

Literacidades traficantes: Indagación fenomenológica y auto-etnográfica alrededor de la práctica artística en los procesos cognitivos de creación del conocimiento. Estudio de caso

Trafficking Literacies: Phenomenological and Auto-Ethnographic Inquiry Around Artistic Practice in the Cognitive Processes of Knowledge Creation. Case Study

Carlos Terán Vargas
Universidad de las Artes

Resumen

Este artículo se plantea como estudio de un proceso técnico de aprendizaje entre ámbitos disciplinarios del saber (arte y antropología) y sus formas de comprensión y escritura. De esta manera, interrelacionando arte gráfico (xilografía), antropología visual y realidad virtual, se recabaron datos etnográficos concretos y detallados bajo una narrativa inmersiva (VR documentary), con una metodología autoetnográfica. Sobre esta base antropológica, se indagó alrededor de lo que se denomina como “literacidades traficantes” (Elhaik, Marcus, Andrade, 2007-2015; Cassanny, 2013), para comprender los procesos bajo los cuales se constituyen las “miradas en tránsito” de los sujetos lectores o espectadores emancipados (Ranciere, 2011) durante el proceso de aprendizaje de un oficio (gráfica/antropología), más que de una técnica (xilografía). El objetivo fue recorrer las lógicas en las que se conforma lo que denomino como “lector(a) traficante” ¿Hacia qué nuevas literacidades nos enfrentamos a la hora de crear y consumir conocimiento en las llamadas “humanidades digitales”? ¿Qué aspectos constituyen la construcción de literacidades en la creación, lectura y consumo de una práctica artística contemporánea? ¿Cómo se constituye el sujeto lector en esa contemporaneidad?.

Palabras clave: Prácticas artísticas, autoetnografía, literacidades contemporáneas, realidad virtual.

Abstract

This article is proposed as a study of a technical learning process between disciplinary fields of knowledge (art and anthropology) and their forms of understanding and writing. In this way, interrelating graphic art (xylography), visual anthropology and virtual reality, concrete and detailed ethnographic data were collected under an immersive narrative (VR documentary), with an autoethnographic methodology. On this anthropological basis, we inquired around what is called “trafficked literacies” (Elhaik, Marcus, Andrade, 2007- 2015; Cassanny, 2013), to understand the processes under which the “gazes in transit” of the emancipated reader or spectator subjects (Ranciere, 2011) are constituted during the process of learning a craft (graphics/anthropology), rather than a technique (woodcutting). The objective was to explore the logics in which what I call the “trafficked reader” is shaped. What new literacies are we facing when creating and consuming

knowledge in the so-called “digital humanities”? What aspects constitute the construction of literacies in the creation, reading and consumption of a contemporary artistic practice? How is the reading subject constituted in this contemporaneity?

Keywords: Artistic practices, autoethnography, contemporary literacies, virtual reality.

Introducción

El taller de Hernán Zúñiga Albán es un lugar donde uno puede escuchar secarse un color. Tres máquinas tórculos de un lado, cerca de 15 mesas superpuestas como un aula, del otro; el tablero, las notas de clase sobre una pizarra líquida, las coordenadas y las fechas. Son las diez de la mañana y el olor de la pintura ambienta el taller.

A medida que el tiempo avanza, el lugar comienza a poblarse de estudiantes de artes visuales: señoras mayores con un detallado nivel de oficio, jóvenes interesados en hacer arte, un par de disciplinados artistas que, cautelosos, esperan su turno para llegar a escuchar la voz que dialogará con sus obras. A partir de las diez de la mañana, durante los días martes, el taller de gráfica “Eloy Alfaro Delgado”, liderado por Hernán Zuñiga y el impresor Ciro García, transforman el lugar en un espacio abierto para la comunidad. Aunque decir eso es un contrasentido: el taller de Hernán ha funcionado abierto durante toda su vida.

Figura 1. “Empty shoe box” de Gabriel Orozco



Fuente: <https://www.moma.org/audio/playlist/240/3101> Empty Shoe Box; Courtesy the artist and Marian Goodman Gallery, New York.

La “Caja de zapatos vacía” de Gabriel Orozco¹ fue una de las primeras obras con las que pude interpretar una “conmoción de literacidad”. Aunque hubiese esperado tropezar con ella, el consumo de un circuito museístico la trasladaba a un espacio que llevó a muchos consumidores

¹ “Las razones de la atracción silenciosamente convincente de un objeto totalmente banal son por supuesto múltiples; sin embargo, se podría encontrar una primera explicación en el hecho de que la presentación de un contenedor vacío, en lugar del propio objeto, traza el mismísimo cambio del valor de uso al valor de exposición que se ha producido en la cultura en su conjunto” (Benjamin-Buchloh, 2006, p. 177).

a preguntarse sobre su sentido como arte. Recorres la curaduría como esperando estímulos de pensamiento, coordenadas que nos ayuden a anclarnos en constelaciones de significados, discursos y sentidos. En mi ingenua (re)introducción al arte contemporáneo, una de las primeras incógnitas que me surgió cuando tropecé en estos terrenos, se refería a las maneras en las cuales se podría llegar a leer, consumir y circular una obra. Empecé a seguir los pasos del lector: indagué sobre la lectura y me sumergí en las maneras de comprensión de una lectura.

