

ESTIRAR LOS DEDOS DE LOS PIES

(SOBRE CÓMO NOTAR Y OTRAS COSAS QUE TE HACEN
DECIR *MHH*, *OHH* Y *OEGH*)

Laura Arango Uribe

Trabajo de Grado

Asesor, Ricardo Toledo

Pontificia Universidad Javeriana
Facultad de Artes
Carrera de Artes Visuales
Énfasis Gráfico

Mayo, 2010
Bogotá

A mi mamá, mi papá y mis hermanos, por su incondicional apoyo en mi vida. A Ricardo Toledo y a Cecilia Traslaviña, por ayudarme tanto. Y a Selma y a Martica.

Y no se trasnoche mucho. Mañana será otro día.

ÍNDICE

Introducción	4
Objetivo: Feliz como Selma	8
1. Viaje	10
Viaje	10
El dibujo y el libro como viaje	16
Tipos de viaje	17
Movimiento	21
Extranjero	24
2. Moverse	26
Moverse	26
Paréntesis para una reflexión sobre la mitad del camino	29
No movimiento, micromovimiento	30
Animación: movimiento	32
3. Notar	35
Notar	35
Un tercer estado	38
Un cuarto estado: otras ideas	38
Animación: notar	40
Conclusión: <i>Mhh...</i>	44
Infografía	49
Infografía	49
Libros que me brindaron compañía, que no fueron nombrados	51

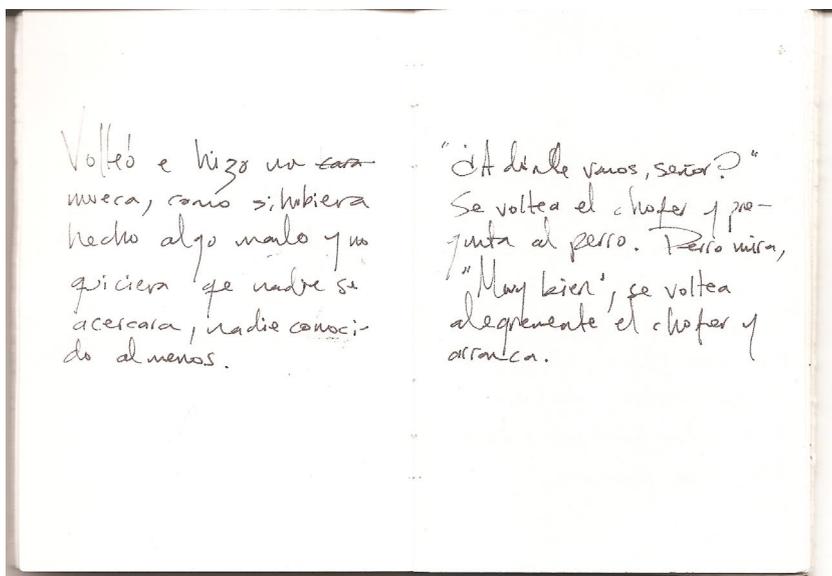
El impulso de este proyecto fue el gusto por extrañarme de las cosas habituales. Por ejemplo, esa curiosidad que me da Fray Juan de Santa Gertudis, un franciscano que vino al Nuevo Mundo en el siglo XVIII, en su libro *Maravillas de la naturaleza*, cada vez que cuenta detalladamente algo que para él es extrañísimo pero que para mí ya es habitual: “Padre, estos no son platos. Antes este es el pan que por común se come en esta tierra. A esto le llaman cazabe. Él allí tenía un pedazo y nos lo dio a probar, y nos pareció malísimo”¹.

Tal vez el gusto se da porque gracias a esa extrañeza se da la posibilidad de ver el mundo distinto, de ver otras posibilidades, incluso de ser cada vez otra persona. Un profesor de artes dijo en una clase que los que estudian artes tienen una fuerte capacidad de autorreflexión. ¿Por qué se me ocurrió estudiar artes? Mi capacidad de autorreflexión es enorme, es gigante, es un monstruo, no hago más y dejo de vivir por pensarme. Así que ser otras personas

¹ Fray Juan de Santa Gertudis. *Maravillas de la naturaleza*. 1970. Pág. 57.

me permite dejar de autorreflexionarme y simplemente reflexionar. Al final no me arrepiento de haber estudiado artes, porque no sólo seguí el camino de pensar en mí misma todo el día, sino que me permití también desarrollar la sensibilidad para pensar en otros, para pensarme como otro.

Al principio del proyecto tuve una pequeña crisis porque no sabía qué hacer, y eso me parecía terrible. Así que me puse a escribir bobadas en un librito que yo misma hice. Eran frases muy cortas, pequeñas historias que me inventé a partir de escenas que veía. Lue-



Bobadas en un librito. Esfero y libro. 2009.

go hice una lista de cosas que me gustan, a ver si encontraba alguna que me sirviera como proyecto. Luego, como van a ver, pensé en el viaje, e hice otra lista, para ver qué podía aprender ahí. Aprendí mucho y una cosa me llevó a la otra y empecé a pensar en el mo-

vimiento. Luego, mi problema no era que no sabía qué hacer, sino que no quería hacer nada, crisis número dos. Salí de mi crisis y con renovado espíritu continué; me di cuenta que las pequeñas historias que había escrito al principio eran una gran pista para lo que podía seguir haciendo, porque eran situaciones basadas en lo que para mí es habitual, y seguí notando, que fue otro descubrimiento, notar (ya van a ver, no se preocupen). Así, la tercera vez que me detuve, que ya no quería escribir o expresar plásticamente lo que estaba pasando en el proyecto, ya no entré en crisis. Ya no me parecía terrible. Había aprendido que en esos momentos de aparente quietud, muchas cosas estaban pasando, sólo que yo no estaba preparada para hacerlas conscientes, tenía que esperar un poco más.

Finalmente fue un viaje muy placentero, porque pude soltarme y dejarme llevar por la intuición, por los pequeños descubrimientos y por los grandes, por los regañíos de mi asesor, o por los valiosos aportes. Fue un proyecto en el que sentir y reflexionar fue una parte importante. El registro que dejo en este texto, no sólo acompaña la obra plástica que van a ver, sino que me permite mostrar esta otra parte de mi obra tan importante, la intangibilidad de mis experiencias, la transformación que tuve, poco a poco, siguiendo un camino a la deriva.

En este texto voy a presentar los siguientes capítulos:

Como primera instancia, eso que se escribe al final, pero que se pone de primero, la INTRODUCCIÓN, pero eso ya lo saben porque la están leyendo. FELIZ COMO SELMA, en donde expongo mi objetivo; tengo que aclarar que hay uno solo porque fue el motor que hizo mover todo mi proyecto y me pareció importante darle el nombre de Objetivo; a lo largo del proyecto otros objetivos fueron apareciendo y desapareciendo, pero éste siempre estuvo ahí. El primer capítulo es VIAJE, que fue el que marcó el inicio del proyecto, al ser el primer tema de interés que empecé a tratar; expongo mis investigaciones y descubrimientos sobre el viaje, cómo éste es el medio para buscar algo que me guste, y unas primeras ideas para

la materialización de la obra. El capítulo dos es *MOVESE*, en donde desarrollo la noción de movimiento como experiencia vital, que encontré en la investigación del capítulo anterior, y planteo otras maneras de materialización, incluyendo la animación como herramienta para notar el movimiento. El capítulo tres es *NOTAR*, en donde profundizo en la explicación de este término y hablo sobre la experiencia valiosa que es notar; amplío la exposición de la animación y las experiencias que tuve con ésta. *MHH...* es el último capítulo, donde están las conclusiones y algunas de las nuevas inquietudes que aún tengo para seguir investigando.

FELIZ COMO SELMA

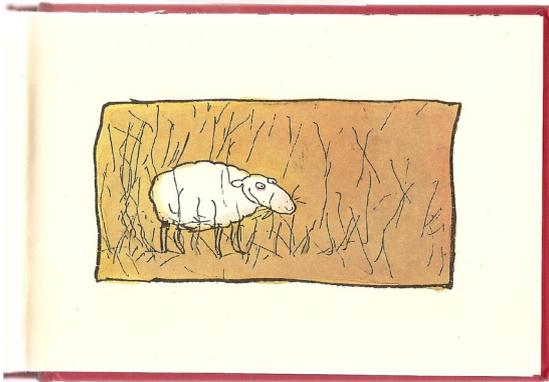
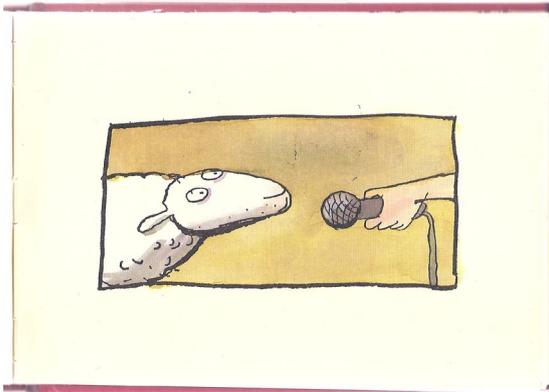
*Uf—pensó la pulguita—, es difícil volar, pero qué lindo.
Y para no perder la costumbre saltó a la oreja del
gato negro tan bonito y lo picó tres veces.*

Gustavo Roldán (p), Gustavo Roldán (h).
Las pulgas no vuelan. 2004.

¿Por qué me gusta viajar? Fue una pregunta que descubrí cuando me vi resuelta a decidir algún interés en particular. Desalentada al notar que cada vez que exploro un aspecto poco placentero de mi vida el disgusto se incrementa, estaba cansada del cansancio. Decidí hacer otra cosa, algo bonito que me hiciera feliz. Bonito. Algo bonito, como una flor amarilla o un perro rascando una pulga. Antes de preguntarme por qué me interesan los viajes, o por qué me gusta viajar, la pregunta fue ¿qué me hace feliz? Feliz como la ovejita Selma, a la que le hacen esa pregunta y siempre responde lo mismo:

“Pues... comería mucha hierba... preferiblemente, al amanecer...
...hablaría largo y tendido con los niños...
... después, haría un poco de gimnasia...
...por la tarde, volvería a comer hierba...
...y al anochecer, me gustaría poder charlar con la señora Buitríguez.
Por la noche, muerta de cansancio, caería en un sueño muy, muy profundo... ¡y plácido también, por supuesto!”².

