnica, conduce a que los participantes no comprendan la evolución del formato y perciban la fase en su conjunto como un momento de *pura improvisación*. Sin embargo, como veremos, el asunto en realidad es que las funciones analíticas del locus de enunciación transdisciplinar fueron desplazadas estructuralmente (no hay transdisciplinariedad sino relaciones de producción) y la discusión colectiva fue sustituida por el acompasamiento a tareas que trasladaron el trabajo con los conceptos matrices hacia las áreas de gestión que, por su propia naturaleza, tenían funcionalidades afines para que cada práctica asociada a cada concepto se condujera sin pasar por la mediación del cuerpo colectivo.

Con esto, como es obvio, se redujo el alcance de las categorías, porque éstas ya no estructuraron la totalidad del trabajo, sino que se reconvirtieron para adecuarse a una tarea específica en la que ya tradicionalmente operaría la lógica del concepto, pero a través de una interpretación limitada del mismo. Así, por ejemplo, la triada de la figuración se desvinculó de la prerrogativa de la transformación de la distribución de lo sensible a partir de la reconfiguración del formato en la incorporación de la experiencia artística democráticamente concebida, y se limitó al espectro del montaje; momento de la producción que a través de la estructuración de las tomas intenta organiza una experiencia artística ya capturada en la realización, sin desempeñar mayor experimentación y sin ebulir un análisis crítico que planificase la pieza siguiente o que transformase la presente: Con lo que la función de la experiencia estética del público se redujo a su manifestación discursiva: el espectador ya no transformaba la narrativa sino únicamente la narración. Natalia Casas nos muestra en su relato el nivel de tecnificación de este sector:

“Los programas se grababan y a mí me entregaban el material crudo y yo tenía que hacer el pietaje del material, no habían como muchas normas en la grabación, se grababa a veces mucha basura, entonces había a veces como una hora más de basura que no servía para el programa, como gente del crew bailando y ese tipo de cosas; en cualquier lugar entonces tenía que entregar el material pietado en unos formatos, tanto el video como el audio, sugerir correcciones, resaltar planos que estuvieran bien hechos, y después de eso esperar que el programa estuviera montado para poder hacer los promocionales que se sacaban por internet. Entonces yo simplemente escogía las escenas más bonitas de cada rodaje y las sugería que las metieran en el rodaje para que el promocional coincidiera con el programa. Yo entregaba los promocionales, entregaba los pietajes y seguía con el siguiente episodio que hubiera en la lista”.

Al imponerse la repetición en serie de la racionalidad de la técnica no hay figuración como tal. Se configura a partir de principios repetidos y se ingresa la voz del público en este

circuito, tanto en la realización como en el montaje. Esto implica que este último deja de ser el *momento de la refiguración*; lo que lleva al colectivo a buscar que este aspecto de la triada se desplace al circuito de la distribución y circulación de los contenidos. Entre tanto, la relacionalidad se redujo a la interacción en el espectro limitado de las redes sociales (que son las que permiten el *feedback*); interfaces que, por su propia naturaleza, no tienen usabilidades acordes con los objetivos de La Ventana y peor aún que importan conocimientos que en las reuniones son más pedagogía de técnicas estandarizadas de publicación de contenidos.

UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE ARTES INTEGRADAS



La metodología propuesta comprende la ejecución de las siguientes actividades:

Fase o momento metodológico	Estrategia	Acciones
Prefiguración	Sistematización de experiencias (Sondeo Encuesta)	• Invitación, breve información del taller online • Guía de preguntas iniciáticas: • ¿Cómo crees que se puede lograr un mejor tratamiento para las artes en los medios audiovisuales/radiales? • ¿Qué referentes de programas audiovisuales y/o radiales conoces que logren acercarte a la experiencia artística? • Video de presentación: Explicar la dinámica del taller • ¿Por qué seguimos en fb? o Qué tipo de contenido encontrarán • Cómo acceder a los canales de difusión y redes: Instagram y Youtube
Configuración	Estrategia de análisis del formato (Encuesta – comentarios al video en Youtube y facebook)	• Analizar la obra-patrón. • ¿Cómo consideras que se da la relación vicaria entre arte y tecnología? • ¿Qué ejemplos acertados puedes referenciar en esta relación arte- tecnología y desde tu perspectiva por qué lo son? ¿Crees que el programa La Paz/Milonga Ausente te permite conocer la experiencia del público con la obra de una manera cercana? Si/No ¿Por qué? • ¿El programa La Paz/Milonga Ausente logra consolidarse como una nueva propuesta de tratamiento para las artes en los medios audiovisuales/radiales? • ¿Cómo crees que se puede lograr un mejor tratamiento para las artes en los medios audiovisuales/radiales? • ¿Qué referentes de programas audiovisuales y/o radiales conoces que logren acercarte a la experiencia artística?
Refiguración	Inclusión de piezas como meta-discurso en la obra –patrón.	• Convocar y promover en la comunidad universitaria, en las redes sociales la participación en la experiencia con piezas elaboradas por el público y con derechos de reproducción cedidos; • Reelaborar las piezas con los aportes de los talleres, las redes y celulares; • Emitir la obra refigurada por medios universitarios de comunicación y Youtube;

Figura 25. Propuesta para taller online.

Es decir, aquello que en principio se pensó como una herramienta a utilizar para alcanzar un fin se confundió con el fin mismo, con su fenómeno; por lo que las piezas no transformaron la lógica de las redes, sino que las redes transformaron las virtudes de las piezas. De modo que eventualmente los contenidos simplemente se publicitaron en las redes sociales (con sus propias campañas de expectativa y diseños particulares).

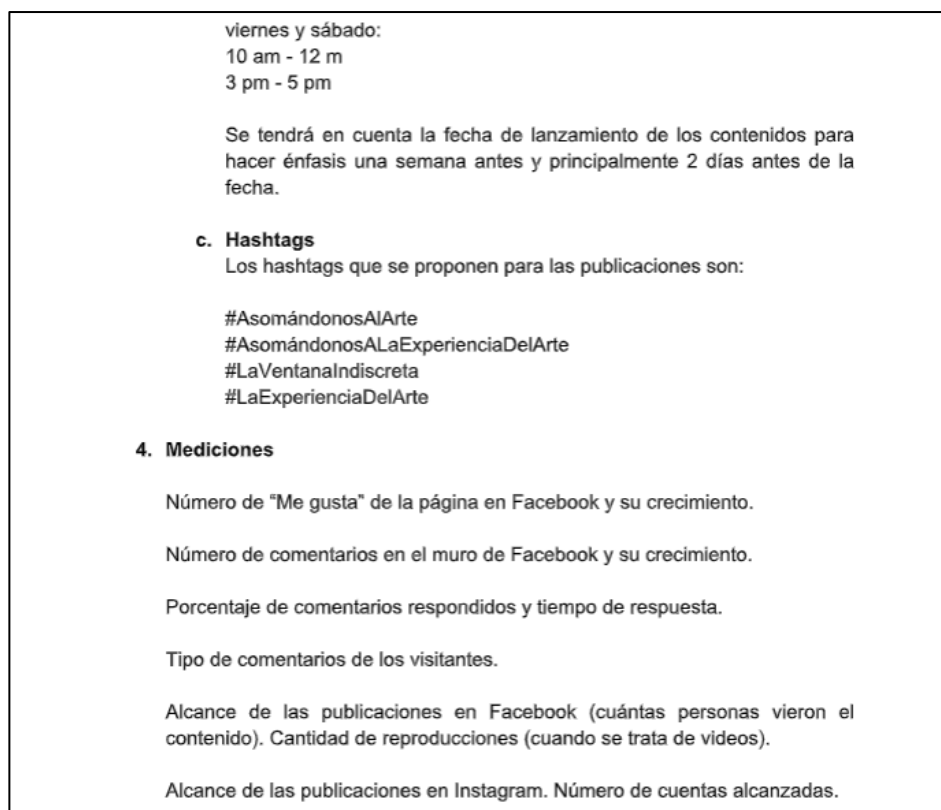


Figura 26. Directrices para posicionamiento en redes.

Este panorama, dicho sea de paso, dejó a los espacios mediáticos como el único circuito en el que las obras lograron el impacto esperado, pero, al ser tradicionales no fueron asumidos como parte de un proyecto de la Facultad; lo que terminó por reducir la importancia de la participación de los estudiantes en la construcción de la agencia. Dice Natalia Casas:

“Me parece chévere que la gente se fogueó con la idea de hacer un rodaje, qué es finalizar una producción, una pieza audiovisual, a pesar de que el Canal Universitario no es la mejor plataforma. El programa se hubiera podido aprovechar mejor en otras plataformas, al Canal Universitario le hace falta mucho empeño para modernizarse” (Natalia Casas).

Todo esto desfiguró la potencialidad del proyecto de alterar las experiencias sensibles del mundo simbólico y la comunidad de sentido a las que se guiaron luego de refigurarse. Y como consecuencia, se terminó iterando una hegemonía de lo artístico ya prefigurada por los formatos de los canales de distribución y entroncada en una lógica de producción en serie, afín al funcionamiento de las industrias culturales a las que buscada oponerse. Para muchos,

se había perdido entonces el sentido de La Ventana, porque no habría transmutación de la experiencia estética, más que (al igual que como ocurre en lo que refiere al lugar de enunciación transdisciplinar) en un limitado rango de experimentación acompasado por la suma de la sensibilidad de cada realizador con la sensibilidad del artista de cada evento registrado:

“En un principio se pensaban ciertas cosas y después fue mutando a algo que en un principio no se quería que fuera y terminó siendo algo muy tradicional. Me hubiera gustado que se hubiera podido experimentar un poquito más desde el montaje de las obras, tanto audiovisual como radial. Se desaprovecharon muchos recursos para hacer más ricas las experiencias de las personas que vieran o escucharan las piezas” (María Victoria Espinosa).

Desde otro ángulo argumenta Caicedo:

“Uno de los grandes errores fue que dejamos que el laboratorio se nos volviera un centro de producción, una productora audiovisual y sonora, nos volvimos un grupo de producción de radio y televisión que tenía un formato preestablecido y nos pusimos a defender el formato cuando la idea era seguir creando seguir transformando y seguir exigiendo al formato, la idea era haberlo retado a fondo. Aunque hay variaciones, fueron más por la intuición de los realizadores no por el ejercicio concreto”.

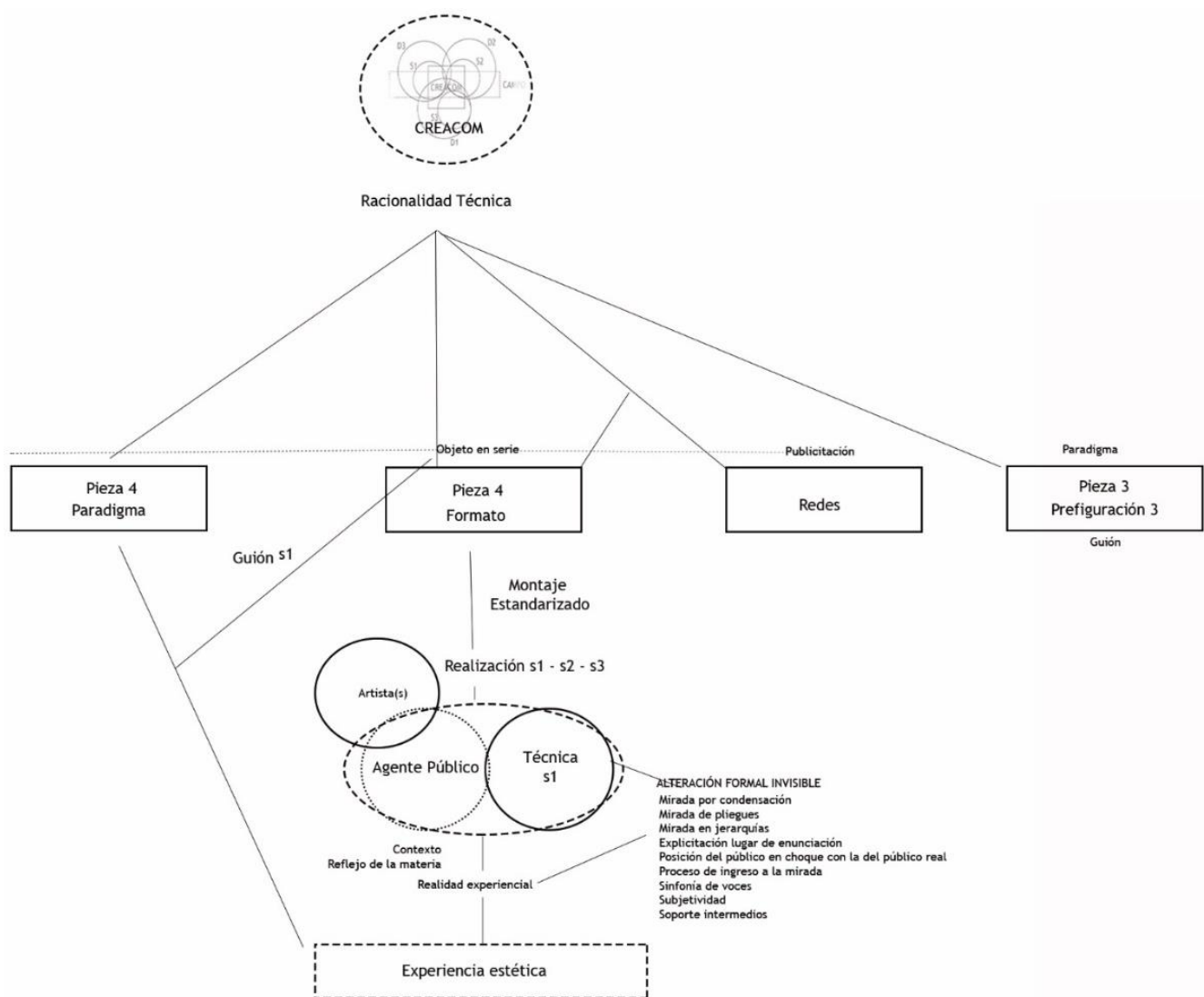


Figura 27. Relacionalidad. Racionalidad de la técnica.

El paisaje expuesto podría llevar a concluir que la estandarización de los procesos indujo a una paulatina descomposición del sentido de la práctica colaborativa. Esta visión sería una reducción del todo a la parte. De hecho, a nivel de la transformación de la relacionalidad se incorporaron diversos elementos muy interesantes:

La composición a partir del ojo de la cámara agenciada al realizador como parte del organismo en tensión, el afinamiento de los planos de contexto, la restructuración de los marcos de enunciación diferenciando el proceso de preparación artístico del momento de performatividad, la tecnificación del uso de las luces, paisajes sonoros holofónicos, el contraste entre imágenes de captura de video con representaciones audiovisuales, el movimiento de la cámara a partir del sonido, el agenciamiento con fantasmas en la

distribución de lo sensible, la experiencia común como correspondencia y como reflejo de la forma de lo capturado en el registro, el uso de retóricas del espectáculo, la adecuación específica de los rótulos, la yuxtaposición de la experiencialidad total, la historización de las prácticas, los diferentes usos de la pantalla dividida e incluso la incorporación de animaciones para separar el plano imaginario del simbólico (que ocurre también a nivel de la forma en la que los relatos condicionan las tomas).

Si en cambio se comprende a esta fase no cómo el momento último del proyecto sino como la máxima expresión de la tecnificación en la dialéctica entre la configuración crítica del proceso y la generación de dinámicas que estandaricen sus prácticas, las conclusiones pueden ser distintas. En términos estrictos La Ventana Indiscreta alcanzó los fines que se propuso. Logró consolidar un formato de refiguración de los sentidos estéticos del público, logró posicionarlo en espacios de difusión que impactaron el mundo simbólico del que surgió su propuesta, logró articular un aparato operativo relativamente eficiente y logró cumplir con los diferentes requisitos que le fueron surgiendo en su vinculación institucional.