En la medida que este trabajo traduce una reflexión sobre un proceso técnico de aprendizaje en constante desarrollo (no he dejado de hacer xilografía desde entonces), esta investigación busca recabar información y datos etnográficos concretos y detallados sobre la base de la observación participante directa. Sobre esta base documental, indagaremos alrededor de lo que denomino las “literacidades traficantes”, como una manera de tratar de constituir la idea sobre el sujeto lector en la contemporaneidad. Nos movilizaremos a través de las lógicas bajo las cuales un antropólogo/ investigador de artes visuales, junto con creadores artísticos, articularán la conformación de esa “mirada traficante” en el proceso de creación de la obra. Por otra parte, nos detendremos a estudiar sobre el tráfico que tales literacidades establecen en la construcción de un “proyecto artístico”. De esta forma intentamos sugerir que la lógica específica establecida en el “tráfico de literacidades” puede ser extrapolable a otras prácticas sociales. Nuestro fin será recorrer, a través de las literacidades contemporáneas y sus miradas traficantes, las lógicas bajo las cuales se construye lo que denomino como “lector(a) traficante” en referencia a los estudios sobre el sujeto lector contemporáneo.

Revisión de la literatura

Si hablamos de lector, sobrentendemos la existencia de una lectura y, por lo tanto, el mecanismo de posibilidades de comprensión de esa lectura. Es por ello que la literacidad, como categoría conceptual, se utiliza a la hora de abordar los mecanismos que este ámbito comporta. Dicho concepto educativo ha sido abordado desde diferentes ángulos. Cassany (2013), en su texto *Tras las líneas. Sobre la lectura contemporánea*, entiende la literacidad asociada a las prácticas de comprensión de escritos. Para ello toma el vocablo inglés *literacy*, (cuyo sentido en inglés es bastante concreto, relacionándolo con la alfabetización) lo amplía relacionándolo con el uso y el pensamiento de/con un alfabeto, desde su correspondencia fonético-sonora, pasando por su representación simbólico-lingüística, hasta su concepción cultural de relación y valor.

Por otra parte, Roberts (1995), en su texto: *Defining literacy: paradise, nightmare or red herring?*, analiza a manera de estado del arte, los diferentes acercamientos que ha tenido la *literacy*. De esta forma, describe y diferencia los abordajes cuantitativos, cualitativos, pluralistas, etc., de abordaje del fenómeno de la literacidad en el estudio de los sujetos, es en este último acercamiento (*Pluralist approach*) en donde esta investigación se sitúa. Es en este terreno que la definición de literacidad toma múltiples formas, a partir del reconocimiento de “modos de literacidad”. Roberts, citando a Meek, argumenta que *literacies are forged and shaped through human activity. We become literate through behaving as the literate do*. Meek distingue una “literacidad utilitaria”: aquella que permite a las personas llevar a cabo tareas básicas como escribir su nombre y llenar formularios. Sin embargo, diferencia una suerte de poder estructural (Wolf, 2001) de la literacidad (*‘powerful’; ‘supercharged literacy’*), que permite a sus poseedores elegir y controlar todo lo que leen y escriben en el universo de la literacidad.

Del abordaje anterior se puede inferir que la literacidad es un mecanismo cognitivo de comprensión de una lectura determinada. Las diferentes literacidades se establecen según los

marcos de sentido en los cuales se constituye la lectura. De esta manera, gracias a un acercamiento pluralista, Roberts (1995) identifica y amplía las diferentes literacidades imperantes en el universo cognitivo de nuestra realidad. Dicho así, el arte contemporáneo, como un ámbito de práctica, investigación, análisis y consumo, contempla sus propias literacidades que, en muchos casos, son subestimadas a la hora de generar lecturas críticas hacia el medio, su producción y consumo. De esta forma, podemos entrever un campo bajo el cual trataremos de indagar alrededor de la conformación del sujeto lector en una literacidad específica, relacionada con un ámbito concreto de creación: el arte contemporáneo.

En este artículo se utiliza el término literacidades traficantes para comprender los procesos bajo los cuales se constituye lo que denomino como “miradas en tránsito” de los sujetos lectores, a la hora de crear y consumir conocimiento. Este término, a su vez, relaciona al creador contemporáneo como un “espectador emancipado”: aquel que borra los límites entre lo que vive cada día y lo que puede construir de aquello que observa y lee (Ranciere, 2011). Es la capacidad de lectura y creación que, en este sistema de economía visual (Poole, 2003), a través de otra redimensión del lenguaje y sus tecnologías, un ser humano ejerce su poder subversivo en y a través de las representaciones, sus circuitos y exhibiciones.

Situarnos como antropólogos, para abordar ámbitos cognitivos de comprensión (lectura) y creación (procesos artísticos y etnográficos), nos lleva a preguntarnos el carácter con el cual esta investigación asume lo que es una obra de arte. En ese sentido, se abordan las aproximaciones de autores como Stefan Morawski (2006), Reinaldo Ladagga (2015) y Roy Ascott (2009).

Morawski (2006), en el texto: “De la estética a la filosofía de la cultura”, establece desde la consideración axiológica antes citada, la diferencia de un hecho histórico de uno artístico: un criterio general de lo que considera obra de arte o valor artístico. Toma en cuenta cinco criterios fundamentales: cualidades subjetivas, dadas en la vivencialidad individual; objetivas, dadas en lo objetivo (a nivel fenomenológico), la correspondencia entre las cualidades subjetivas y objetivas; cualidades específicas colectivas; y correspondencia histórica de cualidades a lo largo del transcurso de esa historia.