² Jutta Bauer. *Selma*. 2008.

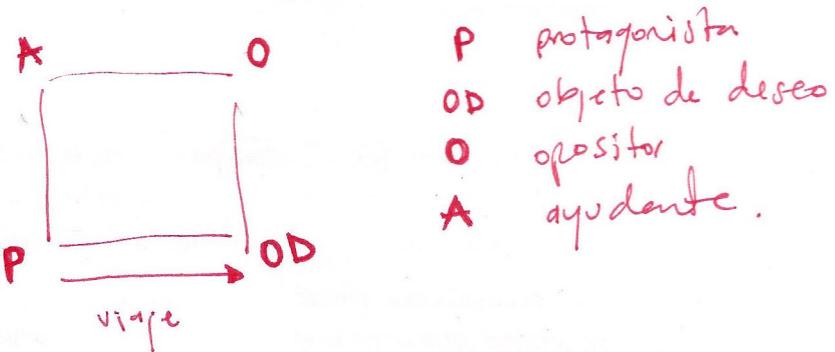


VIAJE

*Pero mi abuela hubiera creído mezquino
el ocuparse demasiado de la solidez de
una madera en la que aún podía distinguirse
una florecilla, una sonrisa y a veces un
hermoso pensamiento de tiempos pasados.*

Marcel Proust. *En busca del tiempo perdido*. 1996.

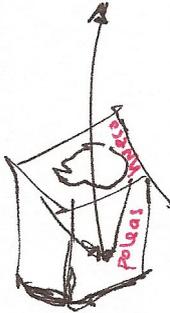
En una clase que tomé, llamada *Escritura para libros ilustrados*, el profesor Sergio Díaz-Luna explicó una estructura básica clásica en la narración literaria:



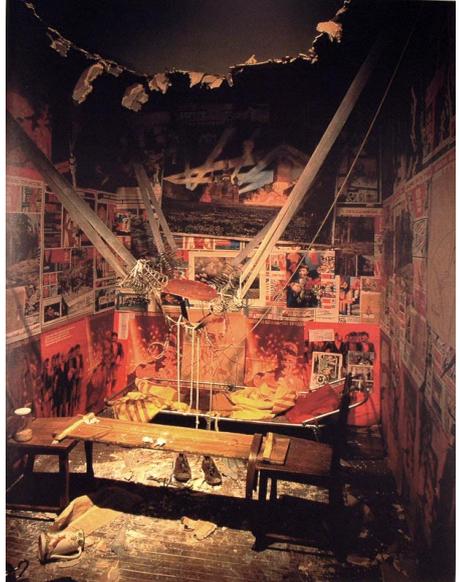
El protagonista (P) hace un recorrido para llegar al objeto deseado (OD), con la ayuda de un personaje (A) y la oposición de otro (O).

Tomando como punto de partida este análisis pude comprender que un viaje puede estar dado por la búsqueda de lo deseado, así que eso era lo que necesitaba hacer, un viaje para llegar a lo deseado, en este caso, ese algo que me hiciera feliz.

Este impulso de viaje, es como ese impulso que nos hace sentir Ilya Kabakov en su obra *El hombre que voló al cosmos desde su apartamento*. En esta instalación hay unas poleas que sostienen una especie de silla, justo debajo de un gran agujero en el techo de una pequeña habitación. A pesar de



que las poleas están colgando, se siente tensión, es como si el espacio vibrara con ese aparato para salir disparado por el techo, dejando atrás los apreciados zapatos, la mesita apoyada sobre las dos sillas, los afiches pegados en la pared. Estos afiches hacen pensar también en el viaje, como si cada uno fuera una historia y el personaje que estaba en esa habitación los recorriera en su imaginación, olvidándose por unos momentos de la cama en la que está. Un impulso por salir



Ilya Kabakov. *El hombre que voló al cosmos desde su apartamento*. Instalación, 1989. Centro Georges Pompidou, París.

Ahora que tenía la manera de encontrar lo que me gusta, seguía teniendo la misma pregunta, ¿salir a dónde? ¿qué es lo que me gusta? La respuesta, para mi desconcierto, fue precisamente viajar. Seguramente por eso en un principio me interesó el ejemplo de

la estructura narrativa, la palabra viaje me provocó.

El viaje mismo se volvió lo deseado, por ejemplo el placer en el viaje en bus (no los buses de Bogotá, claro está). “Todos tenemos que caminar para llegar de un punto ‘B’ a un punto ‘C’, pero muchos hemos jugado a no pisar las líneas que hay en el pavimento”³. Me di cuenta de la oportunidad que se da en los viajes, de volver placenteras las cosas.



viaje

El proyecto se planteó entonces como un viaje, en el que no se sabe a dónde llegar, ni siquiera se sabe exactamente qué buscar, un viaje a la deriva. Sin embargo había que tener claro que no es lo mismo un viaje a la deriva que un naufragio; en el naufragio se ha perdido el bote y se lucha por no ahogarse, tal vez agarrado de algún pobre pedazo de madera que va hacia donde lo lleve la corriente. En la deriva en cambio, se va dentro de un (relativamente) sólido bote, buscando y encontrando todo tipo de lugares; las posibilidades de devolverse, irse, o quedarse son más amplias, al igual que el goce que lo produce.

“Recuerdo bien que cuando estaba pensando realmente en ser artista, una de las razones que me hizo decidir fue un espacio de búsqueda permanente y no la definición de un oficio. En esa medida hay ciertos problemas que a uno le inquietan más que otros y que cuando dejan de ser interesantes simplemente se desvanecen”⁴.

Hice un primer ejercicio plástico al empezar a explorar cuáles eran mis intereses: en varios pedazos de papel escribí palabras que expresaran estos intereses, citas de libros, cosas en las que estaba pensando, frases que había escrito antes, etc. Al ponerlas sobre la

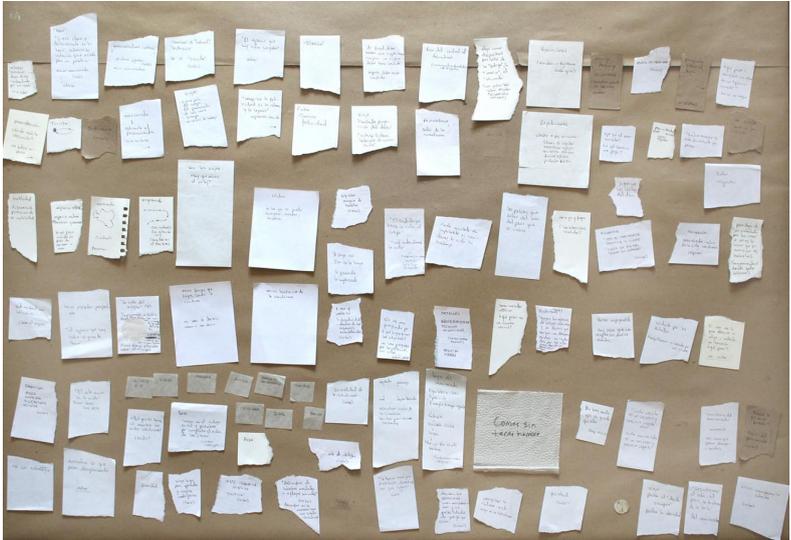
³ Sonia Pérez. *Libro de experiencias-experimentos*. 2009. Pág. 25.

⁴ Juan Fernando Herrán, en el libro *Otras voces, otro arte*. Diego Garzón. 2005. Pág. 189.

"El espacio que
hay entre las gotas"

nota

mesa, el orden que les tenía se disolvía un poco y pude notar la posibilidad de hacer recorridos de papel en papel con diferentes órdenes, de izquierda a derecha, pasando primero por tal frase, luego



Papeles y palabras. Esfero y papeles. 2009.

por la otra, o leyendo primero los papelitos de color café, luego los blanco, luego los amarillos, etc. Pude jugar con las diferentes experiencias que se dan al cambiarle el orden a la lectura, pudiéndome devolver de una palabra que acababa de leer a otra que había leído antes, o decidir primero leer esta palabra y luego la otra.

Esta manera de viajar me permitió notar el poder que tienen las experiencias para modificar la manera en que se mira. Uno puede volver a esas cosas que antes no tenían sentido, porque luego de algunas experiencias puede que sí lo vayan a tener. Por ejemplo lo que podría pasar la primera vez que uno ve la obra de Vermeer, *La lechera*, uno podría no encontrar mucho sentido, que no se produzca mucha resonancia; sin embargo, luego de una investiga-



Jan Vermeer de Delft. *La lechera*. Óleo sobre lienzo, 45.5 x 41 cm., 1658-1661. The Rijksmuseum, Amsterdam.

ción sobre las maneras de ver lo cotidiano, esta obra cobraría sentido, ahora nos emocionaría. Como en la premisa de Heráclito “En el mismo río entramos y no entramos, pues somos y no somos [los mismos]”.

Como Max en *Donde viven los monstruos*, me veo obligada a irme de mi cuarto en el que me encerraron regañada, irme y llegar a la tierra de los monstruos, convertirme en la reina, para luego así volver, añorando mi cena.

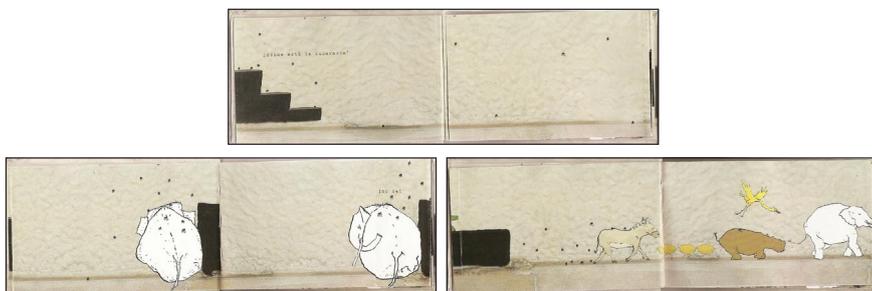


Maurice Sendak. *Donde viven los monstruos*. 2005.