A diferencia de otros trabajos transdisciplinarios, La Ventana Indiscreta alcanzó sus términos superando la dependencia del recurso voluntarioso y de los entusiasmos iniciales, Si esto fue posible fue precisamente gracias al hecho de que logró estandarizar sus prácticas y autonomizarlas de las pericias administrativas de las coordinaciones. Por lo que, esta etapa, altamente tecnificada, es expresión de las luces y las sombras de un ejercicio en el que es imperioso que existan mecánicas de producción que logren cierta inercia realizativa más allá de la voluntad de los individuos que las ejecutan. Tal como se propuso en el presente trabajo, el punto central radica en pensar en qué medida esta estandarización, que efectivamente ocurrió, actúa en concordancia con los propósitos generales de la Ventana; teniendo en cuenta lo que se ha expuesto alrededor de la imposición de la racionalidad de la técnica por sobre la lógica de los vínculos.

Lo que afirmo es que el problema de este panorama final no radica en que el músculo operativo haya desplegado ecos de repetición pragmática, sino en que no existiese una estandarización análoga de la dimensión analítico-conceptual. Es decir que el punto no

consiste en sustraer la inercia conseguida en las operaciones de realización para volverlas críticas, sino de introducir una estandarización análoga en las prácticas laboratorístico-investigativas (instrumentos, dispositivos, espacios, arquitecturas organizacionales) y en los ámbitos autorreflexivos, que transformen la estructura operacional; de tal modo que estas, de manera automatizada, involucren la racionalidad del grupo transdisciplinar (como humanos vinculados rizomáticamente) en cada momento de la totalidad del proyecto y dialoguen o tensionen la racionalidad de la técnica expuesta, aprovechando todo aquello que de ella es aprovechable, pero modulando estratégicamente sus vectores. Esto conduciría a conseguir inercias críticas, estandarizadas pero racionales, autopoieticas y productivas, autorreflexivas y operativas.

LA VENTANA INDISCRETA

2. Análisis formal de las piezas de La Ventana Indiscreta

El análisis del formato busca evidenciar la manera en la que la relacionalidad con el público se manifiesta en las piezas resultantes del ejercicio de creación de La Ventana Indiscreta (de acuerdo con los preceptos conceptuales propuestos en el marco conceptual); y en tanto tal, se privilegian las retóricas audiovisuales dirigidas a este fin. Nos interesa abordarlas en su versión final y sin que intervengan en la observación los resultados de la sistematización del capítulo siguiente; de tal forma que se pueda volver sobre la deconstrucción en los apartados de aquella, esta vez nutrida por los resultados que ofrezca la segunda y por los documentos de planificación de los contenidos de las matrices del proyecto con las que se terciará el análisis.

Al ser el objetivo del proceso, la construcción de un formato, hay entre las piezas una persistente repetición de retóricas que, de involucrarse en cada caso deconstruido, se daría un texto imposible de leer; por lo que se adscribirán únicamente las modificaciones formales que cada pieza realiza sobre la(s) referencia(s) previa(s) y específicamente en aquellas obras en las que así se aprecie. Se presentan aquí en orden de emisión pública, de acuerdo con los criterios que privilegiaron los miembros del proyecto en su momento.



Figura 28. Ojos de la intro.

La primera de las obras desarrolladas por La Ventana Indiscreta es [La Paz](#). Antes del rótulo, el video realiza un acercamiento en primerísimo primer plano de una sucesión de ojos (de un tipo particular de clina de un fenotipo situado). La movilidad de los ojos durante la toma muestra un desplazamiento figurativo entre el elemento fisiológico del órgano al dispositivo de la *mirada* como agente vivo. La mirada, como es lógico, remite a la dimensión colaborativa del elemento interpretativo de la obra de las que va a tratar el video, pero, además, y como se ve en el reflejo de la pupila, a la vista hacia la cámara de La Ventana Indiscreta, en tanto un nuevo producto cultural.

Es decir, desde este primer elemento, el formato nos sugiere un juego de dos pares de pliegues. El del producto al que la Ventana Indiscreta retrata (el producto cultural de cada capítulo) que termina cuando el público completa su sentido (un tipo de relacionalidad en primer grado) y el de la relación entre el espectador y el video como tal de la Ventana Indiscreta. Así, se aduce que cada capítulo será esa parte final (de la obra) donde se revele la relacionalidad y su modalidad de apertura significativa privativa y que, a la vez, intentará crear dicho nuevo contenido a partir de la mirada de *su* público. Lo anterior suscita que, fenomenológicamente, la Ventana Indiscreta buscará constituirse como un sumun de miradas colectivas agenciadas a un producto cultural, y dejará que dichas miradas construyan su contenido y su *forma*; sin eliminar con esto los rasgos de *construcción* situada de la mirada de los realizadores, que, internamente, ya son en sí mismos espectadores del evento y facilitadores de la aparición de esta sección relacional. Por otra parte, la mirada no es simplemente *una* mirada, sino una mirada sobre un elemento. A partir de las lecturas del público, el formato sugiere que algo de su naturaleza como vivencia sentipensante ingresará en el contenido, pero aún de manera latente.

Una vez ha aparecido el rótulo, la cámara se ubica al lado de un escenario (un lugar inesperado de una mirada) para registrar un momento contingente de la obra de teatro *La Paz*.



Figura 29. Tomas del backstage.

Las tomas se mueven trémulas, lo que permite hacer explícito el lugar de enunciación del *ojo de la cámara*, aun sin inmiscuirse en su subjetividad enunciativa (sólo en su subjetividad lectora). Por otra parte, el punto de la toma deja ver el escenario desde un ángulo externo de la mirada del público; se entiende que es una mirada particular, contingente entre muchas; lo que instituye que, toda obra, es un cúmulo infinito de obras potenciales (si se mirase desde otro ángulo se vería una obra distinta, en contraste con las miradas instituidas, y restrictivas, del circuito de enunciación teatral). Además, la posibilidad de ver los elementos externos a la diégesis de la representación (las paredes de escenario, el piso y algunas tablas del espacio) y la alternancia de las condiciones lumínicas pensadas para el producto (la cámara observa una lámpara en el primer tercio del plano mientras conserva la luz natural por fuera del objetivo de la obra de teatro), dan cuenta del elemento de corte constructivista en la apuesta expresiva y rompen el efecto de realidad de las narrativas clásicas. Entonces nos inserta en un primer punto de disertación en tanto invoca un producto que vuelve *documental* los elementos *ficcionales* de la representación escénica y compone un acto de mirar que asiste siempre a las narraciones en una tensión irresoluble entre lo documental (los contenidos espaciales y temporales del acceso) y lo ficcional (la obra como tal).

Ahora bien, la conservación de la situación *in acto* en la captura del evento, no implica que no exista una intención estética planificada. En las tomas se nota un desarrollo previo en la fijación de los cuadros. Visible por ejemplo en la composición visual de líneas de fuga transversales con los baldes y en la producción imágenes geométricas dibujadas con los cuerpos de los actores.

Inmediatamente después, una parte de la diégesis se revela en las voces de aquellos, en medio de la obra, pero permanece en segundo plano narrativo. La música inicia su marcha sin romper la ambigüedad sobre su carácter diegético o exegético. Esta última rememora los sonidos de las comedias de *clowns* o los espectáculos de vodevil. La toma se detiene.

A continuación, aparece el rótulo del nombre de la obra de teatro y el de sus realizadores. La imagen gira del *backstage* hacia el punto de mira del espectador de la representación en el público. Las condiciones lumínicas se trastocan y se subordinan en la diégesis de la iluminación artificial.



Figura 30. Punto de mira del espectador.

Sin embargo, se conserva el distanciamiento en los difuminados de los segundos planos y en el silenciamiento de las voces (en este punto no enfoca como lo hace el ojo humano, es decir, evidencia la materialidad del dispositivo audiovisual). Este distanciamiento no sólo oficia en sentido brechtiano, sino que también interpela al distanciamiento natural del

público en este tipo de muestras. Lo que introduce un nuevo elemento de disertación conceptual: el público accede a la obra desde un relativo distanciamiento de la identificación, incluso cuando la narrativa opere en sentido inverso.

Suena una *voz en off* que condensa parte del sentido de la interpretación. Una frase extraída de la obra que hace metonimia en su temática a través de un monólogo. La oración no es referencial, sino abstracta; además, reordena el discurso interno de la obra, lo que impela a que el espectador tenga que desempeñar un ejercicio hermenéutico y memorístico, en tanto señala el carácter condensado del recuerdo y la capacidad sintetizadora de la construcción de conceptos mentales sobre el mundo agenciado.

La *voz en off* se detiene para dar paso a un diálogo interno sobre la obra teatral de una voz no asignable a nadie, mientras resuenan en el ambiente las voces del público. No hay conexión directa entre los tres componentes sino montaje dialéctico o *triléctico*. Se espera que el espectador cierre el sentido de los componentes yuxtapuestos y avoque nuevas abstracciones mentales de su propia cognición. Gradúa así, la función pedagógica del dispositivo y su temple relacional y abierto.

Por otra parte, la conservación del sonido del escenario y el de las voces público (así como la parte posterior de las cabezas de algunos de los asistentes), permite entender que, mientras se construye la mirada de La Ventana Indiscreta (se presenta la mirada como algo dinámico, en proceso) hay otras miradas que se están construyendo simultáneamente; y a la vez que la participación del público en la obra de teatro tiene son sujetos físicos (con su propias vidas y diálogos) en un espacio performativo compartido; en el que, en términos reales, intervienen en el momento del acto performativo, aun cuando lo hagan incorporando materias que no tienen que ver con la representación en sí misma.

Para el momento ya es evidente el carácter extradiegético de la música (que salta de plano en plano ignorando el *racord*). Se han incorporado sonidos coherentes con el carácter teatral de la interpretación registrada. Lo interesante es que a través de este ejercicio un nuevo sentido ha surgido, al que el nuevo espectador (el del video) puede acceder

induciéndolo a formar parte de la mediación del sentido en la realización que en su circunstancia genera un distanciamiento crítico.

Cambia el plano hacia un nuevo momento de la obra de teatro, pero se mantiene el punto de visión. Sabemos entonces que la mirada del interpretante será transversal a la totalidad del producto. Y esa mirada se hace explícita: la imagen se parte a la mitad con eje vertical y mana el relato de la impresión del primero de los espectadores.



Figura 31. Pantalla dividida. Relato y representación.

La cámara ahora mira el rostro en primer plano del espectador en su entorno físico. Sabemos entonces que la mirada del producto de *La Ventana Indiscreta* se ubica como una más entre las de muchos. Se ocupa en el afuera de la perspectiva del asistente, pero intenta construir con su *relato otro* un nuevo sentido total, esta vez específicamente modulando el sonido. Es decir, *La Ventana Indiscreta* procura insertarse en la mirada del público tomando su lugar, pero comprende la condición plural de dicho lugar, entonces utiliza a un agente que condensa tal otredad para establecer un diálogo interpersonal como totalidad barroca (en fragmentos). Además, no jerarquiza ninguna reflexión propia, y en cambio, ambas secciones de la toma (incluido el tiro de la cámara), son inundados únicamente por el relato sonante del espectador. Ha integrado así su perspectiva (la de este último) a la del video, como un ente interno, sin con ello eliminar el carácter dialógico.

En el siguiente plano, se amplía la parte derecha de la imagen (la del espectador) e ingresa el rótulo que la introduce. El relato narrado se alterna con una nueva toma de la obra de teatro. Aparece la imagen de un nuevo espectador y luego otro momento de la obra. Así continúa. Es interesante señalar que la entrevista ocurre en exteriores, sin auscultar la participación de los agentes a un mundo y un contexto. En este caso, a juzgar por la arquitectura de los espacios, es un entorno académico: la Universidad del Valle.

De igual forma, las voces no son sólo las voces de los espectadores, sino que también se recopilan experiencias de sujetos en diferentes grados de relación con la obra. La condición dialógica varía de su servicio acumulativo a una discusión cualitativa. Los agentes son caracterizados y entre tanto, se propicia en el interpretante la labor de acondicionar el relato a su lugar de enunciación. Aún más cuando se entrecruzan en la imagen:



Figura 32. Pantalla dividida. Relatos encontrados y representaciones mediadas por voces.

Las narraciones escogidas en el montaje tratan temáticamente del nexo entre la obra y el contexto nacional del momento de su emisión: Los Acuerdos de la Habana. Trabajan en diferentes grados de enunciación: algunas como reflexiones teóricas sobre las tensiones de la política nacional en torno a la paz, otras como interpelaciones éticas o valoraciones cualitativas y de gusto, y algunas propuestas de construir dispositivos pedagógicos sobre el tema. De esta forma, se comprende que no se asume a los espectadores que completan el

producto como recipientes o contenedores de relatos a merced del video, sino como actuantes reflexivos en tensión, que ponen en común sus propias evaluaciones de las opiniones de sus iguales.

Pero además como analistas metatextuales. Desde el minuto 3:32, la obra se pliega sobre sí misma. Mientras se muestran tomas desde la mirada del espectador, las voces comienzan a analizar la condición del interpretante mismo de los objetos del arte. Los niveles de agrado con sus características y las experiencias que implica el acceso a las representaciones. No sólo su interior conceptual emana sino la epidermis sensitiva, su relación con las retóricas precisas tratadas y los recursos favoritos de cada uno. En este punto la imagen se hace más referencial, apuntando directamente a momentos narrativos que ilustran las disertaciones de los entrevistados.

Nuevos relatos se incorporan, esta vez hablan de los elementos extratextuales de la representación. La obra de teatro, que en su visualidad inmediata no permite dar cuenta de estos componentes, ahora se completa en su morfología y para el video que la registra, con información detallada de las filiaciones políticas y los intereses creativos del autor, sus referencias y antecedes formales y anécdotas de las dificultades de la actualización del relato (que muestran a su vez el cuerpo relacional en la construcción de este producto específico).

Este planteamiento de formato fue recuperado por la pieza [*El Gran Ausente*](#), muchas de las retóricas de *La Paz* fueron rescritas y reelaboradas para su configuración. La grabación empieza de forma similar, es decir, con los ojos de la introducción y el rótulo. Inmediatamente después describe el contexto del lugar donde tendrá lugar la obra documentada. La pantalla se parte en cuatro partes eliminando de entrada cualquier rasgo de naturalismo, indicando la analéctica de la pieza y mostrando las costuras de su constructor. Luego se enseña el nombre del sitio en el que tiene lugar con un barrido sobre el rótulo puesto al museo en su espacio físico. De golpe suena el ambiente para identificar a la cámara dentro de un contexto realmente existente. Hay nuevos barridos sobre espacios que se aceleran rítmicamente conforme el sonido oculta los saltos (a partir del segundo barrido) y empieza a imbricarse con música extradiegética. La cámara proyecta la visión a la altura del ojo humano para dar cuenta

del orden material de su visualidad y principia a desplazarse hacia el interior del museo. Esto implica ya una definición y ocupación, del lugar de enunciación, el punto de la cámara es fijo, pero también colectivo; en tanto emula lo que hacen varios de los participantes aun cuando agencie una mirada particular.



Figura 33. Ritual de acceso a la mirada del público.

Mientras tanto, el sonido de la música extradiegética (que a estas alturas ya se sabe, vale para alegorizar la atmósfera del sitio) desciende mientras recoge las impresiones del público *in situ*. Es decir que, a partir del audio se muestra el carácter de esta primigenia acumulación de impresiones: las personas que dan su fijación son sujetos particulares ligados por un lugar, y en tanto tal, la polifonía de sus voces es una especie de organismo en tensión.

A diferencia de *La Paz*, en este caso la cámara nos muestra *la entrada* en el auditorio, y en este sentido, participa de forma más integral del punto de vista del resto de los participantes (en tanto ritualiza el acceso a su lugar de enunciación). Conforme va entrando ingresa un nuevo relato; el narrador se va llenando así del organismo en tensión, y la va condensando dentro de su agencia. Esto quiere decir que, en este caso, nos está presentando desde el mismo desglose del tiraje, una suerte de *interrelacionalidad como condensación* y no como diálogo, como en el caso de *La Paz*. Y además que, nos está

enseñando un marco previo, pues la cámara no inicia su movimiento desde el auditorio visionando desde un punto tangente lo artificial de la obra sino incorporándose específicamente en la experiencia del público.