El arte es un síntoma de las transformaciones de las formas de producción de conocimiento, su circuito y consumo en una sociedad. Sus cánones, géneros, soportes y plataformas vienen determinados por las maneras en las cuales dichas formas de producción se traducen en formas de lectura y, por lo tanto, en mecanismos de comprensión de tales lecturas, o sea, las literacidades.

La vanguardia más reciente habla con mayor gusto no sobre arte sino sobre intenciones artísticas y sobre estas últimas también por hábito de pensamiento y necesidad de establecer contacto con el público y las instituciones que viven en torno al arte. (...) Puede ser que dentro de un par de décadas hablemos menos de arte y más y con más frecuencia de creatividad que se manifiesta en la producción industrial (con ayuda de la tecnología más avanzada) y en variados tipos de mensajes sincréticos (acústico-verbal-visuales) (...) eso sería un retorno –en la era paleo-cibernética y electrónica, es decir, de los mensajes de computadora y holográficos- al modelo del nacimiento del arte. La producción de símbolos de variado género y nivel y la comunicación mediante prevalecerían entonces sobre el arte que, antaño, emergió de aquellos fenómenos. (Morawski, 2006, pp. 172-74)

Morawski (2006), puntualiza al final, sobre el llamado paradigma axio-estético, aquel que sigue leyendo al arte como “*ars longa vita brevis*”.

Al respecto, Ladagga (2015) asegura que “una parte importante de lo más ambicioso e inventivo del arte de los últimos años se debe a artistas cuyo objetivo es construir dispositivos

donde el placer o la verdad emerjan de operaciones de producción y observación” (p.15). Apelando al hecho fenomenológico del artista en su estudio, Ladagga (2015) reitera que la búsqueda no reside en un soporte sino en el mecanismo de mediación de esa obra:

pero si no hay otro remedio más que entre nosotros intermedie algo (...) es preciso que este elemento no sea impenetrable que, (...), no anule nuestra intimidad. La obra de arte, si existe, no será un divisorio sino una ventana o una pantalla (...) Actúan como si comprendieran que la ejecución de sus programas excede las capacidades del individuo en su retiro... (p. 15)

Una obra del proceso y del encuentro, en donde las objetualidades (interfaces de proximidad), trascienden lo que podría denominarse como literacidades axio-estéticas, predominantes en la lectura de una de una obra arte contemporánea.

En ese sentido, Ascott (2007) en su texto *Avances de la telemática y el arte interactivo*, plantea la importancia de la conectividad “no sólo entre mentes, sino entre mentes y máquinas, entre las máquinas y toda la red de interacciones que ocurren entre las mismas” (p. 29). Como apreciamos, Ascott suma, a lo expuesto por Ladagga y a lo planteado desde Morawski, la plataforma de comunicación e interacción del ser humano: el ciberespacio. Ascott (2007) estima que esta relación, supone un efecto recíproco:

con uno o dos o más miembros o partes de una red, de manera tal que una cosa afecte a la otra y le sume sentido (...) como resultado de eso, tiene que producirse una transformación, en el sentido más obvio de la palabra, en la pantalla. La pantalla no es fija; los datos no son permanentes y la interacción con esa pantalla o con un entorno inteligente o una estructura robótica (...) es lo que produce una transformación de la imagen y, por lo tanto, una transformación del sentido. (p 29)

Ascott (2007) levanta el velo de su postulado y, a propósito, concluye en una pregunta sobre la consecuencia del arte: la cualidad de ser emergente del significado y la experiencia. Profundiza planeando el enfoque con que estas obras son leídas y constituidas, evidenciando así, un cambio cultural de lectura de una obra de arte (en este caso el arte interactivo) y quizá en su literacidad. Considera así, que el artista produce “contextos” y, es en esos contextos producidos, donde desarrolla una serie de interacciones específicas en los cuales el significado emerge como lo que denominó un mecanismo de explicitación (Sloterdijk, 2007) etnográfica de las interacciones planteadas en el contexto-obra (¿arte contextual?).

¿No serán acaso esos “contextos obras” una suerte de juego de literacidades? El contexto contempla comportamientos, relaciones mediadas, conductas, protocolos, pausas, mecanismos de comprensión (literacidades) alrededor de un contexto ¿No será acaso el arte contemporáneo una suerte de diseño de literacidades a través de mediaciones contextuales? De esta manera, el nivel de participación trafficaría (Andrade, 2007) dimensiones antes no abordadas por el arte. Y quizá sea ahí, donde resida la riqueza de las literacidades a explorar, la capacidad de una obra de proponer múltiples tráfico de comprensión como participantes de una comunidad imaginada de sentido.

En el arte contemporáneo se manejan literacidades relacionadas con el juego de una “fenomenología intencional”. La obra de arte se edifica como valor específico en determinados actos de poder inter-personal (Wolf, 2001) del sujeto grupal o individual.