El dibujo y el libro como viaje

Con Max encontré otro aspecto en el que tenía que pensar: cómo iba a realizar mi investigación plástica. Fue con Max que pensé en esto, porque me fijé en la posibilidad que abren los libros de viajar por ellos. Por entre las páginas, tanto los personajes, como el artista y el espectador pueden tener la experiencia del viaje.

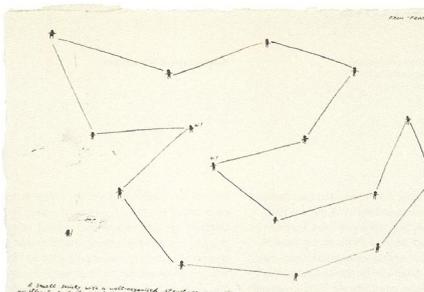
Experimenté con esto al hacer un libro llamado *Dónde está la cucaracha*, en donde la imagen de cada página se continúa en la siguiente, permitiendo a los personajes buscar la cucaracha a lo largo del libro. Era un viaje lineal y sencillo, con principio y fin, con el que pude encontrar gusto en el quehacer de los libros.



Dónde está la cucaracha. Tinta china y dibujo digital. 2009.

A partir de esto, pude plantear una posible respuesta al cómo de mi obra plástica: el libro. Luego pensé en otra: el dibujo, que es una manera interesante de aproximarse a las cosas. Dibujar algo es como conocer una ciudad; para conocer una ciudad uno la puede recorrer caminando, para conocer una cosa uno la puede recorrer dibujando. También en el dibujo, la línea puede ser pensada como un recorrido, gozar yendo de un lado al otro, siguiendo los abultados poros del papel o de cualquier otra superficie.

El dibujo de Nedko Solakov, *Fears*: #65, me parece interesante por ese recorrido que dan las líneas, me provoca acercarme a ellas lo más que pueda y ver la tinta sobre la superficie del papel, luego seguirlas de un lado a otro topándome con las pequeñas manchas en forma de diablitos.



Nedko Solakov. *Fears*: #65, de la serie *Fears*.
Sepia, tinta blanca y negra, y *wash*, sobre
papel; serie de 99 dibujos, 19 x 28 cm. c/u., 2007.
Galería Arndt & Partner, Berlin/Zurich.

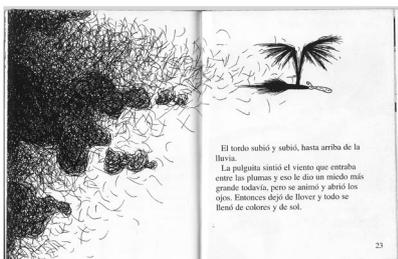
En este dibujo descubro también otra manera de viajar, con la palabra escrita, que había estado incluso en los otros ejemplos que había encontrado: como en el libro de Max o como en los afiches de Kabakov, o así como hice con los pedacitos de papel.

Había encontrado inesperadamente tres maneras de viajar: el de la imaginación que hacen Max y Kabakov, el de la línea y el del texto, así que me vi pensando de qué maneras se puede viajar, en cuáles contextos podría aparecer el término.

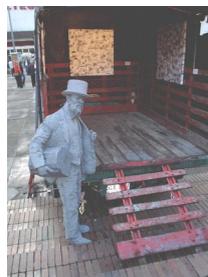
Tipos de viaje

1. Viaje literario. Un proyecto teórico en donde se viaja por la palabra que está en los libros, las voces, los recuerdos, etc. Escribir, leer, hablar. Algo como lo que hizo Marcel Proust.

2. Recorridos-mapa. Como por ejemplo salir a caminar por la ciudad, de una calle a otra. Podría salir a caminar por los andenes, de vez en cuando pasando por el asfalto, cosa muy necesaria; me podría topar con un perro rascando una pulga, dichosa ella, la dibujaría y le pondría como título *Perro rascando una pulga*; algo



Gustavo Roldán (p), Gustavo Roldn (h).
Las pulgas no vuelan. 2004.



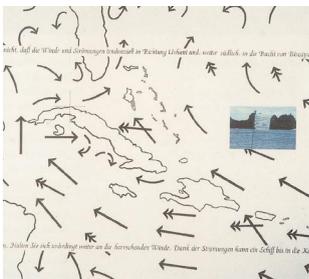
Colectivo El Camión.
Los artistas en su salsa. Instalación, 2006. Cohabitar, IX Bienal de Arte de Bogotá, Museo de Arte Moderno, Bogotá.

como lo que hizo Gustavo Roldán, con *Las pulgas no vuelan*, en donde una pequeña pulga sale a volar sobre un lindo tordo y recorren un poco la ciudad. O podría andar por ahí como lo hacen los del colectivo El Camión: “La labor de El Camión consiste en acondicionar una exposición de arte en el interior de un camión de mudanzas. La particularidad de esta plataforma exhibitiva facilita su desplazamiento a las inauguraciones de los eventos más relevantes de las artes de Colombia”⁵; viajando tienen la posibilidad de re-contextualizar permanentemente las obras, dándoles nuevos significados; así como las experiencias cambian nuestra manera de ver las cosas, los nuevos contextos también.

3. Viajes-mapa. Recorridos más extensos que los recorridos-mapa; como el que hizo una parte de la obra *Lat 50° 02' N – Long 5° 40'*, de Juan Fernando Herrán. La obra incluyó una investigación sobre las corrientes del Atlántico



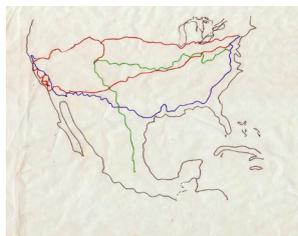
⁵ Página web de El Camión, <http://elcamiondecali.blogspot.com/>



Juan Fernando Herrán.
Lat. 50° 02' N Long. 5°40' W.
 Esfera de huesos, 78 cm. diámetro,
 1994. Bienal de La Habana.

des viajes que realizan los cubanos para salir de su isla. Otro ejemplo es Dean Moriarty, el personaje principal del libro *On the road*, que recorrió Estados Unidos de este a oeste y luego de vuelta, un par de veces.

para ver si se podía lanzar una bola gigante de huesos al mar para que llegara a Cuba, en donde estaba invitado a exponer; finalmente una parte de la obra, dibujos de mapas y registros de la investigación, viajó en avión, supongo, para llegar a la exposición y la otra parte hizo el gran viaje por el océano; sólo ella sabrá a dónde fue a parar. Esta obra refleja también los gran-



Mapa de los viajes que realizó Kerouac.



Kevin Simón Manera.
Nada que perder, de la serie *En un mar de lágrimas*. Acuarela, tinta china y lápiz sobre papel, 21 x 27 cm., 2007. Bogotá.

4. Pequeños recorridos.

Como recorrer por fuera mi cabeza, en una mañana de pelos sería muy emocionante toparme con un pequeño piojo llamado Tomás. O como el recorrido que hace Kevin Simón Mancera dibujando un perro que no tiene nada que perder.

5. Imaginario.

Como recorrer las tuberías de un inodoro. Sería un viaje truculento y un poco frío y mojado, pero valdría la pena para llegar a ver las maravi-

llosas pinturas oxidadas de las alcantarillas y las ratitas blancas que conversan y de vez en cuando se lamen la cola para secársela.

6. Los viajes de la percepción. Los viajes chamanicos, o los viajes que hace la atención, como en una clase muy aburrida (acá los límites con la imaginación son difusos), o los viajes por medio de drogas. Por ejemplo la obra de Alex Sastoque, en donde “pretende materializar en pintura y video arte las visiones obtenidas mediante el uso del yajé”⁶.

7. Viajes epopéyicos. Por supuesto como el de Homero. O como el de Max, en *Donde viven los monstruos*. Son grandes viajes, con grandes objetivos... todo muy grande. O como los astronautas.

8. Los viajes eternos. La locura. “Viajar dentro de los códigos establecidos y perturbar por completo el orden de los sitios”⁷. En la pintura de El Bosco *La nave de los locos* está este viaje en la que van personajes que ven distinto a lo establecido, o que ven en otro orden, por esto fueron excluidos de la sociedad y no pueden regresar, por lo tanto es un viaje



Alex Sastoque. *Desde lo más profundo de la existencia: arte, chamanismo y curación*. Pintura y videoarte, 2009. Bogotá.



El Bosco. *La nave de los locos*. Óleo sobre tabla, 58 x 33 cm., 1510-15. Museo del Louvre, París.

⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=hXfoqBsFIBQ&feature=related>

⁷ Michel De Certau. “Usos y tácticas en la cultura ordinaria”, en la revista *Signo y pensamiento*. 1986. Pág. 60.

que no tiene retorno. Los locos gritan a los alaridos y se dejan llevar por barquesuelas a lo largo de ríos impredecibles.

Movimiento

Al ampliar la gama de viajes, pude empezar a sumergirme en la experiencia del viaje. Luego de aclarar y hacer una lista juiciosa, pude empezar a revolver estos tipos y hacer un desorden para poder sentir la experiencia del viaje con una renovada conciencia.

Al principio del proyecto ojeé un poco el libro *Viaje a pie*, de Fernando González, en él se encuentran reflexiones hechas a raíz de un viaje hecho a pie, a caballo y en tren, por algunas regiones del país. Pero no encontré mucha resonancia, hasta que un tiempo después estando un poco más inmersa en el tema del viaje empecé a notar algo en el movimiento.

Yo tiendo a la quietud. No siempre, pero normalmente. Incluso creo que soy perezosa. Es como si me pesara el cuerpo, es como si el pensamiento se me aglutinara. Me quedo quieta y pienso lo mismo... escribo dos frases bobas, las borro, y vuelvo a empezar, dos frases bobas...