Se muestra entonces el escenario vacío a la espera de la obra, mientras se siguen recolectando las impresiones del público.



Figura 34. Tiraje voyeur al escenario.

La perspectiva se sitúa en las últimas sillas del escenario y compone la simetría con las diagonales de las gradas y el cuadro de proyección. La cámara anuncia su visualidad voyeur, viendo por detrás sin ser vista, a la vez que hace una panorámica del escenario y su aire. Lo interesante es que, al tiempo que remarca esta condición representa también la mirada general del público que otra vez se retroalimenta de las impresiones de sus iguales. A continuación, lanza un plano medio de acercamiento a las tablas para denotar uno a uno aquellos elementos de los que se supone espectadora. En primer lugar, las sillas del lugar, el diálogo entre la gente antes de la presentación, los rostros. Y conforme lo hace se aproxima más a los rostros para acentuar los gestos de expectativa. Define así que *El Gran Ausente*, como audiovisual, patentiza, en su cuerpo expresivo, el carácter pragmático y contextual de su ontología. Es decir que la obra, en tanto tipo lógico, también es sus marcos de exhibición

y los rituales que los actualizan. Esto está explicitado además en las voces, que en esta sección comienzan a hablar de la obra en su campo: las difíciles peripecias de su exhibición, el tiempo que permaneció ausente de exposición pública, etc.

La imagen se difumina por partes, en la condición tecnológica de su registro; e incluso incorpora planos donde se ve a otros sujetos grabando el mismo objeto con otras cámaras. Estas nuevas cámaras en los planos operan como reflejo de la toma (como entidades interpeladas por su semejanza) porque descubren el carácter documental de la pieza (está siendo grabado un hecho dispuesto para ser grabado). Y desde un *travelling* “sucio” que abandona la acumulación sensorial de los primeros momentos manan las tomas de un conversatorio que sabemos que está ocurriendo por una voz extradiegética sin ruido de fondo que nos lo anuncia. Sin embargo, esta voz no da mayor información significativa, es un momento “aleatorio” de dicho diálogo.

Inmediatamente después se asume un tiraje lateral para mostrar otro fragmento del conversatorio desde la mirada *real* del público (a la altura de un cuerpo sentado en la platea y sin fijarse desde el centro). Se preserva el *racord* de luz y se compone a partir de las líneas de las cabezas de los ponentes.



Figura 35. Conversatorio. Mirada del público.

Esta vez quien habla es el director, Antonio Dorado, introduciendo la obra y hablando del contexto del momento capturado. Se retoman los primeros planos para enseñar las impresiones del público frente a la intervención de Dorado. En este punto el sonido vuelve a ser incidental.

Entonces hay una pausa en el sonido y la imagen, y se pasa de forma vertiginosa a una declamación de otro de los ponentes. Para representarla se muestra nuevamente el *travelling* de la cámara desde atrás de las cabezas del público, reposicionando el voyerismo de una cámara que a estas alturas sugiere lo imaginario de sí con relación al marco de su representación y a la vez se integra en el público. Es decir que, su ejercicio dinámico ya agencia como una condensación de las voces, de todo el muestrario, como una mirada exterior a ella y a la vez desde el territorio de los espectadores. Vuelven los primeros planos.

Mientras la declamación sigue, la imagen incorpora ya las tomas de *El Gran Ausente* (como obra de realidad aumentada). Sin embargo, temblorosa juguetea aun a tensionar el carácter documental y ficcional; porque a pesar de que en el plano no hay un marco o un elemento que nos permita identificar el espacio, sí se presta a entender a la pieza como la representación de una representación de una representación.

El público aplaude y comienza a salir del recinto. En este momento la imagen se funde con un seguimiento del cuerpo de Dorado mientras su voz nos relata la génesis conceptual del proyecto. Esta vez el personaje anda solitario, en desavenencia trópica con resto de los actantes. Es decir, pone su *discurso* en conflicto con el organismo de la alteridad, él mismo es un espectador, también, pero de otra naturaleza; y esto reverbera en que su relato no solamente se agencia con la obra desde su cuerpo terminado, cerrado al sentido, sino demostrando lo ocultado en la producción técnica: los criterios que guiaron elaboración y los sentidos asignados al producto al tiempo de su primer impulso.

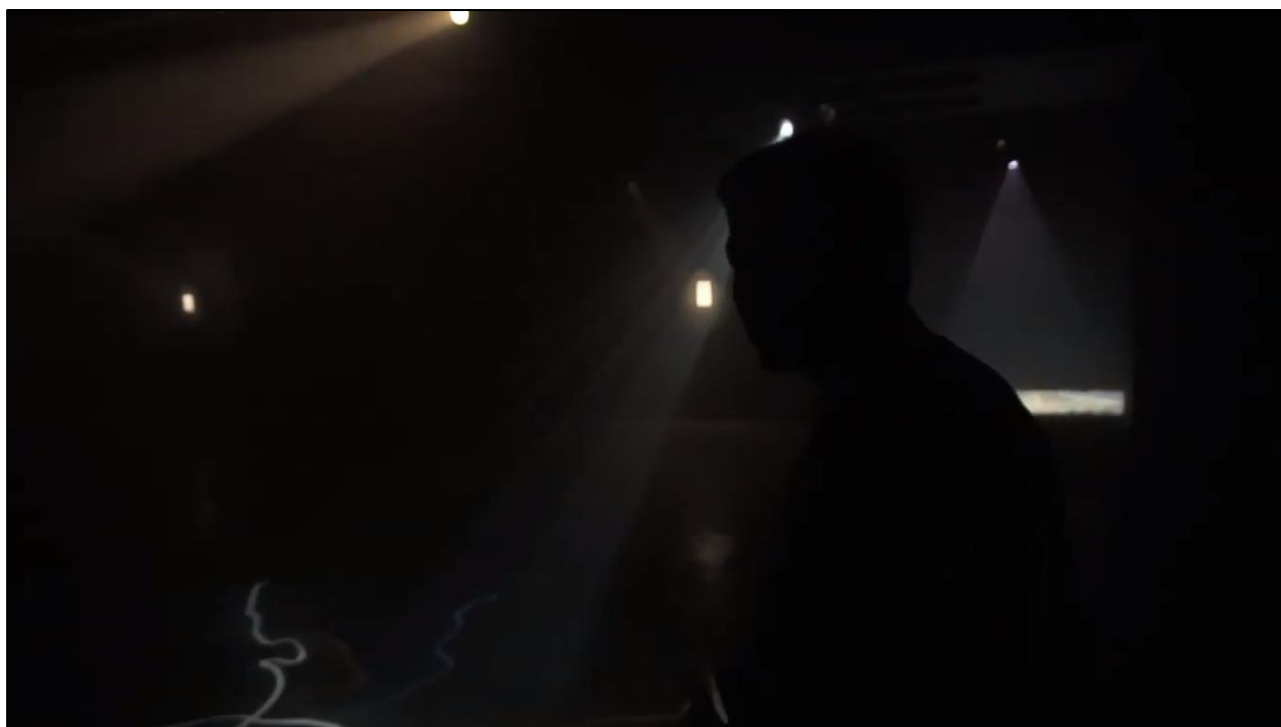


Figura 36. Perfil de Antonio Dorado.

Finalmente lo vemos sentado, completa el relato de su bagaje. Lo que nuevamente indica la *diferencia* de su voz específica en el marco de la categorización de los sentidos de las voces de la obra. Algo que además es reflejo de que la enunciación acoplada durante su caminar (es decir, su mirada como espectador) está ya mediada por su rol como director (sentado en la silla). Y mientras la voz va esbozando el carácter meta-audiovisual de *El Gran Ausente*, la cámara enseña los recursos de la “pantalla expandida” que el director dispone, en su producción, a partir de imágenes del uso del público; es decir, desde un punto de vista de la praxis del dispositivo.

Se insertan tomas de luces, que dibujan un nuevo relato en el orden imaginario, directamente en planos de uno de los audiovisuales de la obra con encuadres más próximos al de la misma, mientras una voz referencia un relato sobre el artista de la temática de la que trata *El Gran Ausente* (como obra interna a la obra). Luego de tres tomas similares, aparece la corporalidad del nuevo relatante, que en este caso es uno de los actores. Nuevamente su voz se jerarquiza.

El plano corta la captura documental de la realidad aumentada y se ponen en reemplazo las anécdotas de los espectadores. Estos espectros se alternan con nuevas

fotografías de carácter memorístico que discuten la vida del artista, y en este caso, la cámara sube la apuesta por graduar el registro de lo imaginario, pues comienza a introducir imágenes indiciales de archivo con acercamientos limpios a los detalles de las pinturas del artista y su cinestésica. Salta en el mismo ejercicio varias veces, turnando imágenes de las pinturas con los representantes de los relatos jerarquizados y capturas del dispositivo de realidad aumentada y finalmente a la imagen de Dorado que empieza a explicar las obras alternada con la de los espectadores. Y este ejercicio retórico continúa desde el minuto 13 hasta el final de la pieza.

La obra inmediatamente siguiente a *El Gran Ausente* es [El Borondo](#). En el minuto 0:32, la pieza audiovisual introduce primeros planos del proceso de intervención de un mural.



Figura 37. Materia de creación de la creación. Aerosoles.

Mezclas de pintura, aerosoles, un participante del evento. La cámara, en lugar de enfocarse en el producto “mural” como tal, enfatiza el acto de su desarrollo plástico (un proceso y no una obra). En un primer momento desde el producto como materia física y en un segundo momento coligado directamente al espacio, con dos tomas en plano general del barrio en el que ocurre la situación estética.



Figura 38. Contexto del evento.

Una voz introduce el tema en el que se enmarca el proceso: El Festival Borondo de Arte Urbano; mientras las imágenes alternan las tomas del contexto con los cuerpos de los colaboradores en el evento y con otros murales distintos al primero enseñado (acumulación por progresión); todo en generales.

Luego la toma se acelera en capturas del avance compositivo de diferentes murales, intercalando tomas de interiores con exteriores en el barrio.



Figura 39. Construcción de ritmo a partir de la pintura de la pieza.

Esta secuencia rítmica se interrumpe con la imagen a luz natural (como toda la obra) del primer entrevistado en exterior. Alternada nuevamente con planos de composición de (más) piezas muralistas. Con el movimiento de los aerosoles y los cuerpos se construye el ritmo de la obra, la cámara baila visualmente y se deja atrapar por las cadencias de los trazos de los colores de la pintura, propiciando un formato a medias entre el documento de archivo y el *lienzo audiovisual*.

Esto se mantiene hasta el minuto 2:19 en el que se interseca la pantalla partida, reconfigurando el tropo narrativo de *La Paz*. Eso sí, matizado por la territorialidad de las imágenes de los barrios, mientras las narraciones ingresan en la pintura audiovisual y condicionan su significación. Y por primera vez se coaliga ésta al contexto desde un punto de vista sociológico; pues se introducen tomas panorámicas en gran angular en el travelling de un dron que denotan directamente al barrio; en este punto el ícono visual se hace referencial.



Figura 40. Toma de dron. Contexto barrial.

Se recuperan nuevamente las imágenes del contexto del desarrollo del mural como obra y a partir del minuto 3:15, el sonido ambiente se enlaza con música extradiegética; y en lo visual por fin se puede apreciar un mural finalizado que se escoge como fondo de una nueva entrevista. Nuevamente se turnan estas imágenes con el barrio y continúa oficiando alternadamente cada uno de estos recursos retórico-expositivos.

En esta pieza lo que se ha incorporado como núcleo del formato, es la mezcla del ritmo construido por los trazos de los aerosoles en el proceso específico de intervención del mural; que integran en su interior, como tropo jerárquico a los relatos de los participantes que son en este caso, puramente expositivos, y que se ilustran a su vez con un retrato referido (en reminiscencia) al contexto de su enunciación.

La siguiente pieza emitida fue [Antonio Patiño](#). En este caso se recupera la explicitación del contexto de realización de *El Gran Ausente*, pero que al tratarse de una exhibición de piezas de plástica en un entorno museístico cobra mayor relevancia, pues al acceso a la mirada colectiva se desvía al inicio de la muestra de la representación de las obras (la meta-representación) y centra la atención en la actividad del museo. De ahí, que en las primeras tomas se introduzcan pequeños *timelapse* del movimiento de los asistentes alrededor de la sala; o, en otras palabras, de la forma concreta de acceso al objeto artístico representado signada en un circuito con rituales estandarizados.



Figura 41. El ritual del acceso en Antonio Patiño.

Habiendo establecido el lugar del acceso, se salta de forma más veloz que en previas representaciones a las obras como tal. Un barrido vertical que esta vez no compone con las formas de composición de la obra, sino que simplemente la enseña. En este punto la voz se

mezcla con la introducción curatorial de la exposición, lo que mezcla la obra con su especificación dentro del campo.



Figura 42. Barrido sobre obra en Antonio Patiño.

Nuevamente se recuperan las escenas del entorno museístico y se incorporan algunas prácticas del mismo, desligadas propiamente del ejercicio de ver las obras; específicamente aquellas que refieren a las prácticas sociales en las que los sujetos adquieren capital simbólico en la participación de los eventos.



Figura 43. Público y prácticas significativas

En este punto emerge una nueva retórica de ruptura, la cámara empieza a intentar posicionarse en el eje de la mirada del público, pero sin ocultar su corporalidad. Señalando así, de forma explícita que el ejercicio de composición de la mirada relación es un acto relativo y siempre a portas de concluir, pero imposible por la diferencia ontológica. La cámara observa al público que observa e intenta observar como él.



Figura 44. Acto fallido de acceso a la mirada.

Se introduce nuevamente el discurso del público, que muestra su cuerpo (sucesivos cuerpos) en plano americano, ubicando en el fondo las obras sobre las que refiere. Y de inmediato ocurre un salto en el que la voz del público se mezcla nuevamente con el contexto del ritual de acceso; el sonido permanece de acuerdo con la música que ha elegido el colectivo para este tipo de representaciones. Se ha establecido así un juego dialéctico (gracias al uso del sonido y la imagen), de una imagen referenciada por la voz de la curaduría, a una referenciada en la voz del público asistente. Se ensayan diferentes tomas de los cuerpos de los relatantes y diferentes formas de muestra de las obras (de barridos a acercamientos) de planos americanos a planos holandeses. Y así avanza la pieza hasta el minuto 4:26, en el que la retórica cambia y se introducen imágenes de las obras intervenidas con rótulos de comentarios sobre las mismas; demarcando espacios de enunciación

imaginarios (o pertenecientes a la abstracción del mundo académico de la crítica) en el juego imbricado de la relacionalidad. Este tropo dura hasta el minuto 4:54, en el que se retorna al juego previo.