Ante estos abordajes, me planteo las siguientes preguntas: ¿Qué aspectos constituyen la construcción de literacidades en la lectura (consumo) de una obra o práctica artística contemporánea? ¿No es el arte una negociación económica-visual de ontologías traficantes

enmarcado en un poder estructural de tráfico de literacidades? ¿Hacia qué nuevas literacidades nos enfrentamos a la hora de crear y consumir conocimiento en las llamadas “humanidades digitales”? ¿Qué prácticas de lectura y consumo se reproducen en tales procesos cognitivos de creación? ¿Cómo se constituye el sujeto lector a partir de las prácticas de consumo y lecturas contemporáneas?

Materiales y métodos

En Guayaquil, el tema de los aires acondicionados da para infinitos abordajes teóricos, al respecto, pensaba que quizá la escritura de un *stand-up comedy* valdría la pena. Lo cierto fue que, a pesar de los treinta y cuatro grados centígrados con sus otros tantos de humedad, nosotros, los profesores de la Escuela de Artes Visuales de la Universidad de las Artes, nos convocamos en un frigorífico llamado aula de clase. Lupe Álvarez, colega y connotada crítica e investigadora del medio nacional, expuso metodologías que podrían servirnos a la hora de plantearnos una investigación académica. Debo aclarar que, de la totalidad de los presentes, apenas quien escribe esta historia pertenecía a los teóricos de la escuela. Soy antropólogo visual y, si bien tuve una formación en artes visuales y cine, mi interés siempre ha residido en indagar, cual etnógrafo, los procesos, las conductas y comportamientos de los seres humanos. Dicho así, me encontraba con colegas que venían de una práctica artística sostenida. Desde luego, la primera impresión que tuve fue que jamás llegarían a aceptar la validación de su trabajo en función de *papers*. De esta forma, la literacidad imperante en la consideración de una “investigación académica” en la universidad entraba en crisis. ¿Habría que someterse a pensar que la investigación artística tenía que seguir esos pasos? Pensar así implicaba retroceder casi treinta años de debates del medio, en la llamada y ya superada “crisis de la representación”.

Quizá uno de los problemas en los que me fijé se reducía a considerar que el epicentro de todo esto se encontraba en las distintas “literacidades” con las que se construía el término “investigación” en la universidad. Aunque las Ciencias Sociales han supuesto un enriquecedor diálogo en la producción de conocimiento en las artes visuales y contemporáneas, también es cierto que tal tráfico (Andrade, 2007) supone el riesgo de absorber formas de lectura y comprensión a la hora de acercarnos a una obra artística. Dicho de otra manera, las Ciencias Sociales pueden transformarse en un mediador de literacidad en las artes, más que en un lugar de tránsito de saberes. Fue en ese momento, que mi interés tomó forma en los territorios del grabado y ya eran las diez de la mañana.

—Aquí se investiga haciendo— me dijo Hernán, antes de empezar nuestra primera reunión.

Doce gubias de ocho con cincuenta, una tablita de A4 y lo primero: explorar.

Para empezar a comprender la literacidad de los colegas artistas, había que involucrarse en la construcción de una obra. Para construir una obra había que comprender sus oficios. Para comprenderlos había que, por lo menos, practicarlos. En la práctica se encuentra la construcción de literacidades.

Bajo un diálogo constante, y en un principio de tránsito y flujo de saberes y bienes, buscaría evidenciar en la “comprensión creadora de la práctica”, esa suerte de “literacidad traficante” con la que pretendo terminar esta etnografía.

“En términos generales, el grabado es un pretexto”, afirma Hernán, al tiempo que una estudiante de artes visuales se encuentra a su lado, tallando una de las tareas sobre la mesa.

El desarrollo tecnológico ha venido de la mano con la irrupción de nuevas formas de lecturas, consumos y comprensiones. Dicho así, el devenir histórico ha supuesto también la construcción estructural de nuevas literacidades.

Todos estamos expuestos al maremagnum informático de los medios: ¿qué papel puede tener el grabado en la realización del perfil de un estudiante de arte? Yo me remonto, entonces, a pensar que el grabado es la primera intención de comunicación visual masiva. Porque lo que pretende el grabado es comunicar al otro. Y esta intención es prehistórica y está muy cerca del mito de Platón. Cuando se refiere al hombre primitivo que está sentado en la caverna y está mirando cómo las imágenes se proyectan en la pared. Pero eso sigue siendo virtual para el hombre aun siendo primitivo. Él quiere más, él quiere representar esa emoción. Y empieza a grabar la pared. ¿Y para quién está grabando la pared? (Hernán Zuñiga, comunicación personal, 18 de enero de 2016)

Hernán destacaba la importancia del grabado en tanto documento de comunicación visual. Argumentaba orígenes y disputas, aseguraba que el grabado muy bien podría ser considerado como un cronista real de la historia, en donde las metaficciones y sus prácticas eran registradas. Sin embargo, el grabado (visto desde la mirada del tráfico entre arte y antropología), en su oficio, se establece como un interfase de producción de conocimiento. Dicho de otra manera, es en el oficio práctico del lenguaje donde se intersectan las diferentes lecturas y estructuras de sentido. Es en el ejercicio práctico de la producción de conocimiento donde reside el conocimiento, donde se produce literacidad. Y esto no necesariamente se traduce en un *paper*. Dicho así, las literacidades traficantes en la contemporaneidad se pueden asumir como la producción de interfase de sentido. Recuerdo a Ladagga (2015) y su estética de laboratorio. Pienso que probablemente el grabado pueda transformarse en parte de una obra que pondere un proceso y que a la vez “talle” un encuentro: el grabado como interfase de conocimiento, a través del encuentro de una “ventana contemporánea”.