“Y ahora, hablaré un poco del objetivo de mi viaje. Soy –como se habrá podido observar– un muchacho –hablo en 1923– que tiene grandes dificultades para aburrirse por falta de movilidad. Y, sin embargo, me fascina la inercia, me place la molicie, soy perezoso”⁸.

Cada vez se va agudizando si no reacciono; así que de repente, porque hay que reaccionar, sacudo la cabeza o algo, y trato de moverme con más ímpetu. Normalmente no funciona, pero eso es lo que hago. En cambio cuando sí encuentro el movimiento, se siente como un mecanismo que empieza a girar poco a poco y sigue gi-

⁸ Eduardo Zalamea. *4 años a bordo de mí mismo*. 1996. Pág. 11.

rando cada vez con más impulso y se eleva y se eleva y se eleva. En este momento fue cuando entendí un punto clave de Viaje a pie: pareciera como si en la acción del viaje, el moverse del escritor fuera lo que impulsó la reflexión que se dio, como si el movimiento hiciera más clara la unidad del cuerpo-pensamiento.

Cuando se viaja, hay una necesidad inevitable de estarse moviendo porque las cosas no están organizadas como uno las quiere, como uno las puso, sino que es necesario estar buscando todo el tiempo. Así, comer, dormir, reposar, caminar, se vuelven cosas que hay que buscar y por lo tanto notar. Uno está en permanente contacto con cosas que en lo cotidiano pasan desapercibidas por la costumbre. Incluso me di cuenta de que en el viaje en realidad no es el movimiento lo que cambia, sino la conciencia sobre éste; uno se para de la silla y va al lugar de la comida, sin embargo en la casa es por el corredor conocido, y en el viaje es por un corredor por conocer.

En un momento de mi proyecto me sumergí en el tema de lo cotidiano, me vi pensando en la manera de respirar, de comer, de sentarse. Fue un poco confuso porque no entendí muy bien cómo hice ese salto de los viajes a lo cotidiano, a lo habitual. Así que puse los temas sobre la mesa para mirar cómo había recorrido de un lado al otro, ver el registro de lo que iba en mi viaje a la deriva para ver en qué había estado pensado y encontrar en todos estos pensamientos algo en común. Pude ver que lo fundamental de los viajes era notar, lo que me interesa es esa nueva conciencia de las cosas. Y ese notar, es el que me gusta.

Algunas cosas de mi bitácora. 2009



¿Por qué un viaje?
 ¿Por qué las experiencias de un viaje?
 ¿Por qué son importantes?
 ¿Qué experiencias?

beau geste
 ¿Qué es un viaje?
 ¿U de "b' a' c' "?
 sono kiki
 ¿U de "b' a' c' []" ¿por qué no pisar las líneas? "

El d'ambig → parole de l'opos

¿Por qué lo cotidiano?
 ¿Por qué interesante?
 ¿Qué es lo que veo?
 Mis aparatos
 nación española
 mundo de un bisse-
 do' que anga intabo
 ser aplicade a este
 texto, que de un viaje
 indefinida.

¿Qué quiero hacer?
 ¿Quiero caminar?
 ¿Por qué quiero dormir tumbó?

¿Por qué salir de la rutina?
 ¿Por qué mostrar lo cotidiano como algo 'bairito'?

¿Por qué no tengo lo que digo?
 ¿Cómo justifico lo 'bairito'?

¿Cómo hacer un viaje en lo cotidiano?

— "no es que por peseta, sino por que tal vez no era eso lo que queríamos tomar en 'Experiencia' S.P.
 ¿Por qué no quiero hacer nada?
 ¿Por qué no me muevo?"

¿Cómo justifico lo 'bairito'?

¿Cómo hablar de lo 'bairito'?

¿Empalaga?

— De escape de las limitas institucionales S.P.

"Podríamos como magre l'isra o rodando video, pueden decirnos esto tipo de comportamiento para hablar de lo que ocurre, pero por miedo de ellos no podemos explicar lo que sentimos el presenciarlo S.P.

¿Por qué es importante el movimiento?
 ¿Por qué me gustó el movimiento-ranion lento de M.T. Hincapié?

— ¿La 'rutina' es el 'ignora' el movimiento?
 ¿'mostrar lo cotidiano' es resaltar el movimiento?

— el movimiento que se hace en lo cotidiano

Los motivos que
 ¿Proponer una tesis?
 ¿Viajar?
 ¿Viajar os jugar?
 ¿Viajar os jugar?
 ¿Viajar os jugar?

¿Jugar es el método, el fin, el movimiento?
 ¿Viajar?
 ¿Viajar os jugar?
 ¿Viajar os jugar?

¿Por qué preguntas tan serias?
 ¿Por qué preguntas tan importantes?

Qué había estado pensando. Esfera azul, lápiz y papel. 2009.

Extranjero

Al ver que lo que me interesa del viaje es el notar, en el extranjero encontré una figura interesante porque es aquella persona que está en un lugar extraño para él y que nota esas cosas que le son extrañas, confrontando sus costumbres y confrontando las costumbres de los acostumbrados.

“Miraba mis billetes con ojos nuevos. Eran simplemente pedazos de papel más bien sucios, decorados con números. ¡Qué invento tan extraño! ¡Y qué peculiares somos los humanos al haber creado un concepto tan estafalario!”⁹. El libro de donde tomé esta cita, *Un actor a la deriva* de Yoshi Oida, es un ejemplo de estos choques que se producen en el extranjero, Oida es un japonés que entra en contacto con las culturas europeas, africanas y asiáticas, y constantemente nota las peculiaridades de sus costumbres, de su cultura, de las costumbres humanas, etc.

Con este notar del extranjero, y con la lista de maneras de viajar, vi que no es siempre necesario salir del territorio, hacer grandes desplazamientos, existe la posibilidad de volverse extranjero de otras maneras, salir de varias maneras.

Este salir se puede dar cuando hay un *click*, un empujón. Uno no se puede fijar en algo que para uno no existe si no tiene alguna pista de él, esta pista es el empujón. La vez que se acabó el agua cuando tenías la cabeza enjabonada, la vez que decidiste fijarte en las líneas del pavimento. En este sentido, haber estudiado artes fue una fuente grande de empujones, que no sólo eran proporcionados por los artistas o por mis profesores, sino por la habilidad que desarrollé para ser sensible a ellos en la vida en general.

Ahora bien, ¿qué tipos de empujones hay? Es complicado, porque a veces quedan escondidos detrás de lo que revelaron, es decir, uno queda pensando en lo que acaba de notar, y no en cómo fue que llegó a notarlo. Cuando uno recuerda algo, puede que no sea consciente de cuál fue el dispositivo que lo hizo recordar, tal vez fue un

⁹ Yoshi Oida. *Un actor a la deriva*. 2002. Pág. 32.

olor, un movimiento, una piquiña en la cabeza. A veces incluso me causa mucha curiosidad pensar por ejemplo ¿cómo es que llevo un buen rato sentada al frente del computador sin escribir, y de repente lo empiezo a hacer? ¿qué cambió? ¿por qué cambió?

Sin embargo lo que he notado es que son todos desfases de algún tipo. Por ejemplo la ausencia, “nadie sabe lo que tiene, hasta que lo pierde”. Diferencias, por ejemplo ese momento en el que uno se da cuenta que en realidad uno sí tiene acento, cuando viajó y estuvo rodeado de personas de otra región y llega algún compatriota, uno nota el cantadito. Velocidad, como mi mamá, mi tío y yo caminando juntos, ellos dos son un mundo distinto caminando lento, lento, quedándose unos cincuenta pasos atrás mío cada cinco minutos. Cambios repentinos, el esfero que se quedó sin tinta en la mitad de la frase, uno ahora sí nota el esfero.

Como esa vez que me dio una infección urinaria. Cada vez que hacía pipí me dolía muchísimo, cada vez que tenía que hacerlo era un momento importante. La posición del cuerpo y los movimientos afectaban el nivel de dolor, o eso parecía; así, si tenía la espalda muy derecha me dolía menos, y si me encorvaba o me movía hacia un lado me dolía más. Era consciente también de toda la duración de la acción, desde que iba a empezar hasta unos segundos después de que terminaba. Poco a poco, el dolor se iba desplazando hasta el final de la acción, hasta que me dejó de doler por completo. Aún así ir a hacer pipí seguía siendo un momento de atención y se volvió una especie de ritual.

MOVERSE

Había una cosa que me inquietaba y era volverme, sobre todo, un ser humano. Antes que una artista, me interesa la vida como tal.

María Teresa Hincapié, en el libro *Otras voces, otro arte*. 2005.

Recuerdo que mi madre me dijo una vez cuando pisé un palo de escoba, ¡No hagas eso! ¡El dios del palo de la escoba se enfadará y te castigará!

Yoshi Oida. *Un actor a la deriva*. 2002.

Al principio del proyecto había pensado solamente en dos posibilidades para la materialización: el dibujo y el libro. Ahora con el movimiento se me había abierto un mundo distinto. Ya no tenía claro qué iba a hacer, sólo lo estaba haciendo. Mi proyecto se volvió algo habitual, ahora estaba en todas partes: cuando caminaba, cuando tendía la cama, cuando respiraba.



Como sucede con la artista María Teresa Hincapié, para quien el principal sustrato de su investigación fue la vida propia. Ella rescató la sacralidad de la vida, pero no como algo más allá de lo natural, sino dentro de

la naturaleza misma, en limpiar la casa, en las tazas de la cocina, en el caminar. Acciones que, como lo anotó Diego Garzón, son

ante todo una reflexión sobre la vida¹⁰.

En mi investigación, la respiración, por ejemplo, se volvió mi viajar, en realidad sin que yo me diera cuenta. Quedarme quieta, respirar y tirar los hombros hacia abajo.