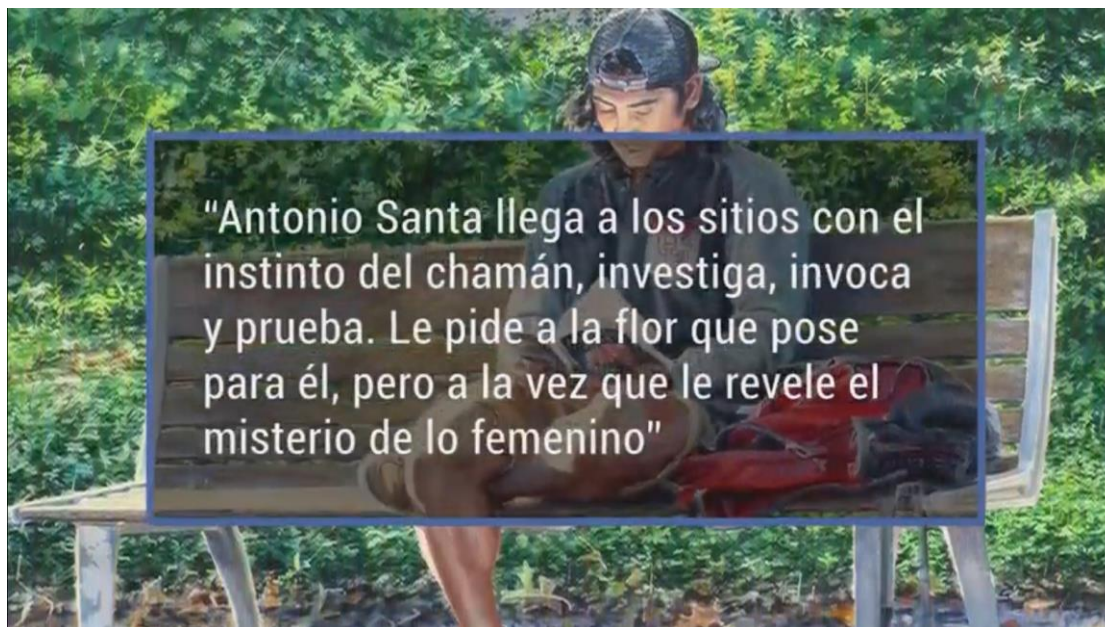


Figura 45. Contexto abstracto en la relacionalidad.

Probablemente donde mejor se profundiza el juego de pliegues de *La Paz*, es en [Adiós a Caliwood](#), pues al tratarse de una pieza que registra un espacio de presentación de obra audiovisual permite establecer comparativos entre dos dispositivos de enunciación con una misma naturaleza enunciativa. Esto es visible desde las primeras tomas donde la lejanía de la cámara (nuevamente en posición voyerista) contrasta la limpieza de la imagen del video de la pieza con la imagen mecánica de la representación clásica del cine.



Figura 46. Contraste entre regímenes de lo visual.

De hecho, es fuerte la presencia de la materialidad del cuerpo mecánico de la representación, es decir, de la tecnología que lo permite, lo que muestra un background de la situación estética: la materia.



Figura 47. Materialidad de la experiencia estética.

Elementos que se amplifican, además, en el uso de la voz de los participantes que relatan, mientras se muestra esta imagen, el momento de acceso a la obra (cómo comprar las boletas en taquilla) y hablan del contexto específico de La Ventana Indiscreta, como en una suerte de señalamiento metatextual que explicita (esta vez desde la voz) que la mirada de la cámara está ingresando a un marco de la experiencia y que no la registra simplemente.

Las voces, además, son ensombrecidas o acalladas con el sonido del proyector que comienza a cobrar cada vez más relevancia (valoraciones de contexto, valoraciones históricas, valoraciones teóricas), hasta que en un punto se silencia y empieza a sonar un bandoneón de fondo en el punto mismo en que la imagen realiza una toma del video representado en la muestra audiovisual; en este caso a color, mostrando una escena aleatoria del video (remarca nuevamente su condición representacional). Se comienzan a alternar las tomas en condensación de imágenes inconexas (narrativa y visualmente).

Esto se alterna nuevamente con las tomas del dispositivo de proyección y su sonido y se salta de forma vertiginosa a la experiencia de los públicos, tomadas de forma similar a los ejemplos anteriores.

En un inicio concretamente a través de un introductor a la historia de *Caliwood* (que se toma desde atrás) mientras se observan los cuerpos del público que lo escucha. Elementos del contexto de proyección (como en *El Gran Ausente*) y del espacio donde ocurre (que es por naturaleza un espacio “imaginario”: dedicado a la recuperación museística) como en *El Borondo*. En este punto la cámara retoma el recurso de la pantalla dividida, pero esta vez, a la imagen del cuerpo del participante de los asistentes se añaden elementos visuales para especificar el campo en que se inserta: en este caso se utiliza una foto en el contorno de su cuerpo a manera de marco visual: alternado tanto como imágenes de contexto (de lo que parece ser un taller que tuvo lugar en el evento), con imágenes de las obras audiovisuales como tal.



Figura 48. Pantalla dividida acondicionada.

Inmediatamente se retorna a la representación de una obra audiovisual y con ello se establece un juego dialéctico, pues se retorna a la pantalla dividida y nuevamente a la

representación (haciendo uso como en casos anteriores de la jerarquía de voces en la composición de la mirada).



Figura 49. Pantalla dividida readecuada.

En la pieza [Ana Salas](#), de entrada, se introduce mediante un rótulo que delimita el sentido del evento grabado (lo que restringe la apuesta relacional de las piezas previas).

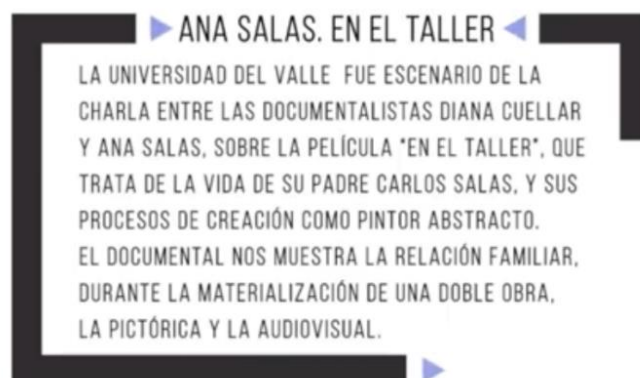


Figura 50. Rótulo Ana Salas.

Esto se alterna con imágenes de la representación que tuvo lugar en el taller, que al mostrar el marco de la exhibición (el cuadrado horizontal tan recurrente en las obras meta-reflexivas de la plástica) genera un distanciamiento que, como en casi todos los casos, explicita el lugar de enunciación de la mirada agenciada.



Figura 51. Distanciamiento El Taller.

En lo sucesivo se sostienen las retóricas de *La Paz*, la pantalla expandida, la alternancia de imágenes indiciales, imágenes de las obras y del marco de discusión pública del taller, la cámara a la altura del público y la jerarquización de las voces.

Esto da cuenta de que, para este punto de la realización audiovisual, existen ya tres núcleos básicos de tropos que se empiezan a estandarizar y que generan tres tipos de productos delimitados según las características de cada pieza: piezas sobre discusiones sobre el arte, piezas sobre eventos de muestras de arte y piezas sobre situaciones de creación artística. En cada caso con unas retóricas que resaltan y que se repiten o privilegian.

Así, por ejemplo, es indudable la cercanía entre *El Borondo* y la siguiente pieza emitida: [*Dibujo de figura humana*](#). Al registrar un evento que retrata un espacio de creación o performatividad artística, cobran mayor relevancia las retóricas de composición de acuerdo con la materialidad observada. Tomas de contexto:



Figura 52. Toma de contexto, dibujo de figura humana.

Marcos de relato adecuados a la materialidad del hecho y sonido extradiegético a partir del ritmo de la composición:



Figura 53. Marcos. Raspando la Cruz.

Readecuación de los rótulos de la pieza anterior:

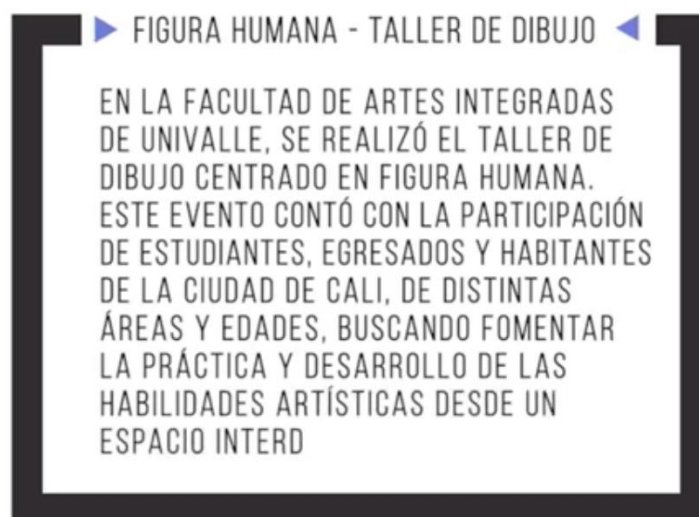


Figura 54. Rótulo. Figura humana.

Tomas de contexto y pantalla dividida, y el uso de la mirada agenciada de los participantes como una sola voz en tensión con la cámara (que esta vez muestra su voz de forma explícita) y que compone a partir de la obra misma.

Y esto permite que ya para este momento, la Ventana vira sobre sí misma en la pieza [Taller la Ventana](#), que explicita su marco de creación como parte interna del proceso de aparición formal del proyecto como tal. Es decir, que la Ventana se mira como una obra más entre las obras, con la capacidad de pliegue de una mirada colectiva que en su praxis aprende de sí misma en la acumulación paulatina que la transforma. Y posiciona su mirada autorreflexiva (pero colectiva en la sumatoria de voces) usando las mismas retóricas de las otras piezas; de tal forma que la suya se expone al público para que reestructure el sentido reflexivo del todo el trabajo previo.

En esta pieza se utilizan los primeros planos, el proceso de creación de los participantes, las voces que reflexionan sobre todas las peripecias del trabajo colectivo, la

pantalla dividida, el distanciamiento a través de la explicitación de la condición formal de la cámara.

Con este régimen visual explicitado y distribuido, autorreflexivo ya constituido, hay un salto en la producción, visible en la pieza [Raspando la Cruz](#). Misma que, de algún modo significa un retorno dialéctico a los primeros momentos de la gestación del formato.

Al igual que La Paz referencia una exhibición teatral, pero es notable el afinamiento visual y el proceso de transformación del uso de las retóricas. Por ejemplo, en este caso se utilizan los rótulos para introducir curatorialmente el evento:

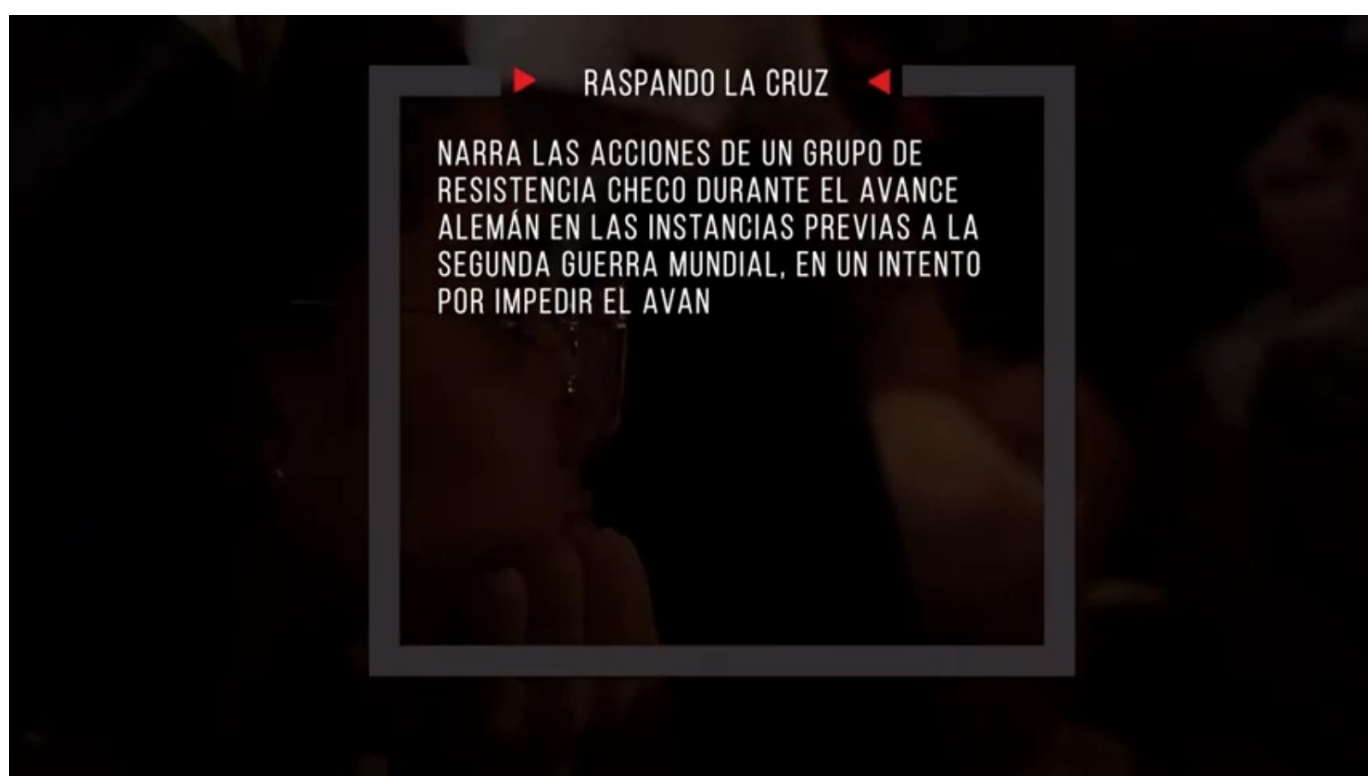


Figura 55. Rótulo. Raspando la Cruz.

Pero ahora, adecuando el color de este rótulo crítico a la apuesta visual de la pieza (y ya no de la obra). Lo que hace que este marco imaginario (el rótulo) opere únicamente como referencia a su representación y se estructure en su interior como parte de lo que la materialidad filmada afirma sobre sí.

Nuevamente hay sonidos extradiegéticos y distanciamiento mediante tomas contingentes, Pantalla duplicada con mayor cuidado del color:



Figura 56. Pantalla dividida. Raspando la Cruz.

Tomas desde el escenario:



Figura 57. Tomas desde el escenario. Raspando la Cruz.

Y la explicitación del detrás de escenas, esta vez utilizando específicamente la metáfora del telón que accede paulatinamente a la representación como voyeur:



Figura 58. Telón. Raspando la Cruz

Con una apuesta de color que además relaciona el telón con los relatos de los asistentes que valoran la obra. La representación de la pieza (de toma trémula, desencuadres, a la altura del público y mirando el rostro de los asistentes) de color negro y los relatos que condicionan el sentido de lo filmado de color púrpura. Con esto consigue separar dos espacios de la dimensión de la creación artística: el análisis imaginario del espacio mental por fuera de la representación y la voz que condiciona la representación misma.

En la obra siguiente, [El Quijote](#), se repite los tropos del formato de experiencias de discusión sobre arte; casi de forma estandarizada. Por lo que su análisis no se incluirá aquí.

A continuación, se realiza la pieza [Carmen López](#), la primera de mediana duración (22 min frente a los 7 min de las anteriores). Paradójicamente, esta pieza es mucho más tradicional que las anteriores desde el punto de vista formal. Hay, condensación por acumulación de relatos, pero se utilizan muchas menos mezclas entre sonido e imagen. El

sonido es diegético y genera distanciamiento, pero es cada vez menos compositor de la dimensión visual. Las tomas tienen puntos de tiro menos referentes a la forma de ver del espectador. Hay imágenes del *backstage*, pero en medio de historias específicamente sobre aquel y no sobre la representación, lo que da cuenta de la grabación de un proceso documental sobre un momento previo que una incorporación del acto de realización en la exposición del objeto creativo. Esto termina dividiendo la pieza en dos partes. El proceso previo de la creación, donde la mirada jerarquizada del realizador explica la realización y en el proceso de la performatividad del evento, que accede al público sin componer en su interior. Se evidencia más, un intento de componer desde el evento (desde lo que su performatividad sugiere como imagen, que desde la experiencia situada del espectador):



Figura 59. Composición formal a partir de la visualidad del objeto. Carmen López.

Pero es que, además, en lo segundo, la mirada del público también está menguada, porque incluso cuando la mirada es voyerista mira directamente al escenario y no tanto al rostro del público ni desde el rostro del público. La cámara se centraliza observa desde arriba y compone a partir de lo que la representación sugiere (se pierde así la mirada compuesta y la tensión de miradas).



Figura 60. Mirada del público. Carmen López.

Recupera, eso sí, la pantalla dividida, la grabación del escenario, la incorporación de frases inconexas y los relatos recogidos en diferentes escenarios (aunque todos dentro del marco de la exhibición). La música simplemente surge del evento. Se profundiza, y esta es su gran alteración, en la mirada del acto previo a la creación como una situación creativa en sí misma y no como una situación a desvelar por el ojo de la cámara.