Se diseñaron seis propuestas a lo largo del taller, siguiendo las directrices de Hernán. El primer ejercicio residió en explorar las gubias. Entonces, con paciencia y exclusividad, Zuñiga me explicaba cada una de ellas, sus propiedades y particularidades. Esbozaba intenciones, agarraba la V, tallaba:

—Esta es para dibujar... es la más cotizada. Se las roban mucho por acá—indica Hernán.

Ante mis ojos se encontraba un hombre en apariencia frágil, de metro sesenta, de cabellera blanca, que se movía al vaivén de “*gimme shelter*” de los *Rolling Stones*, una de sus bandas favoritas. Era enero del año 2016 y empezaba a tallar mi primera placa. Hacía mucho calor.

Estar en el taller de grabado, entre jóvenes y adultos mayores, hace imposible tratar de eludir las diferencias generacionales que existen y su correspondencia en medio de la irrupción de todo un desarrollo tecnológico de relaciones sociales. Esto me llevó a pensar en las diferentes cargas de lectura con las que también se nutriría una práctica, así sea antigua. Así sea el grabado.

—Tomando en cuenta que estoy enfrentado a una generación cibernética, y que lo que van a aprender es una técnica antigua, (...) creo legítimo que los estudiantes se pregunten porqué aprender grabado si lo puedo imprimir en una computadora. Ahí está el kit metodológico de la enseñanza. Por eso te decía que es un gran pretexto porque permite a la reflexión de que en este mundo cibernético—menciona Hernán. (Comunicación personal, 18 de enero de 2016)

El escritor e investigador argentino, Ricardo Piglia (2015), en su ensayo: “El escritor como lector”, considera a la literatura como una construcción de lectura, y por la tanto, la relaciona más con los modos de leer que con técnicas o aplicaciones al escribir.

Se define otro modelo de historia literaria: lo histórico no está dado. Se construye desde el presente y desde las luchas del presente. (...) Al cambiar el modo de leer, la disposición, saber previo, cambian también los textos del pasado. (Piglia, 2015, 91)

¿No será acaso que los “modos de leer” esas disposiciones, podrían aterrizar en otra práctica como la del grabado? Piglia (2015) prosigue, ahonda más en el camino:

aparece la hipótesis que el valor no es un elemento interno, inmanente, sino que hay toda una serie de tramas sociales sobre las cuales el artista debe intervenir. Y esas tramas definen lo artístico. Por eso, a menudo la práctica consiste en construir la mirada artística al mismo tiempo que la obra. (p.91)

¿Es posible considerar esas tramas sociales de sentido como terrenos de literacidad? Considero, al igual que el autor, que el reto de una creación no reside en el texto mismo sino en el proceso de construcción de un tejido de sentido de comprensión (literacidad), el cual se pueda aplicar a la lectura de esa misma representación (obra artística): “lo que sabemos antes de leer”, concluye Piglia (2015), “es tan importante como el texto mismo; se trata entonces de actuar sobre las condiciones que van a generar la expectativa y a definir el valor de la obra” (p.91).

Trasladado a mi práctica, podría concluir: para construir una obra debo construir, antes de todo, literacidad. De esta forma, aprender con Hernán no residía en “saber grabar” sino en descubrir a través del ejercicio del oficio, un conocimiento, un modo de comprensión, una forma de leer la creación, una literacidad.

“La enseñanza del grabado, para mí, no es sólo un hecho lúdico para que personas con preciosismo manual puedan representar sus signos, sino que, sobremanera, me interesa un método de reflexión que permita a cada uno poner su opinión con respecto a temas específicos que yo planteo... Pueden ser temas históricos, sociales, ecológicos e identitarios, y también planteo una puerta de salida que son los temas libres. Porque no impongo temas, sino que abro puertas de percepción para que ellos piensen, se cuestionen y sus inquietudes puedan hacerlas en un grabado, ya como hecho lúdico de representación. Pero por sobre todas las cosas, lo que me interesa es que aprendan a pensar, a cuestionarse cuál es su papel en la sociedad actual: ¿qué es lo que puedo aportar? ¿de qué manera? ¿cuáles son los recursos que puedo dominar? (en este caso recursos artísticos: el grabado) y ¿cuáles serían los contenidos de esos recursos?” (Hernán Zuñiga, comunicación personal, 22 de enero de 2016)

Mis egregias intervenciones en los ámbitos del grabado se tradujeron en rostros sonrientes que intentaban comunicarme, más que una alegría o alguna aprobación crítica, un consuelo de quien está seguro de que no lo volverás a hacer. La rutina de los días fueron afianzando mucho más mis temerarios pasos por el “mundo del arte”. Digamos que, el exceso de confianza en la construcción de relaciones internas con mis compañeros del taller, ayudó a que muchos de ellos alimentaran mi literacidad traficando su saberes y experiencias, comunicándome de que tal o cual obra no era, ni de lejos, la egregia producción que en un inicio pensé estar haciendo.

Era un total desastre, sin embargo, ¿podrían ellos ver lo que yo veo ahí? Mi desastre me gustaba, pero carecía de literacidad. Debía construir, entonces, una literacidad de mi práctica, así como también yo estaba construyendo una, alrededor del grabado que ellos hacían. Una literacidad traficante.