En la obra de teatro de Carlos Ramírez, *Él solo*, hay en escena un hombre y una silla, el hombre se sienta. Está quieto. Se mueve un poco, se rasca acá, allá, tose, etc. Luego nos hace ver que algo le pasa, algo le molesta, hace muecas. Y poco a poco nos va introduciendo en la experiencia de la creación de un artista, y cómo uno sufre en el proceso. Pero

es hermoso, es un dolor que, como la tristeza, hay que sentirlo, aceptarlo, para dejarlo pasar. Me pareció bellissimo cómo me hacía sentir los movimientos que hacía, servirse café y echarle montones de azúcar, por los nervios, tal vez, tirarse en el piso porque así de pronto funciona mejor, poner música e inevitablemente distraerse de lo que está haciendo y perder la concentración. La nobleza de los materiales utilizados, las veces que hala de su camisa durísimo y ésta se estira sin quejas, la silla sobre la que se para y hace piruetas. Piruetas y piruetas, hasta que está desenfrenado bailando por todo el escenario. Hasta que no lo hace más y se queda absolutamente quieto contra la pared. Se queda quieto por varios minutos. Luego poco a poco se mueve, lentamente, recorre el espacio de una esquina a la otra, hasta llegar a un foco de luz. Moviéndose lentamente,



María Teresa Hincapié. *Divina proporción*. Performance, 1996. XXXIV Salón Nacional de Artistas, Bogotá.

¹⁰ Diego Garzón. *Otras voces, otro arte*. 2005. Pág.74.

con una energía fuerte, cada movimiento es lento, pequeño e importante, y concluye su experiencia.

En una obra de teatro es importante notar la respiración, por supuesto para los actores pero para los espectadores también; si no se respira profundo de vez en cuando uno puede entrar en crisis (ahora no quiero expandirme y explicar cómo es esta crisis, sólo quiero resaltar la importancia de notar la respiración). Como esta obra que me gustó tanto y me impresionó porque me decía muchas cosas que yo quería decir, pero en la que también me olvidé de la respiración, y toda esta emoción se revolvió con algo extraño, y entré en crisis.

Servirse café, caminar, respirar, ir al baño se pueden convertir en un ritual. Éste permite realizar las acciones en niveles distintos de conciencia, que se hagan con cuidado y respeto. Un ejemplo es la Ceremonia del Té:

“La Ceremonia del Té es una parte importante de la cultura y filosofía japonesas. Una Ceremonia del Té completa requiere una ‘habitación’ del té construida al efecto: un edificio pequeño hecho de materiales sencillos, a menudo con vistas a un jardín. Una vez acordada la fecha de la ceremonia, el maestro de la Ceremonia del Té se prepara para sus invitados. Escoge unas tazas de té hermosas, aunque nada ostentosas, hierve el agua en una tetera especial y arregla el espacio para crear una atmósfera de serena armonía. Los invitados entran, se sientan y observan cómo el maestro prepara el té siguiendo una serie establecida de movimientos rituales. Cuando beben el té, los invitados pueden hablar tranquilamente acerca de la belleza de las tazas o algún tema similar. Al final de la ceremonia saludan con reverencia, se dan las gracias mutuamente, y entonces vuelven al mundo real, refrescados y habiendo conseguido una sensación sosegada de franqueza. Este es el propósito de la Ceremonia del Té. Mediante una acción cotidiana sencilla, representada en una forma armoniosa, se renueva el espíritu de los participantes”¹¹.

A partir de la conciencia, cuidado y respeto se pueden realizar procesos de encontrarle sentido a las cosas, y de perderselo a otras,

¹¹ Yoshi Oida. *Un actor a la deriva*. 2002. Pág. 44.



María Teresa Hincapié. *Una cosa es una cosa*. Performance, 1990. XXXIII Salón Nacional de Artistas, Bogotá.

como lo hizo Hincapié. Caminar cobra sentido, pero se pierde el de afanarse, por eso ella camina lentamente; tener cosas tiene sentido, pero no lo tiene el acumularlas, por eso ella hace conciencia de sus cosas. Da pie también para que dentro del mismo ritual se perciban otros aspectos, como en la Ceremonia del Té, en donde se puede llegar a un estado de tranquilidad a través de tomar té.

Paréntesis para una reflexión sobre la mitad del camino

Cuando me río con muchas fuerzas, a veces me dan unas ganas profundísimas de llorar. Cuando lloro, me dan unas ganas profundísimas de seguir llorando; pero no lo hago, siempre decido parar antes porque me siento mal de hacerlo. Pero de todas maneras lloro mucho. No sé muy bien si es que el llorar es un detonante que lleva

de la quietud al movimiento, ¿será que es como el pararse? ¿será que es ese paso al movimiento? Tal vez sí lo sea, pero es necesario que se agote al hacerlo, como es necesario pararse por completo porque si no, uno queda en una posición extraña, encorvada y es necesario sentarse de nuevo o uno queda más agotado que antes.

Me pregunto también ¿por qué, aunque todas las mujeres cuando vamos a baños públicos orinamos medio-paradas, en Occidente aún no se les ha ocurrido cambiar el sistema de inodoro-sentado? Pareciera que el mundo se constituye de subidas y bajadas, el día sube, la noche baja, la noche sube, el día baja; se sube al orgasmo, se baja del orgasmo; estamos contentos, estamos tristes, aún más (también parece) en las mujeres. ¿Entonces por qué precisamente a las mujeres nos toca quedarnos en la mitad del camino cuando hacemos pipí?

Es como si el ritmo natural de subir y bajar se llenara de interrupciones. Uno queda en la mitad del goce, sin terminar de ascender, las piernas tiemblan, los músculos se cansan, es difícil relajar las partes necesarias y el pipí sale con gran dificultad, y luego uno se medio termina de parar y no es tan divertido como debería serlo. Es importante terminar de subir, como es importante terminar de llorar. Tal vez es que nunca he terminado de llorar.

No movimiento, micromovimiento

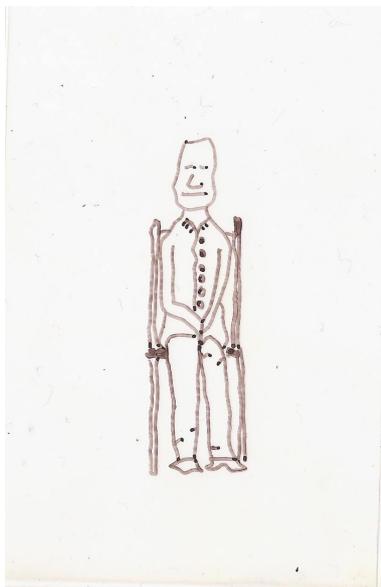
Reflexionando sobre el estar sentado, en un momento pensé que es la mitad entre estar acostado y estar parado; cuando uno está sentado puede tanto estar listo para moverse (pararse), como estar lejos de estarlo, es la mitad entre moverse y no moverse. Sin embargo, ahora no estoy tan segura de decir que es la mitad entre moverse y no moverse, porque me di cuenta de ‘la no existencia del no-movimiento’.

En el prólogo que escribió Octavio Paz al libro *Las sendas de Oku*, de Matsuo Basho, dice: “[...] su poesía es un verdadero cal-

mante, aunque la suya sea una calma que no se parece ni al letargo de la droga ni a la modorra de la digestión. Calma alerta que nos aligera”¹². Me di cuenta, entonces, de las diferentes maneras de estar calmado, de estarse quieto; así como se puede tener la quietud de la pereza, del letargo, se puede tener la quietud de la espera alerta mientras se sirve el té. Las diferencias en los movimientos son mínimas, en el exterior se ven muy pocos cambios, estarse quieto realmente no existe, no existe el ‘no movimiento’, existe el ‘no notar el movimiento’ y los micromovimientos que suceden en el cuerpo en estos estados. El ‘no movimiento’ es la ilusión generada por la falta de atención, por no notar.

“Noh-gaku (el nombre completo del teatro Noh) es un espectáculo escénico donde los actores se mueven lentamente por el escenario con pequeños y pesados pasos. En ninguna otra parte del mundo la interpretación incluye esto. En la superficie, lo que se expresa es mínimo”¹³. Esta manera de interpretar me recuerda la parte final de la obra de Ramírez, cuando, después de moverse por todos lados y hacer piruetas, se detiene y concluye la obra con pequeños movimientos que proyectaban una gran fuerza.

El término micromovimiento es desarrollado en el texto *Usos y tácticas de la cultura ordinaria*, de Michael de Certau, haciendo referencia a los modos mediante los cuales las personas se apropian



... Esfero y acetato; animación. 2009

¹² Octavio Paz, prólogo al libro *Las sendas de Oku*. Matsuo Basho. 2005.

¹³ Crítico de Noh, en el libro *Un actor a la deriva*. Yoshi Oida, 2002. Pág. 66.

de las cosas en las acciones pequeñas, en las maneras personales de utilizarlas¹⁴. Me gustó ver las cosas de una manera pequeña, no *odiseística*. Estarse quieto y notar la respiración, el corazón, la sangre, sudar, rascarse la parte de abajo de los ojos, el dolor en el cuello, respirar por la piel, respirar por la barriga. Ponerse la mano en los labios para pensar.

Animación: movimiento

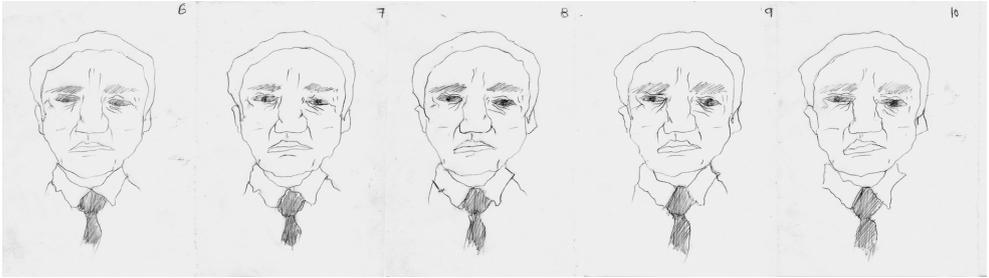
“Realmente el ‘Geido’ (el camino del arte), ‘Budo’ (el camino del arte marcial), ‘Chado’ (el camino del té) y ‘Kado’ (el camino de la flor) se basan todos en [...] la cultura de los esfuerzos repetidos”¹⁵.