En [*Espacios Propios*](#), se mezcla el cuerpo retórico de los eventos de exhibición con los del proceso de creación. La pieza inicia incorporando tomas de la materialidad de las pinturas registradas (como en *El Borondo*) ligadas a tomas (alternadamente) de los rituales de exhibición:



Figura 61. Materialidad de la pieza. Espacios propios.



Figura 62. Ritual de acceso. Espacios propios.

La voz del sonido valora las piezas condicionando el sentido del ritual al sentido del arte. Es decir, que mientras habla del arte como práctica y referenciado en el ejemplo específico de la obra exhibida, piensa la misma como elemento transversal al circuito. En este caso la cámara alterna imágenes de las piezas con cuerpos de entrevistados con fondo de obras (como en piezas anteriores). Y continúa así, conservando las retóricas estándar de La Ventana Indiscreta durante el tiempo que sigue en el video.

Igual ocurre con *Técnicas de Interpretación de Guitarra*, que reproduce los tropos del espacio de discusión sobre arte. Y *Pintura pal Pueblo* que reproduce el cuerpo formal de los eventos de realización de obras. En ambos casos, segmentando los procesos por etapas, dando cuenta de una función pedagógica que apenas como esbozo en esta pieza (y que no se recupera en ninguna posterior).

Con este grupo de piezas se cierra la primera temporada de La Ventana Indiscreta. Existe ya una estructura estandarizada de retóricas usuales adecuadas a las características de los contextos, pero cada vez más repetitivas dentro de las realizaciones.

La segunda temporada se abre con la pieza *Festival de las Artes*, en formato de 22 min. Tiene retóricas iguales a las de los marcos de exhibición. Tomas aleatorias, tomas a la

altura de los espectadores, composición occidental, tiraje de cámara en oposición al público, entrevistas en contextos estandarizados y reflexiones sobre el arte.

Al incorporar estas últimas, se nota ya en esta pieza que esta valoración que hace el espectador opera en *La Ventana* como acumulación de sentidos que se introducen en los discursos para generar una discusión en tensión, sobre el sentido del arte en general, el sentido como práctica, el sentido para los campos y los sentidos de las obras concretas en los encuadres de sus peripecias. Así, se logra generar una reflexión sobre el arte mismo que debería ser recuperada en trabajos posteriores.

En este caso se utiliza por primera vez la pantalla dividida para conectar segmentos de la exhibición inconexos que ligan la experiencia como una conjunción totalizada por un marco con diferencial de tiempo, pero en el recuerdo conjunto tal como se configura en la mente de quien accede concretamente a la experiencia estética (es decir, la experiencia estética de diferentes obras en un mismo evento que se mezclan en la mente del espectador), uniendo incluso los sonidos, las voces, las músicas, lo diegético y extradiegético:



Figura 63. Pantalla dividida festival.

El resto de la pieza no realiza mayores alteraciones sobre las retóricas previas.

Ocorre similar con la pieza [Día de la Danza](#), donde el cuerpo retórico de la exhibición se repite e incluso disminuye su alcance al eliminar tropos del tratamiento e involucrar menos los relatos de los participantes con la realidad registrada. Esto demuestra eliminación paulatina de la exploración retórica, en la siguiente pieza [Una sola voz](#), únicamente se alternan imágenes de representación con valoraciones de asistentes, sin jerarquizar voces o adecuar la imagen a la materialidad del contexto o incluso interviniendo la narrativa con las valoraciones de un público inexistente.

Sin embargo, en [Roberto Bolaño](#) sí ocurren alteraciones hasta ahora inéditas. La incorporación de la voz del escritor muerto, de la que se tiene registro audiovisual de una entrevista que se muestra en pantalla; actualiza la voz del fantasma y deslocaliza el discurso en un distanciamiento hermenéutico entre el momento y el lugar de la enunciación al marco de recuperación de la obra y a la pieza misma (que además ocurre en Colombia y no en Chile).

La voz de Bolaño condiciona y recompone la imagen, demarca sus sentidos y expulsa su propio sentido (el de un sujeto ausente) hacia toda la obra, poniendo la experiencia estética del autor en relación con la de los espectadores y con la de los realizadores de La Ventana Indiscreta (que participan como creadores-transformadores de la experiencia estética).

Entre tanto, a partir del minuto 1:28, la voz se silencia y aparece la propia de quien introduce al evento (conservando la lejanía del distanciamiento, los difuminados, la toma trémula y la mirada del público). La cámara en este caso, crea una mirada agenciada con otros tiempos materializados en un sujeto fallecido.

La voz de los participantes, en este caso salta del evento hacia muchos otros marcos de exhibición. Y entre tanto, se alternan imágenes de dicha entrevista encuadrada en un pequeño lugar de la pantalla para distanciar la mirada del fantasma de la mirada de La Ventana, pero conteniéndola en su interior:

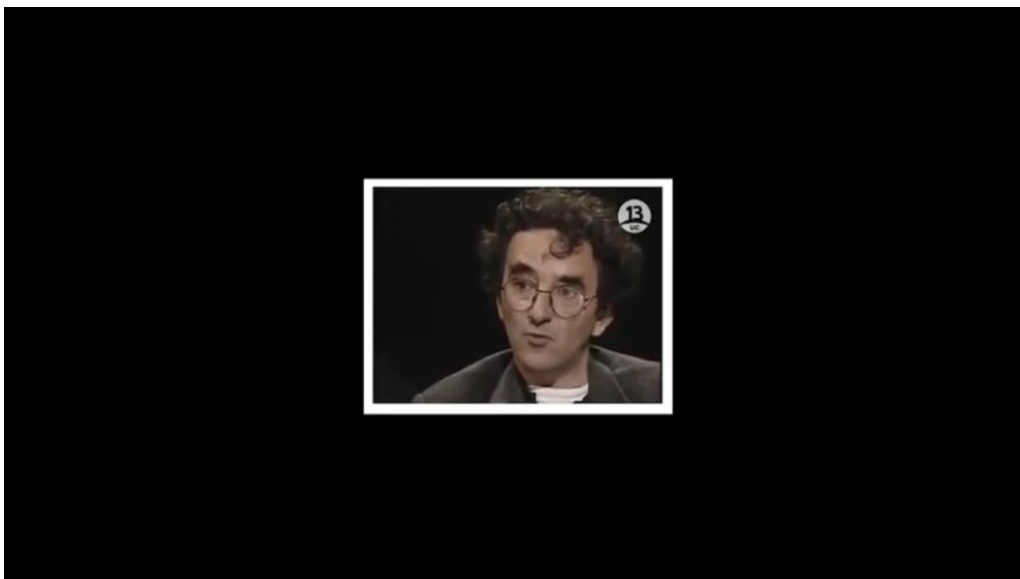


Figura 64. La experiencia estética del fantasma. Roberto Bolaño.

Pero es que, además, esta fase se complementa con tomas de naturaleza teatral (con luz diegética y toma centralizada) de lo imaginario de la representación, en un momento aleatorio y con voces recompuestas por encima de la voz de los actores. Con [Cándida Eréndira](#) se vuelve a las retóricas que se describieron para el caso de *La Paz*, el público realiza el mismo tipo de valoraciones. Valoraciones sobre aquellas de sus compañeros, sobre la obra, sobre el arte y sobre la exhibición. Nuevamente hay imágenes de momentos aleatorios, distanciamiento a través del sonido, tomas trémulas y tomas en escenario. En lo que refiere a la pantalla dividida hay un nuevo uso, en este caso se contrasta un evento de la realización con una experiencia elegida del público dentro del organismo en tensión de miradas:



Figura 65. Pantalla dividida. Cándida Eréndira.

La obra inmediatamente siguiente, [Univalle Freestyle](#), sostiene los tropos del proceso de creación artístico, esta vez como performance de ejecución de la experiencia estética, en el que la cámara se posiciona con distancia de la mirada del público. Compone desde el sonido de la pieza y se mueve en la dirección de los cuerpos de las peleas de rap (batallas de gallos).

En este caso el rótulo se adecúa a la estética propia de su experiencia:

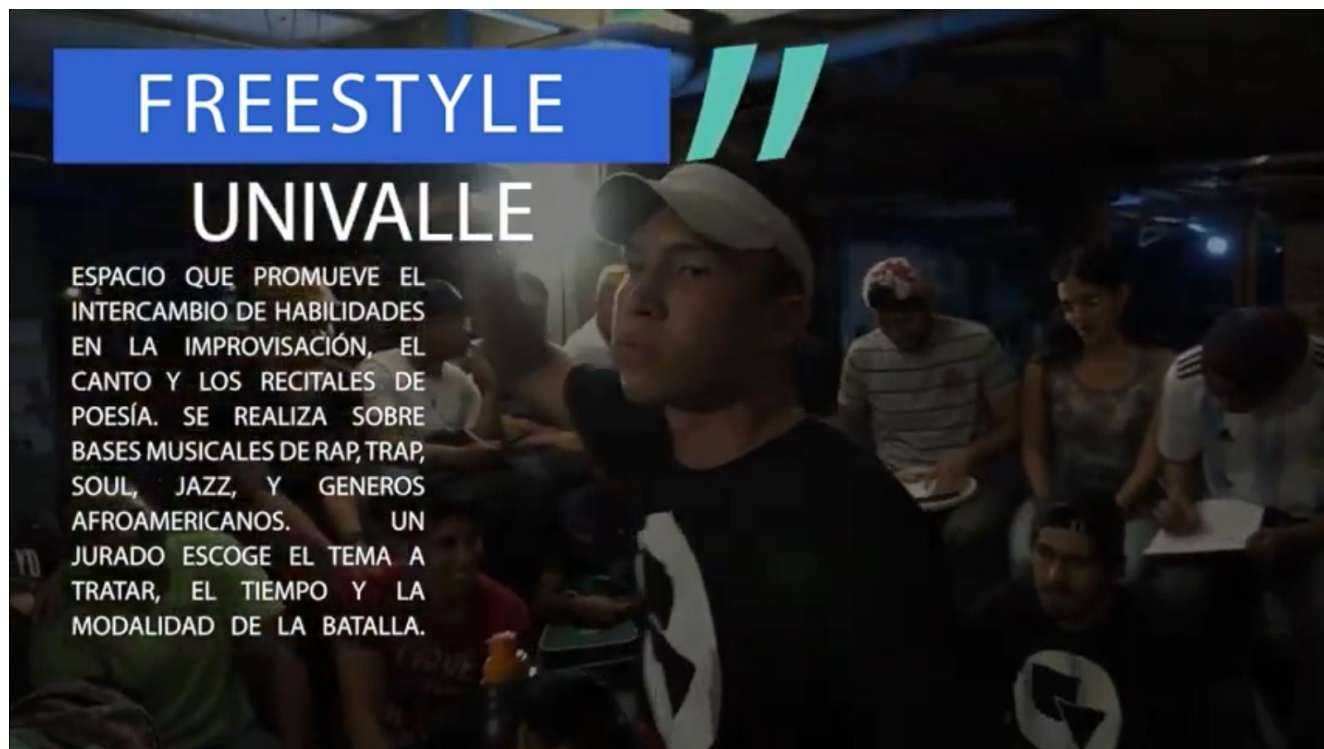


Figura 66. Rótulo Freestyle.

Y mientras tanto la cámara elimina los barridos y los *fade in* para bambolearse al ritmo de las piezas musicales, capturando en secuencia lo que alcanza de los cuerpos que ingresan y salen de la pantalla a su ritmo. En este punto, el público es espectador, pero en tanto tal, participante también del evento, pues ejecuta con su voz e interviene en el marco de su exhibición. Es decir que la cámara escoge mantener al público separado de su agencia para mostrarlo en su intervención y entre tanto, el registro es un elemento más de la intervención artística; es decir, es también una parte del objeto sobre el que el público accede como experiencia.

Cuando aparecen los primeros relatos que intervienen significativamente en el sentido de las tomas, estas cambian la apuesta de color:



Figura 67. Color en la imaginación. Freestyle.

Segmenta entonces y delinea la diferencia entre el sentido de la representación y el sentido de la imaginación de la valoración sobre lo representado. Son dos espacios, dos dimensiones distintas de la realidad consignada en el video. Esto se alterna con las clásicas entrevistas en contexto en plano medio de los participantes del performance y del público.

En este caso se compone con el contexto (visualmente) y se salta a diferentes espacios en los que tiene exhibición la actividad performativa. Lo que induce a que las reflexiones operen sobre la práctica asociada históricamente y no únicamente con la práctica situada. Es decir que, en la mirada, el contexto aparece como un contexto abstracto, compuesto de relaciones y no en uno físico (como en el caso de *El Borondo*). Cabe señalar que, en este caso, es evidente cómo la refiguración interviene en el imaginario sobre esta práctica (señalizada como marginal en el universo simbólico moderno y como propia de las artes menores dentro del campo) y ubicarla en un contexto académico o de vinculación juvenil que transforma efectivamente la experiencia estética sobre sus sentidos.

La pieza inmediatamente siguiente es [*Composiciones de Danza Contemporánea*](#), que, como una de duración media (30:05) recompone sus retóricas. Nuevamente parece más tradicional. Hay usos de pantalla dividida uniendo contextos, recuperaciones del momento

previo a la ejecución diferenciado como experiencia estética autónoma, y acceso a la mirada compuesta.

En este punto nuevamente la mirada es orgánica, con la conjunción de voces en tensión antes de la llegada de la mirada del público. Siempre en pantalla dividida, pues con la voz de los relatos se condiciona el sentido de la expectativa del espectador (que son las tomas que integran).

Posteriormente, recupera planos propios de *La Paz*, tomas del evento desde la altura del público y tomas laterales que componen desde líneas diagonales, con iluminación no naturalista y con voces que interrumpen con diálogos contingentes del evento (distanciamiento y explicitación del constructor de enunciación duplicado). Esto se alterna con miradas del público y pequeñas tomas del acto (sin acercamientos a la experiencia sino como agenciadas a los relatos). Nuevamente se usa el recurso de los rótulos para intervenir curatorialmente la interpretación y el sonido diegético ligado a imágenes no referenciales.

Y en este caso la pantalla dividida también unifica partes disociadas de la interpretación teatral, con voces externas que en este caso actúan en el intersticio de la dialéctica del montaje entre las imágenes (la aparición de la síntesis articulada a la voz).

Talentos LGBTQIQ, la siguiente pieza, opera de acuerdo con los cuerpos retóricos del registro de los procesos de creación como experiencias estéticas. En este caso los rótulos nuevamente se adecúan al tipo de exhibición que se presenta en el documento audiovisual:



Figura 68. Rótulo. *Talentos LGBTQIQ*.

En este caso la presentación del contexto desde planos periféricos en dron, hace que la imagen sea mucho más espectacularizante, lo que, ligado a la música funk de la apuesta sonora hace del registro uno mucho más tradicional propio de los magazines en video.



Figura 69. Toma en dron. Talentos LGBTIQ

Hay evidentemente mayor experimentación de la interfaz y de los usos de los mecanismos de grabación y las tecnologías de montaje, pero aún como fenómeno accesorio a la demarcación de contexto. Tal vez, expresa una cierta monumentalidad de imágenes icónicas del contexto, pero a fuerza de repetición televisiva terminan modulando un dispositivo más tradicional que el de las piezas previas. Los rótulos nuevamente se adecúan y se muestran diferentes agentes LGTBIQ que participan de la muestra.

La pieza funciona mediante la yuxtaposición de diferentes manifestaciones artísticas: danza, canto, cuerpos intervenidos artísticamente en el color. Las entrevistas una vez más inician en el espacio previo a la ejecución, como situación autónoma de la experiencia estética o como discursos en sí mismos relacionados con una agencia artística; lo que ligado al impacto que tiene la cultura como parte de las dinámicas de emancipación de dicha comunidad cobran un sentido relevante en lo que tiene que ver con el nexo entre forma y contenido.