Figura 2. Primera plancha grabada en el taller



Fuente: Fotografía propia (Terán, 2016)

Y mi estrategia como educador:... tienen que verme a mí como un amigo. Y tienen que verme a mí, que: lo que predico con la boca, tengo que demostrarlo con el ejemplo. De cómo se hace, de cómo se puede hacer. Porque mi actitud no es cómoda de hacerme un discurso barroco, enredado, críptico, libresco, un discurso de internauta. Eso yo aborrezco. (Hernán Zuñiga, comunicación personal, 28 de enero de 2016)

Tengo contabilizados 8 cortes en mis dedos. Según Hernán, eso hace parte de entender en lo que me metí. Uno de los objetivos que pude percibir durante el proceso fue el énfasis que Hernán ponía a la hora en la cual yo dimensionara el significado de “la impronta”. Esa manera única, peculiar e intransferible en la que cada ser humano se traduce ante el tallado. Entonces, entender la xilografía implicaba construir tu propia impronta.

Al margen de todo preciosismo estético-manual, trabajamos propuestas sencillas, concretas y concisas: una máscara dibujada por Hernán que yo tallaría y ante la cual, pude seguir explorando mis herramientas, así como dimensionando mi impronta. La máscara, por así decirlo, fue transitar por mi propio retrato, descubriendo mi propia impronta. Por lo demás, nada que admirar ante la experticia con que mis compañeros/estudiantes lograban plasmar una idea. Sin embargo, entendí que quien escribe esta investigación no tiene intenciones de abrir tienda de campaña por el mundo del arte sino, cual trashumante y nómada, busca transitar por sus terrenos para responderse preguntas de índole científico social.

Figura 3. Segunda plancha grabada en el taller



Fuente: fotografía propia (Terán, 2016)

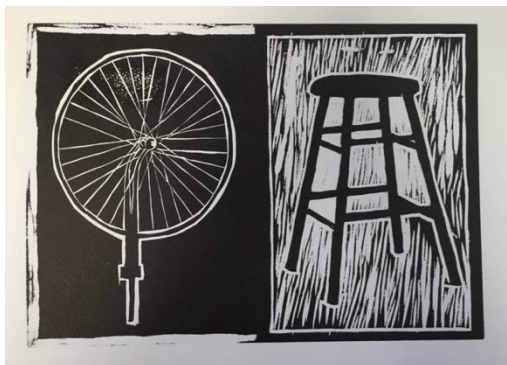
En resumen, la máscara sirvió para encontrarme ante mí, ante mi impronta. Desde luego, tal proceso es una cuestión de vida, pues, uno jamás llega a dimensionar su impronta. Es durante el constante proceso de práctica y oficio que la impronta va cobrando identidad y alimentándose de literacidad.

—Mi actitud pedagógica y didáctica es el ejemplo: el ejemplo manual y el ejemplo moral de la actitud frente al arte. Y que el grabado siga siendo lo que ha sido en el decurso de la humanidad: un medio de expresión, contestatario, de resistencia, y que permita visibilizar lo que no nos hacen visibles los poderes fácticos—, menciona Herán.

Los siguientes pasos se establecieron mediante una didáctica y pedagógica forma de creación y diálogo, a través del ejercicio de reinterpretación. Escogí dos obras: una instalación de Marcel Duchamp (Roue de bicyclette, 1913) y una fotografía de Jules Backus (TVHead at ChuckBurger Restaurant, San Leadro, California, 1988).

Para el caso de “Rueda de Bicicleta”, la idea se estableció en evidenciar, a través del énfasis de dicotomías, una suerte de dialéctica generacional entre la xilografía y el arte de las primeras vanguardias. Par este ejercicio, se propuso una primera placa que fue reelaborada por Hernán desde su propuesta. Ante lo cual, se buscó otra salida sin separación de los objetos, sino más bien, desde el énfasis de representarlo tal cual es: nuestra reinterpretación de “Rueda de Bicicleta” volvía al origen de objeto-obra. Esta vez, la reinterpretación se quedaría en los límites de la xilografía.

Figura 4. Tercera plancha grabada en el taller: “Rueda de bicicleta”



Fuente: fotografía propia (Terán, 2016)

Figura 5. Cuarta plancha grabada en el taller: “Rueda de bicicleta”



Fuente: fotografía propia (Terán, 2016)

El siguiente ejercicio (relacionado con la fotografía de Jules Backus), se situó en los terrenos de las texturas y los fondos. Bajo el mismo principio de las anteriores placas, decidimos que la reinterpretación sería la excusa ideal para seguir explorando terrenos inminentemente técnicos. A pesar de todas las teorías y disgregaciones que propuse y platiqué con Hernán, seguía intuyendo que el maestro se mantenía enfrascado en que dimensionara “mi impronta”. La peculiaridad de este último ejercicio residió en el “iluminado”, proceso bajo el cual se le da color al grabado, sea antes o después de la edición. Nuestro “Señor TV” tomó los rumbos del color.

Figura 6. Quinta plancha grabada en el taller: “Señor TV”



Fuente: fotografía propia (Terán, 2016)

“He tenido la satisfacción de ver buenos resultados (...) porque veo mucho oficio en grabados que expresan situaciones de la contemporaneidad”, menciona Hernán y concluye “aunque sea un tema colectivo y general, en el aula, hay salidas estrictamente individuales de reflexión y de propuesta” (Comunicación personal, 18 de enero de 2016).