Interesada ahora en el movimiento, empecé a utilizar procedimientos y técnicas de la animación, un lenguaje de la imagen en movimiento, como herramientas para notar el movimiento. Volviendo conocida una imagen y una acción he podido notarla, precisamente volviéndome extranjera de otra manera: extrañarme de algo por medio de lo conocido y no de lo desconocido, de adentro hacia afuera, por medio de la repetición de las acciones habituales (que se realizan como ritual). Esto se ve en las repeticiones para encontrar sentido que hace Hincapié: paso, paso, paso. “La artista no quiso hacer nada nuevo sino algo olvidado, como las prácticas cotidianas que parecen simples, convirtiéndolas en ritual. Durante doce horas diarias y tres días consecutivos se dedicó a barrer, planchar, lavar, trepar, pero a través de la lentitud y repetición de movimientos”¹⁶.

¹⁴ Michel De Certau. “Usos y tácticas en la cultura ordinaria”, en la revista *Signo y pensamiento*. 1986. Pág. 64.

¹⁵ Yoshi Oida. *Un actor a la deriva*. 2002. Pág. 65.

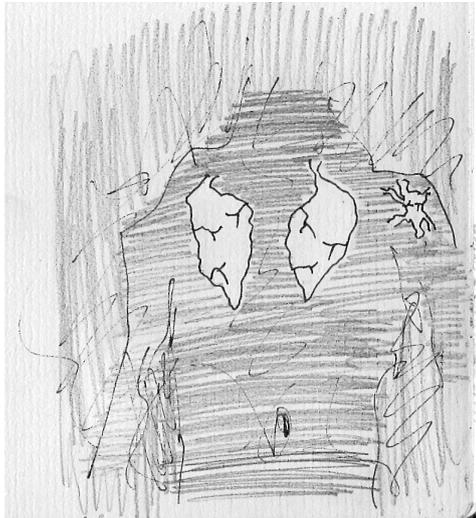
¹⁶ Diego Garzón. *Otras voces, otro arte*. 2005. Pág. 77.



... . Esfero y papel; animación. 2009

En la repetición se encuentra también un elemento importante, que es el ritmo. Gracias a esto pareciera que uno entra en contacto con algo muy visceral, que se pudiera establecer una conversación con el corazón que está palpitando. En la animación, la posibilidad del *loop*, de repetir una acción de manera indefinida, de verla una y otra vez, me permite sentir la repetición rítmica, esa pulsación de respirar, de estar sentado, de las acciones habituales que se repiten.

Estas acciones habituales se modifican en el momento de interpretarlas por medio de la animación. Por un lado, por medio de la realización de dibujos en los que no pretendo emular con exactitud lo que veo, y por otro en la posibilidad de modificar los tiempos de las acciones, utilizando a veces seis *frames* por segundo, a veces doce, veinticuatro, etc., logrando que la acción suceda lento o rápido. Esta diferencia entre lo que está y lo que yo decido mostrar permite que al ver las animaciones de las acciones habituales, se produzca esa extrañeza que se da en el extranjero, ese empujón para notar.



... . Lápiz y papel; animación. 2009

NOTAR

Finalmente descubrí que lo único que necesitas realmente es libertad [...] flotar constantemente, [...] fluidez, [...] amplitud.

Yoshi Oida. *Un actor a la deriva*. 2002.

¡Huele a humano!

Hayao Miyazaki. *El viaje de Chihiro*. 2001.

Darse cuenta de algo es una experiencia extraña. A veces uno piensa que sabe todo lo que tiene que saber, que su mundo está completísimo. Y cuando uno se da cuenta de algo, recuerda que no es así... es extraño. Darse cuenta de algo, notar algo, puede entonces llevarlo a uno hacia dos lados, hacia el disgusto, tal vez por no tener el control sobre la vida, o hacia una especie de goce. El goce es el estado que más me ha interesado.

Cuando uno siente el quehacer como algo que uno nota y no como algo mecánico, se abren posibilidades para notar otras cosas: los movimientos del cuerpo, el objetivo de lo que se está haciendo, incluso la concepción del tiempo.

Cuando se aprende un oficio, se empieza con unas instrucciones dadas; éstas pueden ser muy sencillas, muy complejas, detalladas, básicas, dadas como repaso al experimentado, etc.; estas primeras instrucciones dan una primera experiencia en el notar del quehacer. Por ejemplo, cuando me enseñaron a tejer con dos agujas, las instrucciones estaban centradas en el qué se hace con los dedos y una indicación breve de la interacción entre éstos, las agujas y el hilo. Mi concentración era profunda, incluso un poco excesiva. Luego

vino un segundo nivel de instrucciones, en el que se me señalaron unos movimientos que me había inventado y que no ayudaban en la fluidez de la acción, esto abrió la oportunidad para notar los movimientos ya realizados. A partir de este notar pude depurar un poco la manera de coger las agujas, de entrelazar el hilo, etc., y me acostumbré a esta nueva relación. La costumbre empieza a manejar cada vez más aspectos y uno tiende a dejar de pensar tanto y de concentrarse. La mecanicidad es un fruto de lo que ya es habitual, ¿o lo habitual es fruto de lo mecánico?

“En el teatro tradicional japonés, que usa formas fijas de expresión, las técnicas físicas y vocales están claramente prescritas. Se copia exactamente lo que el profesor hace. No hay improvisaciones ni expresión personal. Cuando comienzas a aprender estas técnicas, tienes que concentrarte seriamente en lo que haces [...]. Pero cuando has avanzado mucho en el entrenamiento, no tienes que pensar más en cómo hacer las acciones. Se han hecho naturales y, por lo tanto tu conciencia se hace más libre. El objetivo de todos los sistemas de entrenamiento técnico es capacitarte para realizar una acción sin preocuparte de cómo la haces”¹⁷.

Ahora estoy en un punto donde ya pronto puedo tejer sin preocuparme, donde se puede volver un quehacer mecánico. Estoy experimentando (consciente o inconscientemente) con técnicas para hacerlo, esto con el fin, por ejemplo, de tejer rápido y que me rinda, que pueda hablar con las personas al mismo tiempo, así como las mamás, incluso por el mismo placer de la rapidez y la fluidez, como ese placer que se da al escribir rápido en el computador.

Pero por otro lado, luego tuve experiencias interesantes que no pretendían apuntar al quehacer mecánico. En el libro de Richard Sennett *El Artesano*, en el que está expuesto de una manera maravillosa lo que implica el quehacer, sin importar si uno practica la medicina, la música, o cualquier actividad, uno de los temas que me produjo curiosidad fue el ritmo. Me pareció interesante ver la importancia del ritmo en el quehacer, y cómo gracias a él, en la

¹⁷ Yoshi Oida. *Un actor a la deriva*. 2002. Pág. 51.

acción de la repetición uno poco a poco puede encontrar esa pulsación del corazón, adquirir habilidad y agudizar la concentración. Al pensar en ello, sigo tejiendo, pero ahora de una manera distinta, ahora el objetivo de tejer es encontrar el ritmo. Así, se vuelve a notar lo que se está haciendo en la práctica y se da nuevamente la oportunidad de apropiarse del objetivo, ya no la eficacia en el tejer, sino el ritmo.

algo - entrenarse - habitual - notar - algo

Otro ejemplo de lo que se puede notar en el quehacer se da en el oficio de un taller. En el taller de litografía de Oscar Cerón, me he fijado en la posibilidad de que cambie la percepción del tiempo. Un día él me dijo “acá el tiempo es distinto, nos decimos ‘ahora el tiempo va a cambiar, ahora nosotros ponemos el ritmo del tiempo, la litografía pone el ritmo del tiempo’ ”. Es algo necesario porque es una práctica que no se puede apurar, no son los mismos resultados si esperamos que la piedra se seque o no, si graneamos mal por apurarnos, si nos demoramos en entintar o humedecer. Es una práctica en la que uno se conecta con los materiales, los maneja con paciencia, fijándose cómo se comportan; la litografía es la que pone el ritmo.



Käthe Kollwitz. *Autorretrato*.
Litografía, 47 x 28 cm., 1938. Galería
Nacional de Artistas, Washington.

Un tercer estado

Como dije, hay dos estados a los que se llega al notar, el gusto y el disgusto. Sin embargo, a pesar de que me interesa el goce, hay un tercer estado del que no he podido escapar: es el que pasa primero por el goce para llegar luego al disgusto. Y me pasó con el dibujo. Como dije, me gusta dibujar, y en mi proyecto me puse a pensar por qué, cómo lo hago, qué importancia tiene en mi vida, qué puedo aprender... Hasta que pensé demasiado y pareciera que llegué a un anti-goce. Cuando iba a dibujar la conciencia y las expectativas me trababan, impedían el movimiento. Es como si hubiera un punto en donde otra vez el equilibrio entre pensar y moverse se perdiera y nuevamente se llegara a la quietud, primero del movimiento, y luego del pensamiento. Es como cuando uno piensa que está pensando que está pensando. Está pensando. Está pensando. Está pensando. Es como si el cerebro se llenara de concentración y no quedara espacio para nada más. (Es lo contrario de lo que sucede en el teatro Noh, exceso de ‘llenación’). “[...] aquello que le ocurrió al hombre a quién le preguntaron cómo caminaba y no pudo dar un paso nunca más”¹⁸.

Un cuarto estado: otras ideas

Estancada, por supuesto me invadió un profundo disgusto. Como dije, el movimiento se trabó y luego el deseo también, ya no quería dibujar más. En el mal genio en el que me veía ahora sumergida, ya no quería hacer nada de lo que tenía pensado y ahora quería dejar de pensar en mi proyecto y hacer cosas que no tenían nada que ver: en ese momento sólo quería salir a caminar.