Las voces se graban en contexto y paulatinamente condicionan el sentido de la representación (y no del público) en el recurso de la pantalla dividida.

Cuando inician las tomas de la representación teatral hay un cambio potente de la apuesta de color que es diegética, pero a la vez pertenece al registro de lo imaginario (pues la pieza registrada intenta generar tal sensación). Entre tanto, la cámara, su mirada, se estructura como reflejo de dicha representación y permite que este intento (de lo imaginario operando en lo simbólico) se despliegue a sus anchas:



Figura 70. El imaginario de la ficción en lo simbólico de la experiencia estética. Talentos LGBTQ.

El sonido nuevamente es una captura de momentos contingentes de la representación y la cámara vuelve a ocupar la visión de distintos lugares del público, mostrando otras cámaras, y articulando distanciamiento en las tomas trémulas y las difuminaciones.

La siguiente pieza emitida es [Unirock](#), pertenece a la tipología retórica de registros de exhibición. En este caso se recupera la apuesta estética de la pieza del festival que abrió la temporada, pero esta vez incorporando de manera insistente los planos de contexto agenciados por el dron. En este punto, el mismo tiene una función mucho más orgánica pues expresa la masividad del evento y lo enmarca dentro de una tradición ahora sí de espectáculo que le es propia. Se alternan estas con imágenes demasiado tradicionales del registro de

conciertos. En los intersticios se incorporan los cuerpos de asistentes y artistas que condicionan su sentido, pero sin generar una reflexión profunda sobre su performatividad.

Es de resaltar la eficiencia y la riqueza técnica del trabajo, así como la forma en la que el relato avanza sin problemas. Sin embargo, el público y relacionalidad con el espectador último está limitada por un tipo de valoración de la pieza mucho más tradicional; algo que, corresponde por supuesto al tipo de evento registrado y no necesariamente a la apuesta planificada del colectivo.

La pieza siguiente es [El ojo público](#). Al igual que en *Adiós a Caliwod*, se utiliza el contraste entre la imagen del video y la imagen de la reproducción clásica. El uso del color negro en la apuesta visual y la posición asumida desde el tiraje del espectador genera una sensación de intimidad mucho más acorde con la experiencia estética del acceso al contenido cinematográfico, sin con ello dejar de lado la existencia del resto de agentes de quienes se tiene constancia por la parte occipital de sus cabezas. En este punto, lo privado de la experiencia no es una privacidad personal o privativa, sino una privacidad común. La cámara expresa en la particularidad de su registro, en su intimidad y en su interioridad; un total de experiencias, no en tensión sino en correspondencia.



Figura 71. Privacidad sin privación, contraste estético. *El ojo público*.

Y todo esto en los primeros treinta segundos de la filmación. La cámara realiza tomas en las que tímidamente se da cuenta de la materialidad de los mecanismos de composición audiovisual (tomas de negativos). E inmediatamente después, a la altura de una mirada entre muchas, agenciada en el organismo en tensión, a un momento contingente (distanciado) del conversatorio, con voces separadas de la representación.

Se alterna con voces jerarquizadas que operan dialécticamente con las del conversatorio. Y la pantalla dividida opera nuevamente para reestructurar el sentido del discurso del conversatorio mismo.

A partir del minuto 4:40 los planos abandonan el espacio de la representación del evento y comienzan a ser más indiciales, de imágenes que figuran el discurso del creador concreto de la "obra". Nuevamente reingresa al espacio y se alterna con las visiones del público de diferente naturaleza (como es ya tradicional a este punto).

Una verdadera ruptura de las retóricas ocurre en la pieza que sucede a El ojo público. En [*Un viaje hacia la vida*](#), la imagen abandona totalmente el registro entre lo ficcional y lo documental en el inicio, e involucra tropos de los documentales intimistas y neorrealistas.



Figura 72. Experiencia estética de la "naturaleza". *Un viaje hacia la vida*.

Sonidos directos de ambiente y tomas en primerísimo primer plano de cuerpos vegetales o de objetos relacionados con los entornos así llamados “naturales”. Con sonidos suaves que componen un sentido específico de la estética de lo natural. Pero agenciados todos a un nivel de acercamiento y precisión física que no corresponden a la experiencia del ojo humano, es una experiencia técnica-humana desplegada a través de sus instrumentos antropológicos.



Figura 73. El sentido de lo natural desde la técnica humana. Un viaje hacia la vida.

Entre tanto, la mirada que se agencia es la del ojo humano como participante de una cultura simbólica con el ojo humano como resultado de la transformación de la visualidad a partir de una cultura material de creaciones técnicas. El humano habla con su humanidad histórica para ver sus orígenes (la vida).

Esta complejidad se contrasta con la imagen de un museo que dura apenas unos segundos y sobre la que aún no es posible establecer sentidos para nuevamente volver a las tomas de ingreso al mundo natural. La cámara solicita la llegada, en un ritual en el que para ingresar a la experiencia estética necesita que la naturaleza permita que llegue lo suficientemente profundo.

Una vez establecido este tropo, se involucran las experiencias del público grabadas con el fondo del museo, donde en sus relatos involucran la forma como ellos se agencian con

dicha naturaleza. Es decir, la mirada en tensión del cuerpo orgánico del público encuentra referencia icónica en la agencia de la cámara que graba la naturaleza y el ojo que supone será un espectador modal de tipo humano.

E inmediatamente ocurre un salto a una exhibición audiovisual (que resulta chocante por la ausencia de un marco que permita comprenderla), componiendo a través de diagonales con la mirada del público en plano medio.

Las voces comienzan a hablar del sonido de la naturaleza y la cámara vuelve a ella, pero esta vez obliga a intentar encontrar dicho sonido en la pieza (la toma es, en este caso, metatextual).

Se salta entonces del contexto específico al contexto ciudadano, de Cali, y se jerarquizan miradas diferenciales sobre el proceso de registro de la obra registrado (que no de la pieza). Esta vez condicionando el sentido de las imágenes de la exhibición que nuevamente son contingentes.

Y entonces se introducen fragmentos de la obra audiovisual como tal y relatos anecdóticos que muestran un tipo de vinculación íntima de los realizadores con la obra; que se reflejan en la pieza mediante la recuperación.

Lo clave aquí radica en considerar la forma en las que las retóricas previas, de la primera temporada fueron evolucionando progresivamente y apareciendo intersticialmente en unas piezas (que en otras no) para afinarse y evolucionar. El [Auto de Despatriados](#) también es demostración de este nivel de complejidad. Inicia haciendo uso de la comparación entre la visualidad del video y de la realidad representada. Alternando imágenes de exhibición. Componiendo como en *La Paz* y haciendo uso de tantas retóricas como puede de las desarrolladas en el proceso; pero esta vez, sin generar ninguna alteración importante.

Mientras que en [Grito por La Paz](#) el afinamiento de los tropos consignados es mucho menos latente pero la experimentación es mayor. Al punto de que desde el inicio la imagen arranca con una animación “imaginaria” de la interpretación musical con música directa del evento de las bandas:

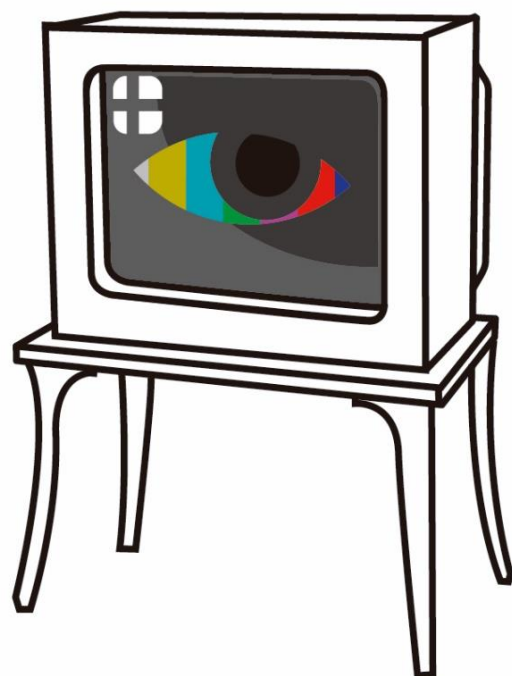
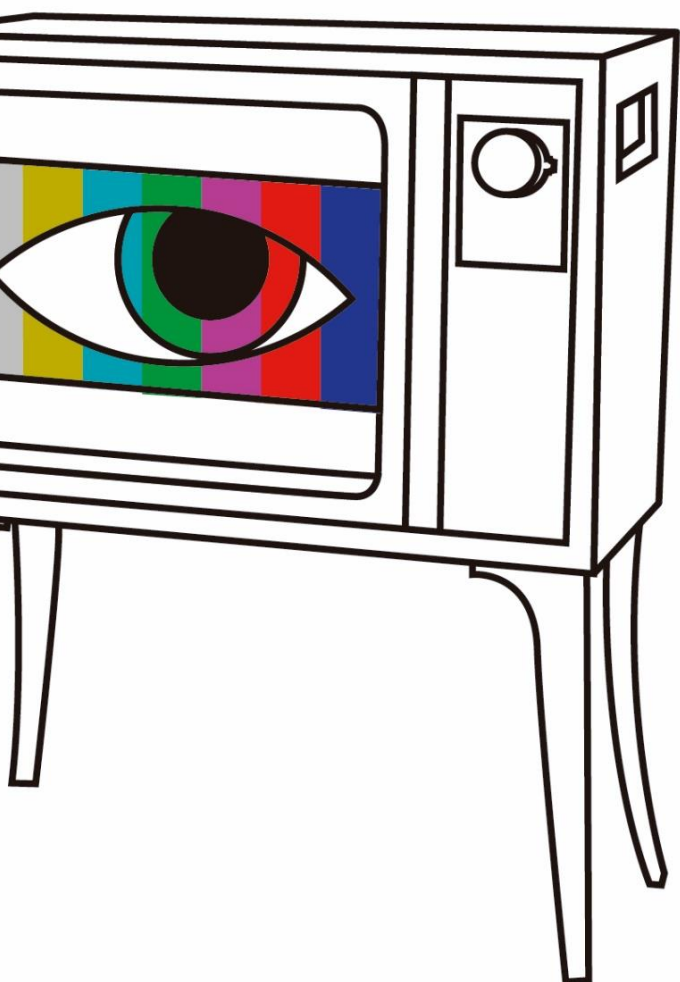
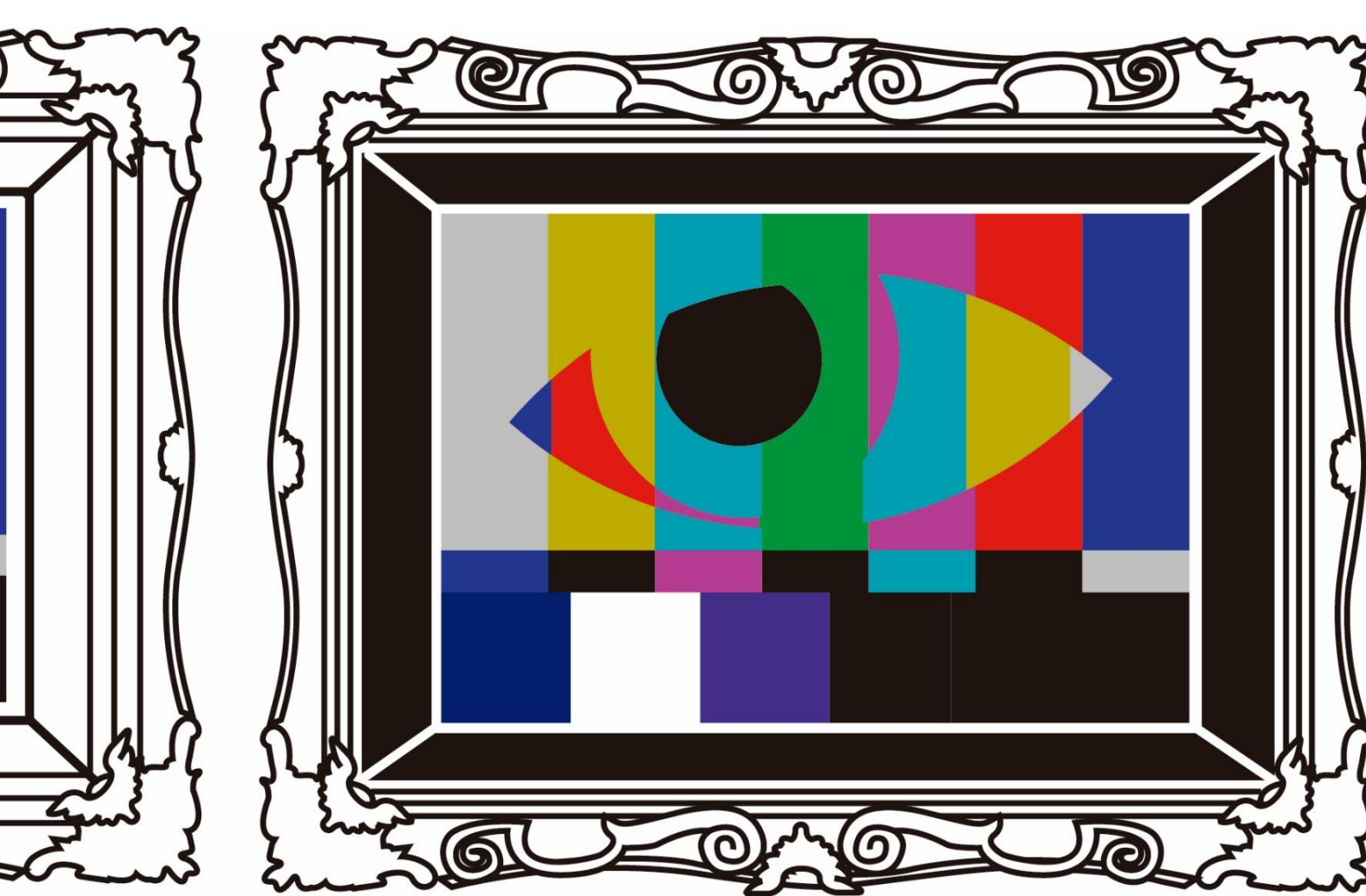


Figura 74. Animación Grito por la Paz.

Mientras que hay imágenes documentales clásicas de contexto con voces tomadas en acto que explican de qué se trata el evento. Los cuerpos de los participantes hablando se mezclan con imágenes del lugar mientras continúan las voces. Y nuevamente como en esta tipología de exhibiciones de duración media, se muestra este contexto como previo a la realización y cuando se introduce en ella cambia la apuesta visual, de color y el tipo de tomas.



Figura 75. Evento. Grito por la Paz



**VENTANA
INDISCRETA**

3. Núcleos de problematización creativa

Es posible inferir algunos elementos latentes que se requiere tener en mente si lo que se quiere es propiciar dinámicas que ayuden a los procesos transdisciplinares a encontrar ejes sobre los cuales cristalizar prácticas con una cierta inercia operativa que supere la duración de los impulsos voluntariosos de sus integrantes. Sin con esto eliminar las subjetividades, sentipensamientos o trayectorias de vida, sino conduciéndolas eficientemente siempre que se cuente con el apoyo de criterios formales adecuados a sus propósitos y dinámicas internas. Para este efecto, se precisa comprender que todos los transdisciplinares son organismos de tensión colectiva, que en medio de un mundo prefigurado previamente a su existencia encuentran, en la medida de sus alcances, la forma de adaptarse para su supervivencia; con mayor o menor atino, pero siempre expresando en su interior los devaneos de sus contornos (institucionales, culturales, políticos); es decir, adecuando sus prácticas a una realidad material a la que se enfrentan y que los obliga, a veces inconscientemente, a transmutar en correspondencia.

Se afirma también que para asistir analíticamente a esta dinámica adaptativa se precisa deconstruir sus procesos, encontrar lo nuclear y lo marginal, lo situacional y lo transversal, lo estructural y lo singular, lo determinante y lo contingente. Se ha elegido aquí trabajar a partir de la identificación de determinadas variables que por la recurrencia de su aparición o por la implicancia de sus transformaciones; son la materia a partir de la cual se ha modulado esta experiencia en concreta. En tanto, se ha decidido nombrarlas como *núcleos de problematización creativa*, en tanto puntos a partir de los cuales se generan las discusiones fundamentales, a las que habrá que hacer frente en los tiempos posteriores.