Resultados y discusión

Hacia el final de la tarde, el sábado 16 de abril del 2016, pudimos dimensionar literalmente lo que significa que la vida te cambie en un minuto. Un terremoto de 7,8 grados en la escala Richter sacudió a la zona norte de la costa ecuatoriana, dejando a su paso centenares de víctimas. Las pérdidas ascendieron a cifras estratosféricas y los procesos de resiliencia comenzaron a activarse, pese a que, en muchos casos, nadie sabía lo que esa palabra significaba. El 16 de abril del año 2016, el centro de mi pueblo, Portoviejo, desapareció.

En la primera semana de mayo del año 2016, descubrí, a través del periódico español *El País*, un reportaje en realidad virtual: el lugar era Fukushima. El documental, bastante precario, por cierto, narra un seguimiento a las víctimas del terremoto del año 2011. Pese a la pobreza argumental del reportaje, pude entrever la riqueza, que como contenido y plataforma de consumo y creación, podía tener esta herramienta. ¿Y si pudiéramos probar una inmersión a otra realidad en la que la ventana de tráfico pudiera ser un grabado?

Regresé a Hernán e intenté trabajar un ejercicio de traducción. Sin embargo, aquellos tiempos se dilataron en mis idas y vueltas a Portoviejo. La vorágine de los días, las emergencias diarias y las clases nos llevaron a encontrarnos en función a procesos que, en muchas ocasiones, se realizaron por buena parte de la noche y la madrugada de mis días en Guayaquil, como una especie de pseudo-tratamiento-autopersonal-posterremoto. Sirva argumentar que le debo una a Hernán, pero por sobretodo a la práctica artística como medio conocimiento y producción de sentido. En suma, de literacidad.

La fotografía es una de las tantas que, al lado del escultor manabita Ivo Uquillas y el documentalista Jonathan Gines, registramos en los recorridos por Portoviejo. Domingo, once de la mañana de un día nublado, caminamos por la calle Morales, mientras el silencio cobijaba toda la cuadra. Recuerdo haber estado patinando por esas mismas calles hace veinte años. Nos detenemos ante la fragilidad de una vivienda destruida. Ivo Uquillas me señala una escalera e intenta hacer una metáfora, al tiempo que se interna por recorrer el lugar. Ivo me dice que la muerte se siente. Francamente, no lo sé, pero lo cierto es que el ambiente es pesado. Tomo la foto con el *Smartphone*. La guardo.

—¿A qué se siente la muerte? — Le preguntó a Ivo, mientras Jonathan Gines captura los sonidos del lugar. Decido hacer otra xilografía.

Figura 7. Calle Morales entre 9 de octubre y Pedro Gual, Portoviejo



Fuente: elaboración propia

Figura 8. Sexta plancha grabada en el taller: xilografía de Calle Morales entre 9 de octubre y Pedro Gual, Portoviejo



Fuente: elaboración propia

A pesar de ir conociendo mi impronta, de ir afianzando mi comprensión de un oficio, una vez más, el ejercicio supuso revisitar desde otro ángulo los procesos de reapropiación antes expuestos. Las posibilidades que me llamaban la atención estribaban en la literacidad a transmitir con un grabado. Se me ocurrió que una metáfora oportuna para representar un proceso debía de localizarse en la inmersión. Sentirte inmerso en algo significa también sentirte comprendiendo algo (aunque sólo sea virtual). De esta forma, la inmersión suponía un ámbito de transmisión de literacidad. La realidad virtual, en ese sentido, se vendría construyendo a partir del diseño y consumo de literacidades. El énfasis por hacerte sentir parte de la historia, implicaba también el consumo de una nueva narrativa: *immersive contents*.

Realidad virtual y grabado. Hacia una literacidad inmersiva

Sea como fenómeno de percepción, sea como técnica fotográfica, la realidad virtual ha significado en la actualidad una plataforma de consumo y producción de contenidos y de pensamiento. Aunque su desarrollo data de hace casi más de treinta años, ha sido en el sector del entretenimiento donde se han masificado sus propiedades. Marie Lauren Ryan (2004), en su texto *La narración como realidad virtual*, establece una sana contraposición de lo virtual, a la hora de abordar sus características y propiedades. Diferencia así, una postura que va desde visiones “negativas” de duplicado y espejismo (asociado a la idea de virtual) y otra que propone aperturas, productividad y diversidad. De esta forma, toma de Baudrillard una idea de lo virtual como falsificación y lo contrapone a Pierre Levy en su relación con lo virtual como potencia.

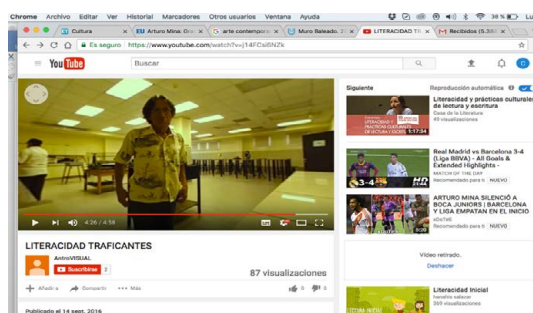
Los textos entorno a la realidad virtual han tenido gran acogida y desarrollo en el marco de los medios de entretenimiento y el periodismo. Cito dos casos puntuales relacionados a un mismo emprendimiento: *WITHIN* (del cineasta Chris Milk y el artista digital Aaron Koblin) y *Here Be Dragons*. Los cito, a propósito de ser proveedores de contenidos para diferentes marcas, instituciones y organismos internacionales, desde la división VR lanzada por el *New York Times*, hasta documentales inmersivos para UNICEF y ACNUR.