¹⁸ Sonia Pérez. *Libro de experiencias-experimentos*. 2009. Pág. 26.

Un día me puse a hablar con una amiga que estaba haciendo también su proyecto de grado, pero ella estaba en un punto más adelante del proyecto. Hubo lágrimas en abundancia de parte mía, y votos de esperanza, por parte de ella. Dentro de éstos, estaba el que me decía: haz lo que quieras, si lo que quieres es caminar, hazlo. Fue un gran consejo, porque me recordó mi búsqueda original: algo que me haga feliz, algo bonito. Y me recordó el placer de los viajes, y el placer en el movimiento: caminar.

Este tercer estado me llevó a un cuarto, que fue de nuevo notar otras cosas, en este caso algo que ya había notado pero que había olvidado, el placer de las acciones habituales. Me di cuenta también de la importancia de delegar la atención, si estamos pendientes todo el tiempo de la respiración, no podremos hacer nada más, no podremos estar pendientes de los latidos del corazón o de la circulación de la sangre por las venas de las muñecas, tenemos que delegar la atención sobre unas cosas para poder notar otras.

Luego de haber recorrido los caminos de los micromovimientos y la inexistencia de la quietud, pareció como si el proyecto mismo hubiera querido experimentarlo y entró en un estado de aparente inercia. Nuevamente no quise pensar en todo esto, sólo sentirlo, como cuando sólo quería caminar; esta vez solo quería tender la cama y hacerme ricas comidas, poder notar. Sin embargo, esta vez fue diferente porque ya había aprendido que estos momentos son importantes, son como los espacios vacíos de las botellas: son en apariencia la nada, pero son los espacios donde se va a verter el líquido, son los espacios en donde el movimiento es posible. El texto y las palabras, incluso las reflexiones, son los bordes que delimitan esta actividad, recolectan, clasifican, ponen en unidad las cosas, pero no son las cosas.

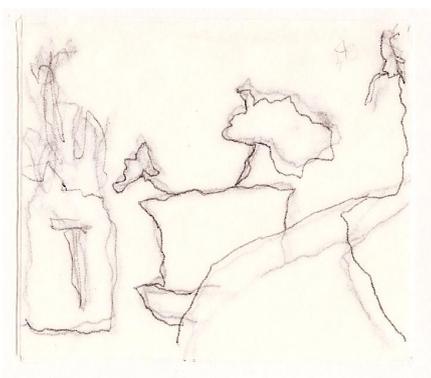
Más tarde, al encontrar la animación, experimenté una reconciliación con el dibujo. Se siente ahora como si pudiera utilizar el dibujo como una herramienta para pensar en otra cosa, y así poderme olvidar de él como objeto de reflexión por un momento y simplemente disfrutar del quehacer. Empezaba a encontrar el balance entre notar las acciones y la libertad de éstas.

Animación: notar

Llevar paralelamente las experiencias de movimiento de mi cuerpo (caminar, respirar, estar sentada), con el quehacer de la animación, me permitió que muchas de las cosas que notaba con mi cuerpo las continuara experimentando con la animación, o las que notaba gracias a la animación experimentarlas luego con mi cuerpo. Hablaré de varios ejemplos.

La noción de ‘no movimiento’ la desarrollé más con varios ejercicios de animación. En uno de ellos hice cerca de sesenta dibujos lo más parecidos posibles para que, al animarlo, el sujeto dibujado se quedara quieto. Utilicé papel acetato para copiar un dibujo del otro y los copié siempre del mismo dibujo original para rectificar los posibles accidentes del anterior dibujo y evitar una deformación progresiva de las líneas al ir copiando los accidentes una y otra vez. Sin embargo no lo logré. El sujeto no se quedó quieto.

En otro ejercicio corrí alrededor de mi sala por una hora, parando cada minuto para tomarme una foto sentada en una silla, porque quería ver qué tipo de quietud se generaba en la animación de esas fotos. No fue un resultado muy interesante, no sé muy bien por qué, al verlo dije, simplemente, *ah...* Sin embargo, luego vi algo que sí resultó sin que yo lo hubiera planeado: atrás de la silla en la que



Ah... . Fotografía; animación. 2009

me sentaba, había puesto unas matitas para hacer contraste entre mi quietud ‘tambaleante’ y la quietud ‘estática’ de ellas. Pero fui terriblemente traicionada por ellas porque no se quedaron ‘estáticamente quietas’, sino que realizaron un bonito recorrido, moviendo sutilmente las ramitas de un lado para el otro. Tratando de mostrar que la ‘no quietud’ no existe, yo misma fui sorprendida.

En otro caso en el que me sorprendí mostrándole algo a los demás, fue con una animación en la que también estaba trabajando la idea de quietud, era un ejercicio para que las personas alrededor mío notaran el ‘no movimiento’. Hice una secuencia de trece dibujos de la cara de un hombre, copiando también un dibujo de otro. Los dibujos los hice con esfero sobre papel mantequilla, pero con el inconveniente de que a medida que iba dibujando, cada vez salía menos tinta y me tocaba presionar más con el esfero. Así, al hacer el último dibujo, la línea estaba mucho más oscura, menos sutil y delicada. Al animarlos el resultado fue una palpitación inesperada, ascendiendo y descendiendo poco a poco, de claro a oscuro y de oscuro a claro. Le puse entonces el sonido de mi respiración, y como resultado quedó una animación de un hombre respirando. Ahora al verla no puedo evitar respirar junto con él: inhalar cuando él lo hace, exhalar cuando él lo hace.

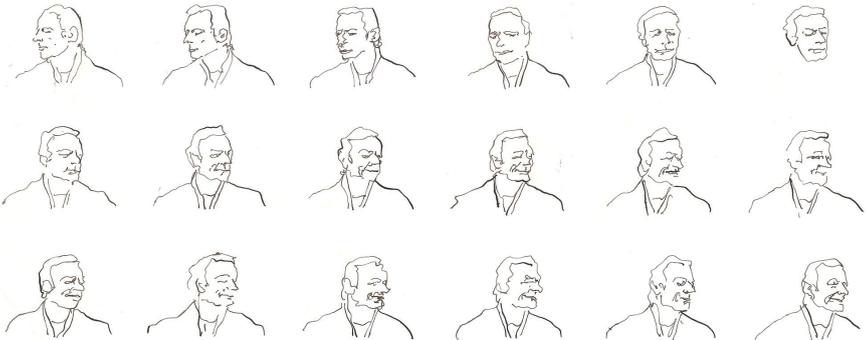
La animación también ha cambiado la manera en que veo las acciones habituales. No sólo pienso en la animación en términos de experimentar con lo habitual, sino que lo habitual a veces lo veo como una animación.

Al pensar *-Uh*, esto podría ser una animación-, puedo notar eso que acabo de hacer o que acaba de pasar. Por ejemplo, esa vez que me quemé en la mano con el horno, que me quedó una ampolla. Cuando ya casi estaba sanada, me di cuenta que esto hu-



biera sido un gran material para hacer una animación, me hubiera gustado tomarle una foto cada día, para ir viendo cómo poco a poco se iba deshinchando, luego oscureciendo, y por último cayendo la piel muerta y aclarando nuevamente. Hubiera podido jugar con la idea de que nada está quieto, ni siquiera la piel. Pero se me ocurrió demasiado tarde, lástima.

Otro ejemplo es una escena de *Tan lejos, tan cerca*, de Wim Wenders, donde el ángel Cassiel está escuchando los pensamientos de los humanos, de repente se le dibuja una gran sonrisa en el rostro y gira la cabeza como siguiendo ese sonido que tanto lo alegra. Me cautivó y me provocó copiar algunos *frames* para contemplar, y tal vez, sentir ese bonito momento.



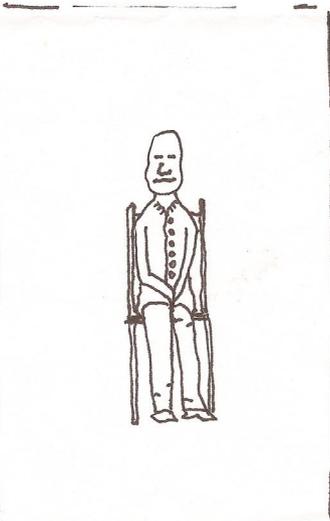
... Tinta china y papel mantequilla. 2010.

La animación me permite también reflexionar y experimentar no sólo el movimiento de la acción que estoy estudiando, sino la acción misma en el quehacer de la animación. En la creación de una anoté las cosas que iba notando: estarme casi quieta, sólo mover la mano que dibuja; cansarse de los pies, del cuello, de la mano que parece que no hace nada, pero que es la que sostiene. Al dibujar una y otra vez dibujos muy similares, con pequeñísimos cambios, pude notar mi propio movimiento.

recordar
 lo que se
 que una vez
 el lápiz se va cansando
 la mano y lo hace
 cada vez menos
 10 vez más inconsciente
 a lo hora y media notas en la repetición
 ya me agota y
 2:35 el mismo modelo es. una hora otra
 a lo hora y
 cuarenta y
 cinco me está
 matando el
 cuerpo
 que el mismo que costaba
 la celda - cambio posición - dos marcadas
 vez más cosas
 este cambio de posición - pero camino de
 la línea - una
 cosas y entender mis movimientos en el 1º dibujo

ligera
 independencia de
 las acciones
 que por la línea
 siempre cambia la
 posición sin darse
 cuenta

Al respecto
 se toca vel
 la personalidad
 a mi vez
 el paso a paso
 el dibujo lo
 veo distinto
 cada vez



a veces se me
 olvidan cosas,
 la próxima
 no dibujarlas,
 dejarlo así

Apuntes de la animación ... Esfero y papel. 2009

MHH...

¡Sé que un parte de la satisfacción que sentía en ese momento lo provocó la tarea de vaciar una jarra de vino de palma fresco!

Yoshi Oida. *Un actor a la deriva*. 2002.

Hoy me voy a enloquecer, voy a limpiar de manera distinta los vidrios, hoy voy a jugar.