Estos núcleos no son entidades en sí mismas sino la singularización de las relaciones; entre tanto, se conciben como unas determinadas dimensiones de los mismos vínculos expresados de forma diferencial en los hechos y en el modo en el que cada agente encontró (dentro de sus características taxonómicas) un papel que ocupar, una determinada forma de gestionar dicho papel y un discurso derivado de esta. Es decir que el modelo de

transdisciplinariedad es un epifenómeno de los vínculos, la estructura operativa es un epifenómeno del vínculo, el tratamiento con los conceptos es un epifenómeno del vínculo, los problemas personales son epifenómenos del vínculo y la composición de la materia construida es epifenómeno del vínculo.

Por otra parte, no es importante establecer juicios de valoración (que seguramente se filtrarán) que repartan responsabilidades o caractericen determinados aspectos como fallidos. Por el contrario, si el colectivo es un organismo adaptativo, lo interesante es encontrar en cada punto lo aprovechable y lo desechable, lo modulable y lo regulable, lo transformador y lo sinérgico.

	Ideación	Colectivo	La Paz	Gestación	Alteridad	Técnica
La Ventana	Colectivo proyectado a la integralidad.	Interfaz Grupo de discusión teórica. Espacio de propuestas contra-disciplinares.	Colectivo de refiguración de formatos. Músculo operativo de CREACOM.	Colectivo de realización de piezas, planificado desde un formato instituido.	Colectivo de realización.	Máquina productiva.
Integralidad	Integralidad	Contra-disciplinariedad desde la subjetividad.	Grupo integrado dirigido a procesos. Intervención común a todo un circuito productivo.	Composición de lugar en lo subjetivo. Intervención distribuida de procesos.	Grupo de génesis en oposición a aparato profesional.	Distribución de tareas en relaciones de producción disciplinares.
Figuración	Redistribución del reparto sensible mediante la incorporación de la experiencia estética de la alteridad.	Materialidad que permite la figuración. Incorporación de la experiencia del público mediante el formato. Rearticulación de la idea de la figuración.	Encuentro con la materialidad de lo registrado. Encuentro con la materialidad del registro.	Retroalimentación de la experiencia del público. Mirada colectiva en tensión. Refiguración desde el montaje. Adecuación de diferentes relaciones formales de la obra en la pantalla dividida. La crítica como contenido interno a la obra. El retorno a la mirada de la Ventana como materia de análisis.	Retroalimentación de la experiencia del público. Mirada colectiva repetitiva, alteración desde la pieza.	Distribución en redes sociales. Refiguración desde las redes (inacabada). Figuración invisible de retóricas internas a las piezas: ojo de la cámara como parte del agenciamiento.
	En lo cotidiano en referencia con forma y manifestada distributivamente entre los sujetos de la experiencia.	En lo cotidiano en referencia con forma y manifestada distributivamente entre los sujetos de la experiencia.	En lo cotidiano en referencia con forma y manifestada distributivamente entre los sujetos de la experiencia.	A través de un objeto concreto seriado. Dependiente del contexto, la realidad objetada, la naturaleza de la experiencia registrada, y el lugar de enunciación diferencial.	A través de un objeto seriado. Repetitiva. Estandarizada como una modelizada por la ventana.	Paradigma estandarizado de la serie y posicionada en el marco institucional. Ojo de la cámara, afinamiento de

Experiencia estética	Materializada en objetos, dependiendo de recursos y del formato.		en	En reflejo de lo real del objeto sobre la forma.	La mirada de la Ventana como experiencia estética.	luces por contexto, afinamiento rotular, experiencia espectacularizante, contraste entre dispositivos de representación, experiencia total por acumulación, historización de prácticas, animaciones y usos diversos de pantalla dividida.	
				Dependiente del formato y de lo que el público traduzca al formato.	Segmentación de la experiencia en etapas.		
Relacionalidad	Mundo, público.	artista,	Mundo, sujetos en tensión, artista colectivo, público, mundo	Mundo, materia, sujeto organizado, materia, artista colectivo, materia, colectivo, público, distribución, público, mundo.	Mundo, sujeto, materia (separada en dos casos), colectivo, público, materia, distribución, público, mundo, sujeto 2.	Mundo, sujeto, materia, público, materia, distribución, público, mundo, sujeto 2.	Formato, público, mundo, formato.
	Finalizador de los sentidos de la pieza.		Finalizador del sentido de las piezas.	Integrante del sentido de la experiencia y luego de las piezas.	Integrante del sentido de la experiencia y luego de las piezas.	Integrante del sentido de la experiencia y luego de las piezas.	Como enunciado.
Público	Experiencialidad habilitada.		Experiencialidad habilitada en el formato.	Experiencialidad mediada por el formato y el montaje.	En tensión con el creador explicitado.	En tensión con el creador explicitado.	Repetición.
			Múltiples mecanismos de involucramiento.	Reinterpretante del total.	Con lugar de enunciación.	Con lugar de enunciación.	Recepción de contenidos.
					Experiencia estética capturada.	Con lugar de enunciación.	
					Acceso al eje de la mirada como mirada fallida.	Experiencia estética capturada.	
Vínculo	Trayectoria conceptual.		Intención disruptiva.	Vínculo por discusión recordada.	Vínculo por materialización de conceptos.	Afianzamiento de pertenencia grupal.	Vínculo por reconocimiento de potencias.
	Intención disruptiva.		Eficientización de trayectorias previas.	Vínculo por materialización de conceptos.	Deseo de retornar.	Segmentación por participación de etapas anteriores.	Recuerdo de etapas anteriores.
			Vínculo por participación colectiva.		El rodaje es la "situación feliz".	Adquisición de pericias operativas.	Disociación de la administración.
			Vínculo por adquisición de conceptos.			Adquisición de pericias profesionales.	Adquisición de pericias organizativas.
			Vínculo por materialización de conceptos.			No hay discusión sino imposición.	
			Sensación de pertenencia grupal.				
	La institución no logra la integralidad.		Comprensión limitada de la idea.	Ausencia de norte.	Se pierde la vinculación.	Separación en dos grupos.	Ausencia de norte por repetición.
	Desarrollo fijado de preconceptos a reevaluar.		Integración de los participantes.	Dificultad referentes.	Jerarquías.	Dificultad para crear espacios de discusión conceptual.	Falta de tiempo.
	Encuentro con una institución limitante.		Mantener la voluntad individual y el impulso.	Modulación de la institución.	Problemas interpersonales que en realidad son estructurales.		Se soluciona todo lo operativo.
			Reelaboración conceptual.	Aparición de jerarquías.	Incapacidad de reconocer las alteraciones.	Mayor separación jerárquica.	Falta de planificación.
			Formato limitado.	Incapacidad de realizar la refiguración.	Ausencia de espacios para resolver conflictos	Exceso de trabajo.	
			Reducción paulatina de la propuesta.	Sensación de repetición.		Pérdida total de interés.	

Problemas					Falta de vinculación a los talleres.				Idea de dos colectivos integrados.		Ausencia de publicación efectiva.		
					Dificultad de rodaje.				Excesiva profesionalización de funciones.		Ruptura vincular.		
									Pérdida de interés.		Formato estandarizado.		
Instrumentos	Documentos de análisis.	de	Documentos de análisis.	de	Documentos de producción.	de	Documentos de planificación.	de	Documentos de planificación.	de	Documentos de recuperación de experiencia.		
			Tablas de deconstrucción.	de	Documentos de identidad.	de	Documentos de producción.	de	Documentos de producción.	de	Documentos de entregas a la institución.		
			Relatorias.		Documentos de planificación.	de	Documentos de burocracia institucional.	de	Documentos de burocracia institucional.	de	Documentos de sistematización organizativa.		
			Fichas de análisis.			Manuales.		Manuales.					
Institución	Cuerpo en tensión.		Cuerpo a superar a través de la práctica.		Campo integrado.		Cuerpo invisible que determina todas las prácticas.		Monitorias académicas.		Espacio de prácticas heredadas que se repiten.		
			Campo disociado.		Cuerpo condicionante.		Difusor de jerarquías de trabajo.		Espacio al cual cumplir.				
					Limitación del trabajo.		Araña indomable.						
									Espacio de potencial en tanto marco eficiente.				
Discusión/Propuesta	Generar reelaboración permanente conceptos.	de	Recuperar los referentes de la etapa y otras visiones de la propuesta.		Reconocer la materialidad.		Recuperar las alteraciones individuales.		Crear espacios institucionales paralelos, dependientes o simultáneos.		Aprovechar el conocimiento institucional y organizativo adquirido.		
					Limitar la jerarquía conociendo la institución.		Comprender el proyecto como organismo en evolución.						
			Derivar conocimiento institucional.	el	Reelaborar permanentemente los sentidos del trabajo.		Aprovechar otros mecanismos de distribución para refigurar.		Idea de gestación formal mejor que de formato.		Aprovechar lo semi-institucional.		Estandarizar la discusión colectiva.
					Regresar a la materialidad de los soportes.							Recuperar la idea de la materialidad del formato.	
			Sostener la voluntad en espacios paralelos de discusión.										

Figura 76. Tabla de sistematización de experiencias.

1. En primer lugar, la transdisciplinariedad, el concepto fundante de la presente sistematización, se desplazó paulatinamente en sus sentidos. En un primer momento fue la configuración de un cuerpo contra-disciplinar ligado al organismo colectivo a partir de intereses provenientes de los espacios limítrofes del saber disciplinar (que fue posible por vincularlos a partir de redes) y direccionado a potencializar prácticas disruptivas de las ideas y los oficios del arte.

Luego fue un organismo en tensión entre varios actantes, cuyas visiones de los conceptos divergían en la actualización que hacía cada uno, llegando incluso a considerar la misma transdisciplinariedad como un término con múltiples acepciones (desarrolladas en privado); en el marco de una discusión colectiva que fue agenciando los conceptos derivados de ella y haciendo partícipes a todos de la trama, mientras iban conociendo las inquietudes de cada uno y nutriéndose de ellas, transformando su propia subjetividad y devolviendo dicha transformación al agenciamiento.

Posteriormente se convirtió en un cuerpo de producción que intervenía como una sola entidad en cada fase de las realizaciones, tripulando la nave común en la materialización de los conceptos matrices e involucrando al público de sus objetos producidos dentro de la mirada misma.

Luego, empezó a individualizarse distribuyendo las tareas cíclicamente y encontrando un cauce en la *composición de lugar* que cada realizador audiovisual hacía cuando le tocaba el turno de dirigir las prácticas; o sea, se convirtió en un referente imaginado, como prerrogativa subyacente de la mente personal.

A continuación, mientras iba siendo hegemonizada por una relativa tecnificación de las prácticas, se disoció, construyendo dos actantes tipo; uno condicionado por la disciplina de la que provenía (los nuevos) y otros que proyectaban en él el malestar con la tecnificación misma por la pérdida de la transdisciplinariedad.

Finalmente, terminó como el inconsciente reprimido de las relaciones de producción establecidas, que disgregaron las tareas y dejaron a la subjetividad colectiva y personal a piloto de la repetición permanente de los actos.

Como corolario al margen, parte del aprendizaje radica en que no todas las disciplinas son igualmente abiertas al momento de considerar la idea de lo transdisciplinar.

Lo importante para la discusión teórica y praxeológica de esta progresión es nunca perder de vista que cada una de estas versiones de la transdisciplinariedad tiene sus propios efectos e implica diferentes modalidades de acercamiento. En este caso nos corresponde observarla desde el punto de vista de la forma como generó un tipo de

trabajo con los conceptos matrices de La Ventana y de su dependencia intrínseca con el modelo de estructura operativa que circunscribió cada etapa, de acuerdo con los requerimientos del encuadre institucional.

2. Siguiendo este orden, el segundo núcleo es la transformación de los conceptos matrices a partir de los diferentes lugares de enunciación que cada versión de la transdisciplinariedad propulsó. En principio y como corolario, simplemente habría que decir que no todas las redes conceptuales son igualmente coherentes al momento de plantear proyectos transdisciplinarios; así que, todo aquel que quiera replicar prácticas deberá enfrentarse en principio a este dilema.

En el caso concreto de La Ventana Indiscreta, se puede decir que la idea de la relacionalidad, la triada de la figuración, la mediación y el arte como experiencia, iniciaron proyectadas por un solo agente y se definieron de acuerdo con el involucramiento de la experienciación del arte del público, luego organizadas en un determinado dispositivo dispuesto formal y materialmente para tal efecto (en principio configurado por el cuerpo colectivo y luego refigurado con la experiencia), en una trama cíclica (infinita) al interior de la pieza y como una progresión gradual de piezas en serie en la que cada una bebía de las refiguraciones de la anterior.

Esta red conceptual se fue decantando por criterios de factibilidad y conforme los nuevos actantes encontraron en ella significaciones diversas (democratizadas por una estructura que lo permitió) y entre tanto, se decidió dar lugar a la triada de la figuración en el formato de un producto audiovisual, en tal caso, fue menester disponer de un dispositivo flexible que permitiese capturar un proceso estético y vincular la experiencia de su auditorio en el interior de la pieza, transformando con ello la forma (las retóricas); y de los circuitos de divulgación, marco que permitía sentar la idea de un producto que culminaba luego de su distribución y que se actualizaba permanentemente; modulando el planteamiento de la pieza siguiente y retroalimentando a La Ventana para propiciar nuevas representaciones de relacionalidad y figuración y de la transdisciplinariedad misma.

Esta conceptualización se llevó a la práctica en el rodaje de la pieza La Paz, en donde efectivamente se generaron las retóricas propicias para configurar un producto que vinculó la experiencia del público. En este caso dicha experiencia fue agenciada como una vinculación entre la mirada del público y la mirada de la cámara (ubicada también a la altura del público) que se imbrican como un solo agenciamiento sin sujeto, con determinadas jerarquías internas entre los discursos incluidos, y generando por momentos unos singulares desplazamientos para mantener la obra abierta a las significaciones de nuevos públicos. Una mirada que es un constructor de pliegues sobre pliegues, de visualidades sobre visualidades; singular en todo caso, pero sujeta a actualizaciones infinitas.

Además, ocurrió una modificación conceptual valiosísima, que refiere al reemplazo de la idea del artista por la idea de los artistas colectivos; esto da una condición más universal al trabajo en la distribución de lo sensible, porque habla más de una experiencia de época y lugar que de una propuesta estética. Esto valdría la pena recuperarlo.

Esta experiencia configuró un paradigma de formato que luego fue repetido en piezas siguientes, pero esta vez individualizado por cada realizador, lo que conllevó a una infinita cantidad de alteraciones: la consideración del acceso a la mirada, la localización en entornos, el reconocimiento de la experiencia estética como miradas en pugna, el adecuamiento de los ritmos y colores de la realidad registrada en la propia experiencia del formato, la cinestesia del evento grabado y la configuración paulatina de un lugar de enunciación. Entre tanto, la experiencia estética comienza a ser el elemento más relevante, toda vez que, al no haber un proceso refigurador en conjunto, es la pieza misma la que lo condensa y no ya los agentes compositores. Por otra parte, el papel de la distribución de la pieza se reduce porque los soportes de divulgación imponen su lógica sobre los productos y entre tanto, se pierde la lógica de recuperación de su experiencia y se vuelven espacios de simple posicionamiento.

Finalmente, este modelo de triada de figuración en el que cada punto está articulado a una operación específica (la prefiguración al guion, la configuración a la realización y la configuración al montaje) se desplaza progresivamente, se impone la racionalidad de la técnica y prácticamente desaparece toda ideación; lo que vertebra una lógica de repetición permanente del formato.

De esta progresión es posible extraer varios aprendizajes. En primer lugar, considerar que los conceptos siempre se actualizan en los proyectos colectivos mientras se despliegan en el entendimiento de sus miembros.