En su página web <http://dragons.org/> reza la frase: “*Now, in our time, you can actually walk a mile in another man’s shoes*”. Ahonda en esto, la crítica cultural norteamericana Virginia Heffernan, del *New York Times*, enfatizando lo que consideramos como presencia, distanciándose del término verosimilitud. “*With presence, you do get a profound sensation of space, causing you to forget you’re staring at a screen. Presence is fragile, but when achieved, it’s so joyful and sustaining that those*

who touch it tend to fall silent” (Heffernan, 2016). Visto así: ¿qué tipos de grafos contemporáneos reflejan literacidad alrededor de un mundo virtual? Contrapunteando los postulados de Heffernan alrededor de la presencia en una realidad, lo que me interesaba era transmitir una literacidad de esa realidad. Y quizá, esto implique pensar un paso más allá.

Así nació una nueva obra. En el marco de la temática libre en el taller de Hernán, intentaríamos dar un primer paso hacia los contenidos inmersivos como una herramienta de transmisión o representación de literacidad: Literacidad Traficantes.

Figura 9. Captura de pantalla sobre “Literacidad Traficantes”



Fuente: Elaboración propia.


Conclusiones

El reto de una creación no reside en el texto mismo, sino en el proceso de construcción de un tejido de sentido de comprensión (literacidad), que se pueda aplicar a la lectura de esa misma representación (obra artística). La búsqueda no reside solamente en un soporte, sino también, en los mecanismos de mediación de esa obra. La enseñanza de una representación estriba, no sólo en el cultivo de un oficio (técnico/artesanal) en su dimensión fenomenológica (corporal), sino también, en las posibilidades de pensamiento y comprensión de ese oficio/representación de cara al lector o lectora. Dicho ámbito estriba en localizarnos en las enseñanzas de las literacidades; es decir; en las maneras de comprensión de una representación. Propuesto así, en las literacidades traficantes se establecen los procesos de lectura de los públicos emancipados. Sin embargo, debemos preguntarnos cómo comprendemos y leemos en la actualidad, pues muchos de los procesos político-culturales se establecen en los ámbitos de construcción de literacidades en tiempos del conocimiento. En el futuro de esta sociedad del conocimiento, nos enfrentaremos a una competencia encarnizada de creación de literacidades más que de lecturas. Y el arte (como hecho vivo de creación), debe estar al tanto de ello.

Por último, la realidad virtual se presenta como una herramienta de creación, consumo y transmisión de conocimiento en tanto su ámbito narrativo como inmersivo. De esta forma, las narrativas inmersivas suponen una representación fenomenológica de comprensión; por lo tanto, de literacidad. En suma, la búsqueda no reside en un soporte, sino también en los mecanismos de mediación de esa representación.

Referencias

- Andrade, X. (2017). Inscripción, desinscripción, intrusión: la etnografía como práctica curatorial. *Arte y antropología: estudios, encuentros y nuevos horizontes*, Lima, Ed. Giuliana Borea, 135-155. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Andrade, X. (2017b). Antropología: Ecuador no debate. *Ecuador Debate*, 100, 75-80.
- Andrade, X. (2016). El método Lombardi: conceptualismo, dibujo y el oficio de la antropología visual. *Ecuador Debate* 99, 19-41.
- Ascott, R. (2009). Avances de la Telemática y el Arte Interactivo. *Arte, Ciencia y Tecnología*, Buenos Aires, Espacio Fundación Telefónica.
- Benjamin H.D. (2006). *Gabriel Orozco: Sculpture as Recollection*.
- Cassany, D. (2006). *Tras las líneas. Sobre la lectura contemporánea*. Barcelona: Anagrama
- Cassany, D y Tarek E. (2018). Antropología de la imagen: una introducción. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología* 33, 3-11. <https://doi.org/10.7440/antipoda33.2018.01>
- Laddaga, R. (2010). *Estética de Laboratorio. Estrategias del arte del presente*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo Editora.
- Roberts, P. (1995). Defining Literacy: Paradise, Nightmare or Red Herring? *On behalf of the Society for Educational Studies British Journal of Educational Studies*, 43, (4), 412-432.
- Morawski S. (2006). *De la estética a la filosofía de la cultura*. La Habana-San José, C.R, Criterios/Teorética.
- Ranciere, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Bordes Manantial,
- Piglia, R. (2015). *Antología personal*. Barcelona, Anagrama.
- Baudrillard, J. (1988). *Selected Writings*. Stanford, Stanford University Press.
- Lévy, P. (1998). *¿Qué es lo virtual?* Barcelona, Paidós.
- Lauren, R. M. (2001). *La narración como realidad virtual. La inmersión y la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos*. Barcelona, Paidós.
- Wolf, E. (1998). *Figurar el Poder*. México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.

 [Volver al índice](#)