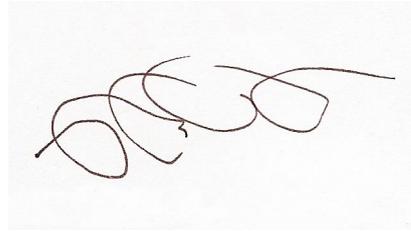
María Teresa Hincapié, en el libro *Otras voces, otro arte*. 2005.



Bill Watterson. *Calvin y Hobbes, Felino maniaco homicida*. 2007.

Controlar los movimientos, replantear el objetivo de una acción como tejer, estancarse dibujando, etc., son consecuencias de notar, sin embargo a medida que el proyecto iba avanzando y me volvía más sensible a ese notar, iban perdiendo importancia. *Notar* se volvió lo que me interesaba, notar como una experiencia en sí: el movimiento de mi cuerpo al animar, mi respiración, el ‘no movimiento’. Finalmente el ‘qué pasa si noto...’ pasó a un segundo

plano y el *joh!* que se da al notar se convirtió en la experiencia buscada. Acá me quedo corta de palabras para explicar lo que estoy diciendo, pero es eso que se siente al notar: *mhh, uh, ooh, oeghh, ija!*



“Conversación entre dos ángeles, Cassiel y Damiel:

- [...] tener fiebre, y los dedos manchados por el periódico, excitarse no sólo con la mente, sino, al fin, con una comida, con la línea de un cuello, con una oreja. ¡Mentir! Mentir sin vergüenza. Mientras caminas, sentir los huesos moviéndose. Al fin, adivinar, en vez de saberlo todo. Poder decir ah, oh, y eh, en vez de sí y amén.

- Poder, de vez en cuando, entusiasmarse con el mal. Atraer todos los demonios de la tierra, de los transeúntes, ¡y perseguirlos por el mundo! ¡Ser salvaje!

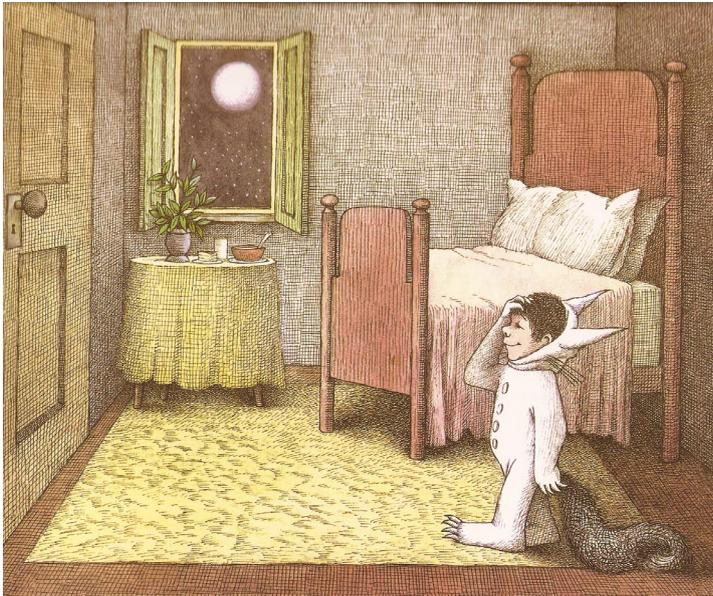
- O al fin sentir cómo es quitarse los zapatos debajo de una mesa, estirar los dedos del pie descalzo así”¹⁹.

Ahora pienso que el viaje ni siquiera consiste en ir de ‘B’ a ‘C’ jugando en los puntos intermedios. El viaje no tiene principio ni fin, es un constante mirar para volver a ver, es un constante re-descubrir, reconocer, re-conocer. Viajar es abrir las puertas a esas oportunidades para decir *joh!* Y con cada *joh!* está el recuerdo de que no nos bañamos dos veces en el mismo río, que la relación que tenemos con las cosas está en constante movimiento.

“Es una forma muy especial de comprender nuestra idea de aquello que entendemos como identidad, la que parece estar unida a nuestra idea del viaje como un retorno constante a nuestro territorio de origen, aquella que como en el viaje de Ulises sólo se puede tener confirmación en el regreso. Es el bucle que define nuestra existencia en el encuentro de un

¹⁹ Wim Wenders. *Wings of desire*. 127 min., 1987. Alemania / Francia.

territorio preexistente que hay que colonizar con el recuerdo del origen que el regreso esclarece²⁰.



Maurice Sendak. *Donde viven los monstruos*. 2005.

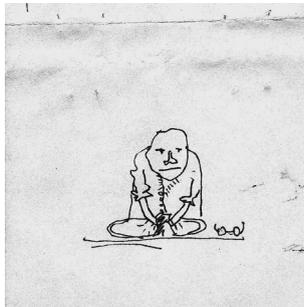
Con este proyecto tuve la oportunidad de jugar con mi relación con el mundo, con mis hábitos. Pude molestar, ponerme serio, o enfurecerme, hacerlo despacio, o muy mal. Tuve la oportunidad de mirar algo de lo que tengo alrededor. Ahora me pregunto ¿qué pasaría si, así como modifiqué los tiempos de las animaciones, yo modificara los tiempos de mis acciones cotidianas? ¿cómo sería en otras épocas cuando el mundo no iba tan rápido? ¿o cómo será

²⁰ Juan José Gómez Molina, “Las palabras y los nombres”, en el libro *Los nombres del dibujo*, 2005.

cuando vaya más rápido? ¿puedo cambiar la velocidad de mi manera de vivir?

Por otro lado, me queda también la curiosidad de estudiar qué tipos de movimientos hay, tal vez estudiando teatro, o artes marciales, o anotando en un cuadernito mientras estoy sentada en el pasto mirando a la gente. ¿Qué pasaría si realizara las acciones cotidianas con movimientos extraños? ¿puedo revolver movimientos, como por ejemplo lavarme los dientes moviendo la mano como si estuviera peinándome?

Tal vez la investigación puede seguir por caminos intuitivos, sicoanalíticos o sicotrópicos. Sin embargo ahora llegué a un buen lugar, a donde había empezado: Selma. La felicidad está en eso cotidiano que ahora es nuevo para mí, que me permite un permanente re-encuentro. Decir *¡oh!*



... . Esfero y papel;
animación. 2009

INFOGRAFÍA

Bauer, Jutta. *Selma*. Editorial Los cuatro azules, España. 2008.

Brook, Peter. *El espacio vacío*. Editorial 1st Touchstone, Nueva York. 1996.

De Certau, Michel. “Usos y tácticas en la cultura ordinaria”, en la revista *Signo y pensamiento*. 1986.

El Camión. <http://elcamiondecali.blogspot.com/>

Fray Juan de Santa Gertudis. *Maravillas de la naturaleza*. Banco Popular, Colombia. 1970.

Garzón, Diego. *Otras voces, otro arte. Diez conversaciones con artistas colombianos*. Editorial Planeta, Colombia. 2005.

Gómez Molina, Juan José. “Las palabras y los nombres”, en el libro *Los nombres del dibujo*. Editorial Cátedra, España. 2005.

Kerouac, Jack. *On the road*. Editorial Pinguin, Nueva York. 1976.

Mancera, Kevin Simón. <http://www.flickr.com/photos/enunmarde lagrimas/>

Matsuo, Basho. *Las sendas de Oku*. Editorial Fondo de Cultura Económica, México. 2005

Miyazaki, Hayao. *El viaje de Chihiro*. Japón. 2001. Película.

Oida, Yoshi. *Un actor a la deriva*. Editorial Ñaque y La Avispa. 2002.

Pérez, Sonia. *Libro de experiencias-experimentos (que han sido divididas en dos). Método experimental para experimentar experimentalmente*. Trabajo de Grado, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá. 2009.

Proust, Marcel. *En busca del tiempo perdido*. Editorial Alianza, Madrid. 1996

Roldan, Gustavo (p) / Roldan, Gustavo (h). *Las pulgas no vuelan*. Editorial Fondo de Cultura Económica, México. 2004.

Sastoque, Alex. *Desde lo más profundo de la existencia: arte, chamanismo y curación*. Trabajo de Grado, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá. 2009.

Sastoque, Alex. <http://www.youtube.com/watch?v=hXfoqBsFIBQ&feature=related>

Schwob, Marcel. *El libro de Monelle*. Editorial La Nave de los Locos, México. 1980.

Sendak, Maurice. *Donde viven los monstruos*. Editorial Alfaguara, Colombia. 2005.

Sennett, Richard. *El artesano*. Editorial Anagrama, España. 2009.

Solakov, Nedko. http://nedkosolakov.net/content/index_eng.html

Wim Wenders. *Wings of desire*. Alemania / Francia. 1987. Película.

Watterson, Bill. *Calvin y Hobbes, Felino maniaco homicida*. Editorial B, Barcelona. 2007.

Zalamea, Eduardo. *4 años a bordo de mí mismo*. Presidencia de la República, Colombia. 1996.

Libros que me brindaron compañía, que no fueron nombrados

Buitrago, Jairo / Yockteng, Rafael. *Camino a casa*. Editorial Fondo de Cultura Económica, México. 2008.

Calvino, Italo. *Las ciudades invisibles*. Ediciones Minotauro, Buenos Aires. 1974.

Gleeson, Libby / Greder, Armin. *Un día cualquiera*. Editorial Norma, Colombia. 2006.

Isol. *El globo*. Editorial Fondo de Cultura Económica, México. 2002.

Kundera, Milán. *La lentitud*. Editorial Tusquets, Barcelona. 2006.

María Paula Bolaños. *Rana*. Editorial Babel, Colombia. 2006.

Nadon, Yves / Malépart, Céline. *Mi perro Gruyère*. Editorial Norma, Colombia. 2008.

Puerto, Carlos / López Vigil, Nivio. *Sombreroete y Fosfatina*. Editorial SM, Madrid. 1994.

Rosen, Michael / Blake, Quentin. *El libro triste*. Editorial Serres, Barcelona. 2004.