En segundo lugar, que se modulan como respuesta de una realidad material (en el hacer y en el ser registrado) que, por su propia naturaleza, da una propia forma al contenido, en tensión con la forma proyectada por la transdisciplinariedad. Así, se recomienda aquí tener en cuenta este juego dialéctico entre la forma y la materia como parte de la producción al momento de planificar los formatos. Entre tanto, concluir que la experiencia sensible ocurre en la materia misma de la pieza y en la materialidad del hecho que la despliega, en tanto esto último es la objetivación de una relación estética que se encauza en un soporte agenciada al cuerpo colectivo del proyecto y devuelta en otro dispositivo material que, en su serie, construye una experiencia estética en conjunto.

En tercer lugar, que en determinados momentos dependen de la forma en la que un individuo singular los realiza en la práctica. Circunstancia que puede ser entendida como una degradación de lo común de la transdisciplinariedad (el proyecto puede hacer arreglos en este orden, interviniendo para que se imposibilite tal individualización), pero que también puede ser acogida como una potencia si se piensa en las etapas del proceso como momentos dialécticos de una narrativa en tres tiempos, que surge colectiva, se conduce individual y vuelve a hacer colectiva; de forma que todas esas alteraciones interesantes puedan ser recuperadas y alimentar etapas posteriores. Pero para que esto sea posible, en tanto permanecen invisibles al colectivo, es necesario comprender que los conceptos se realizan en los objetos; por

lo que siempre es imperioso generar ciclos de deconstrucción que permitan aprender de dichas materializaciones.

En tal caso, se propone derivar la idea de formato a la idea de gestación formal. Concepto con mayor dinamismo que permite pensar en una reelaboración constante de contenidos que conserva un núcleo retórico, pero realiza modificaciones permanentes a la organización de los componentes supraestructurales. Así, entender la forma como un proceso evolutivo infinito, modulable y necesariamente transformador.

En cuarto lugar, que la experiencia estética habla a la historia, de modo que recuperar las diferentes versiones de la operatividad de la misma es un aspecto conceptual de valor teórico inmenso; en el capítulo de la deconstrucción forma de las piezas se presenta a detalle para ser considerado desde el punto de vista filosófico.

Y finalmente, que es necesario volver sobre ciertas discusiones alrededor de los conceptos, que sólo es posible gracias a esta sistematización, para recuperar la idea de *interfaz* que propuso en algún momento Jorge Caicedo. En tanto, es útil para modular aquellos condicionantes que hicieron que al final la triada de la figuración terminará restringida y hasta cierto punto olvidada en la distribución de tareas y que la mediación se desdibujara en el desplazamiento hacia medios tradicionales. La idea de interfaz connota un espacio vincular entre actantes (públicos y más) que funciona como agenciamiento común dispuesto como un lente variable desde el cuál mirar la realidad estética; en el que cada vez que uno se acerca lo remodela para el siguiente.

Pero en esto no recae su principal valor, sino en el hecho de dar una deriva materialista a la idea de la distribución de lo sensible; es decir, permite considerar la forma al límite material de la materia (valga la redundancia), como una abstracción condicionada por la ductilidad de la misma (material-materia-soporte-dispositivo-formato); de tal manera que al componer la pieza para o desde un soporte, no se encuentre el grupo con el limitante de su funcionalidad física, sino que pueda transponerlo. Y todo esto sólo es posible si se incorpora en este tipo de redes a

profesionales de disciplinas no necesariamente artísticas, pero cuyo oficio tiene una dimensión artesanal de figuración de la materia física; es imperioso pensar en adscribir, por ejemplo, a programadores informáticos, a ingenieros de materiales o a ingenieros electrónicos.

3. Se afirma aquí, que la ruta que tomaron todos estos conceptos no dependió únicamente, como se llega a pensar, de la manera en la que fueron gestionados. Lo que esta sistematización logra dejar entrever es que la mayoría de las gradaciones que ocurrieron fueron el resultado de una estructura operacional que fue deviniendo en su proceso paulatino de adecuación al entorno. Que no dependió de las personalidades, sino que estas fueron epifenómeno de la red, que la relación no es el efecto de las personalidades, sino que las personalidades son el efecto de las relaciones.

Así, desde el punto de vista organizativo, el proceso arrancó como un impulso individual, voluntarioso, que conformó una red horizontal con circuitos de comunicación amplios, en las que paulatinamente todos los nodos empezaron a ocupar igual importancia. En principio planteado como un cuerpo con dos componentes interrelacionados entre sí, uno analítico y uno operativo (vinculados cuando se considera a la materia como expresión *realizada* de conceptos). Que, sin embargo, esta discusión teórica pudo durar demasiado y así se siente, sino hubiera sido por un determinado pasaje al acto.

Que este pasaje fue posible por una presión institucional que, si por un lado no permitió que el trabajo decantara por sí mismo en unas conclusiones, significó un corte productivo importante para poder dejar que la realidad diera respuesta a las proyecciones abstractas y el principio de realidad comenzara a operar para poder determinar prácticas guiadas. Y esto significó que todo el cuerpo colectivo intentará generar la parte laboratorística alternada con la fase de producción en los ejercicios de la misma.

Que en determinado momento el ente mediador del inicio tuvo que irse desvinculando del trabajo, lo que generó que los conocimientos sobre el funcionamiento de la institución en la que se encuadraba el proyecto no fuesen distribuidos dentro de la red y entre tanto, los miembros fuesen perdiendo margen de acción y se subordinasen a los nodos que podían catalizar (por su trayectoria personal, que empieza a pesar aquí) la realización.

Que eso produjo y no la voluntad de aquellos, una estructura cada vez más vertical, en principio planificando prácticas estandarizadas a través de determinados instrumentos que poco a poco fueron generando una separación en los vínculos; y que al no existir mecanismos de autorreflexión fueron dejando la etapa analítica de lado.

Que, debido a esta presión, tampoco fue posible discutir aspectos centrales del trabajo en equipo, y, al contrario, los problemas de las relaciones se comenzaron a percibir como problemas personales. Y los elementos de vinculación de los individuos a la red, asociados a su matriz contra-disciplinar del inicio, fueron desapareciendo generando cansancio y aislándolos del interés siquiera de opinar.

Que esto se trató por parte de los miembros no administrativos construyendo determinados arquetipos en los nuevos participantes, que en últimas expresar un malestar propio.

Que este panorama fue perdiendo poco a poco la conducción, lo que impuso en determinado momento un imperativo de la gestión no dependiente del coordinador; sino como una racionalidad externa cerrada como una mónada, frente a lo que parecía imposible reestructurar nada. De tal forma que, el componente analítico-laboratorio terminó constreñido a la disposición de un solo individuo.

Como aprendizajes del proceso a apuntar en materia organizativa, valdría la pena considerar que si bien la institución pudo cumplir un papel problemática es necesario reconocer a esta como un encuadre necesario; ahora bien, para no perder la capacidad de moverse eficientemente en su interior, valdría la pena distribuir el

conocimiento sobre su funcionamiento y sistematizar prácticas de aprendizaje dirigidas a este fin.

Por esta razón, hay que dejar claro que no es como se piensa: ninguno de estos movimientos fue iniciativa de la coordinación sino una forma en que esta se adecuó. Precisamente por esto, la clave consiste en crear de forma estandarizadas espacios donde sea posible explicitar estas relaciones con el marco externo, de tal manera que puedan ser consensuadas por la totalidad de los equipos y no se piense en ellas como imposiciones.

Igual ocurre con la dimensión analítico-conceptual del trabajo. La fase final podría llegar a considerar que, como arreglo al proceso, la solución consistiría en refrenar la tecnificación mediante la adecuación de una conducción permanentemente estratégica. Sin embargo, es claro que lo que permitió a La Ventana eficientizar procesos y disponer de un material amplio de realizaciones, radicó en su capacidad de producción objetualidades en serie; lo que, además, dicho sea de paso, le dio el margen de acción necesario para que en etapas posteriores puedan ocurrir más innovaciones. Lo que se propone aquí en cambio, es en lugar de limitar la productividad técnica, generar el mismo marco de estandarización en la dimensión analítica (producir discusiones complejas en espacios instituidos), de tal manera que se pueda aprovechar a cabalidad las experimentaciones y planteamientos de todos.

Esto último puede funcionar como un circuito paralelo (ligado por ejemplo a materias electivas de La Facultad) o como un ejercicio permanente; en todo caso requiere considerar su propio tiempo, de tal manera que sus desarrollos intervengan en La Ventana en cada ciclo y no en cada fase. Lo que además es necesario complementar con la utilización de los espacios semi-institucionales (en los que aprendieron sobre el proyecto los nuevos participantes) que son los propicios para conservar lo disruptivo de la práctica en momentos de alta estandarización (siempre que se conciba a la experiencia como un círculo) y en los que surgen relaciones horizontales mucho más fructíferas al momento de generar contornos sin la presión ni

los juegos de ego característicos de los marcos más disciplinariamente instituidos. Aspecto que, además, repercute en los vínculos emocionales del colectivo que generaron apreciaciones positivas más en el ejercicio del rodaje que en las piezas terminadas, lo que las desvincula de sus propias significaciones; por lo que, al recuperar este circuito estandarizado de análisis permitiría que los conceptos nuevamente interviniesen en la valoración de los ejercicios.

Y todo esto con arreglo de los instrumentos que permitieron ejecutar cada fase, que permiten estandarizar las prácticas; junto con la creación de aquellos espacios instituidos.

Consideraciones finales

Se han expresado aquí los momentos que configuraron la experiencia de La Ventana Indiscreta: su metarrelato, el formato resultante del proceso laboratorístico y materializado en las piezas y la manera concreta en la que éste representó a la estructura organizativa y a la evolución de los conceptos matrices del laboratorio de investigación. Se espera que con este trabajo sea posible desarrollar de manera efectiva un nuevo momento de refiguración de las prácticas que permita que el laboratorio CREACOM continúe indefinidamente en su camino de interpelar a través de la creatividad a un campo disciplinar a veces cerrado por vocación de su propia necesidad de conservarse en los espacios internacionales y nacionales de validación del discurso autorizado.

Si por algo se puede medir el éxito de este trabajo de sistematización es por el números de vetas de análisis y trabajo que abre, en aras siempre de realizar el ejercicio flexible de la figuración y refiguración de las miradas colectivas que se efectivizará únicamente cuando sea recuperado por los entes que le dieron progresión, en una discusión colectiva que estará abierta siempre en la negación de las conclusiones aquí presentes, a la crítica saludable sobre las visiones expresadas, a la adecuación de sus dimensiones abstractas y a la reelaboración de los sentidos concretos extraídos que, como todo conocimiento real, sólo pueden ser colectivos. Se espera que algunos de los apuntes aquí consignados sirvan además para acompañar otras prácticas transdisciplinares y dotarlas de cuerpos estructurales que permitan que los proyectos se autonomicen de la buena voluntad de sus agentes y puedan durar en el tiempo mucho más allá de lo que alcanza el entusiasmo. Si en algún momento, algo de lo dicho aquí puede ser recuperado por proyectos análogos que revisen este caso, el mérito es únicamente de los sujetos que participaron en este ejercicio colectivo de narración y de su capacidad de elaborar sentidos, que, en la medida de lo posible, fueron simplemente acogidos por el investigador a través de una mediación artesanal que trató de darles forma en un mismo marco enunciativo.

Bibliografía

- Abric, J. (2001). *Prácticas sociales y representaciones*. México: Ediciones Coyoacán.
- Adorno, T. (2005 [1970]). *Teoría estética*. Madrid: Ediciones Akal.
- Agamben, G. (2011). ¿Qué es un dispositivo? *Sociológica*, 26 (73), 249-264. México.
- Bachelard, G. (1958). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, W. (2003 [1936]). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ítaca.
- Beuchot, M. (2000). *Tratado de Hermenéutica Analógica*. México: Ítaca.
- Berger, J. (1980). *Mirar*. Madrid: H. Blume.
- Borriaud, N. (1998). *Arte relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Brea, J. (2005). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.
- Bürger, P. (1997). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Cabrera, D. (2004). Imaginario social, comunicación e identidad colectiva [Ponencia]. *Diálogo: comunicación y diversidad cultural del Forum Barcelona 2004*. Recuperado de: http://www.portalcomunicacion.com/dialeg/paper/pdf/143_cabrera.pdf
- Corominas, A. (2000). *Banda aparte. Formas de ver*. Estudios fílmicos.
- Danto, A. (1997). *Después del fin del arte*. Madrid: Planeta.
- De Certeau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana.
- Deleuze, G. (1989). *El pliegue*. Madrid: Editorial Traficantes de Sueños.
- Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Eco, U. (2008). *Decir casi lo mismo* (H. L. Miralles, Trans.). Barcelona: Lumen.
- Foucault, M. (1999). *¿Qué es un autor? Entre filosofía y literatura*. Barcelona: Paidós.
- Franzone, M. (2005). Para pensar lo imaginario: Una breve lectura de Gilbert Durand. *Alpha*, 21. Santiago de Chile: Universidad de los Lagos.

- Gadamer, H-G. (1996). *Estética y hermenéutica. Colección Neometrópolis Filosofía, 20 (3)*. España: Tecnos.
- Garramuño, F. (2015). *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Greenberg, C. (2002). *Arte y Cultura*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Groys, B, (2015). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Gumbrecht, H.I. (2004). *Producción de la presencia. Lo que el significado no puede transmitir*. Universidad Iberoamericana.
- Hleap, J. (s.f.). *Crónica de un modo de saber*. En: www.asoinca.com/documentos/category/6-ceid?download=277
- Hleap, J. (2014). Diez lecciones aprendidas en cuatro décadas de educomunicación en América Latina. *Revista Nexus, 14*. Santiago de Cali: Universidad del Valle.
- Holmes, B. (2007). El dispositivo artístico, o la articulación de enunciaciones colectivas. *Brumaria, 7*, 144-167. Madrid.
- Hui, Y. (2017). ¿Qué es un objeto digital? (Ethel Rueda, Katheryn Picón, Trad.). *Virtualis, 8 (15)*, 81-96. México.
- Jara, O. (2018). *La sistematización de experiencias: práctica y teoría para otros mundos posibles*. Bogotá: CINDE.
- Jiménez, J. (Ed.). (2011). *Una teoría del arte desde América Latina*. Madrid: MEIAC/Turner.
- Laddaga, R. (2006). *La estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Mandoki, Katya. (2006) *Estética cotidiana y juegos de la cultura*. México: Siglo XXI.
- Martín-Barbero, J. (2002). *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Martín-Barbero, J. (2011). Los oficios del comunicador. *Revista Signo y pensamiento*. Medellín: Universidad EAFIT.
- Mattelart, A. (1994). *La invención de la comunicación*. Barcelona: Bosch.
- Podro, M. (2001). *Los historiadores del arte críticos*. Madrid: A. Machado Libros.
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo.

- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: Arcis.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago.
- Richard, N. (2009). Lo político en el arte: arte, política e instituciones. *E-misférica*.
 Disponible en: <http://hemi.nyu.edu/hemi/es/e-misferica-62/richard>
- Ricoeur, P. (1987). *Tiempo y narración, T. 1, Configuración del tiempo en el relato histórico*.
 Madrid: Ediciones Cristiandad.
- Ricoeur, P. (1987). *Tiempo y narración, T. 2, Configuración del tiempo en el relato de ficción*.
 Madrid: Ediciones Cristiandad.
- Ricoeur, P. (1987). *Tiempo y narración, T. 5, El tiempo narrado*. Madrid: Ediciones
 Cristiandad.
- Simondon, G. (2008). *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Buenos Aires: Prometeo
 Libros.
- Smith, T. (2012). *Que es el arte contemporáneo*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Sorlin, P. (2004). *El siglo de la imagen analógica*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Van Dijk, T. (1980). *Texto y contexto*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Virno, P. (2001). *La gramática de la multitud*. Madrid: Editorial Traficantes de Sueños.
- Voloshinov, V. (1992). *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza.