

Capítulo 4

De Nomadismos a la Oficina de Verificación de Objetos Memorables

Disertaciones sobre los procesos de investigación-creación en dos proyectos que indagan en dimensión mnemónica de Bogotá

Martín Kanek Gutiérrez Vásquez

Magíster en Artes Plásticas y Visuales y Licenciado en Artes Visuales de la Universidad Nacional de Colombia. Docente e investigador del programa de la Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad Pedagógica Nacional y del programa de Comunicación Social-Periodismo de la Uniminuto. Miembro de la Red Latinoamericana de Investigación-Creación RedLIC. E-mail: mkgv13@gmail.com.

Sobre la investigación-creación: por un horizonte epistemológico y un firmamento metodológico

En los ámbitos tradicionales de la investigación de carácter científico, existe una segregación de lo poético y lo sensible como ámbitos propios de las artes; manifestaciones que dificultan su ubicación en sistemas de certeza cuantificable. Esto determina momentos de incertidumbre epistémica. El acto de creación emerge como un acontecimiento anómalo que desajusta las coordenadas lógicas en los horizontes epistémicos basados plenamente en estrategias de objetualización y racionalidad de la realidad. Como reflexiona Merleau-Ponty (1986) en su libro *El ojo y el espíritu*, «el pintor, cualquiera sea, mientras pinta practica una teoría mágica de la visión» (p. 22). Desde la expresión *teoría mágica* se concibe el acto de creación como un fenómeno opaco, indescifrable y blindado ante toda potencia de perspectiva analítica que busque la construcción sistemática-taxonómica de dicho acontecimiento. Ya de entrada pareciera que la intención del presente texto se desmorona ante

la imposibilidad de analizar la teoría mágica del proyecto de *Nomadismos*, o de cualquier proyecto artístico, sin que se disipen los acontecimientos sensibles que lo conformaron. Entonces, ¿cómo podemos acceder a los procesos de gestación simbólica en el acto de creación?

Figura 1

Las edades de Nomadismos

2018		2019	
CASA KANEK	AUTVERBOS	CASA GRITAN	
+ DERIVAS POR LA CIUDAD	+ Experimentos esculturales, instalativos con los objetos recolectados	+ Experimentos videográficos con los objetos recolectados y de Casa Gratan	+ Enseñanza de escultura a la intervención de en la casa Gratan
+ RECOLECCIÓN DE OBJETOS	+ Experimentos de documentación	+ Instalación / Laboratorio	+ Propuesta curatorial
+ FOTOGRAFÍA	+ Experimentos de dibujos, fotografías	+ Incubación de la "Oficina de objetos memorables"	→ Escalafón
+ CREACIÓN DE PANFLETOS	+ Experimentos en video emergente	+ Registro de objetos	→ Loco en la cama
PRIMER EJERCICIO DE CRONOPANTE	+ Experimentos de fotografía de video	+ Dibujos diagramas	→ Cemento
Experiencias en la ciudad	+ Meta foras de la ciudad	+ Participación en la exposición "EL MAPA"	+ Organización del 1º Encuentro Nacional de Invención
Productos	10 cronopantes		→ Envío de Panacea
Fotografías	20 dibujos		
Video	2 fotografías		
Panefletos	Registro de los experimentos		
Bitácoras			
		Eventos inter-históricos (inter-memoriales)	
		Eventos de memorabilidad	
		Productos	
		• 1 Instalación + 80 Fotografías + Bitácora	
		• 3 Intervenciones + 8 cronopantes + 10 dibujos	
		esculturales	

Nota. Las edades de nomadismos de Martín Gutiérrez (2020). 26 cm x 21 cm. Fotografía tomada de Bitácora Roja, por Martín Gutiérrez, 2020, S/E. © 2020 Martín Gutiérrez. Impresa con permiso del autor.

Desde la filosofía posmoderna, Deleuze y Guattari (1997) definen el acto de creación como un gesto *violento* que desgarrar las estructuras de la *doxa* (opinión) y permite la emergencia del *caos* por una necesidad de transformación *de lo ya dicho, de lo ya conocido*:

Sólo pedimos que nuestras ideas se concatenan de acuerdo con un mínimo de reglas constantes (...) que impidan a nuestra fantasía, el delirio y la locura recorrer el universo en un instante para engendrar de él caballos alados y dragones de fuego. Y, por último; cuando se produce el encuentro de las cosas y el pensamiento; es necesario que la sensación se reproduzca como la garantía o el testimonio de su acuerdo (...). Todo esto es lo que pedimos para forjarnos una opinión, como una especie de «paraguas» que nos proteja del caos. De todo esto se componen nuestras opiniones. Pero el arte, la ciencia y la filosofía exigen algo más: trazan planos en el caos (...) quieren que desgarramos el firmamento y que nos sumerjamos en el caos. (pp. 202-203)

Sobre el acto de creación los autores señalan:

En un texto violentamente poético, Lawrence describe lo que hace la poesía: los hombres incesantemente se fabrican un paraguas que les resguarda, en cuya parte inferior trazan un firmamento y escriben sus convenciones, sus opiniones; pero el poeta, el artista, practica un corte en el paraguas, rasga el propio firmamento, para dar entrada a un poco del caos libre y ventoso y para enmarcar en una luz repentina una visión que surge a través de la rasgadura. (Deleuze y Guattari, 1997, pp.203-204)

Desde las propuestas de Deleuze y Guattari, el acto de creación emerge como un acontecimiento de ruptura y disloque de los sistemas de certeza racionales que constituyen los filamentos del *logos*. Los planos trazados en el caos por la ciencia, el arte y la filosofía son coordenadas de nuevos sistemas de ubicación y de creación epistémica: posiciones azarosas de constitución de lo todavía no-imaginado, no-enunciado y no-conocido. Pero ¿en qué se distinguen la ciencia, la filosofía y el arte, en su viaje por las dimensiones caóticas? En su regreso, la primera trae variables

y funciones, la segunda variaciones y conceptos, mientras la última trae variedades y sensaciones. El acto de creación en las artes emerge como potencia sensible de restitución de vínculos entre el sujeto y sus objetos, al transformar los sistemas de certeza racionales en sistemas afectivos:

Es mediante los afectos y perceptos que la percepción y la lógica del sentido del sujeto se desestabilizan. Esa realidad no subjetiva en la que se desorganizan las formas del sujeto da acceso a la zona de indeterminación en la que el sujeto ya no se reconoce. (Farina, 2005, p. 86)

En este sentido, los sistemas afectivos son zonas de indeterminación *extra-antropos*, que se posicionan por fuera del territorio del sujeto y de la subjetividad, pero que lo implican.

Entonces, el ejercicio de la creación se despliega como una serie de potencias externas que dislocan al sujeto de la certeza de la *ratio*, y es en ese sentido que la rasgadura propuesta por el poeta D. H. Lawrence (1990) se vuelve una herida invisible que se presenta en la existencia del sujeto: «En su temor al caos, comienza levantando

un paraguas entre él y el torbellino permanente. Luego, pinta el interior del paraguas como un firmamento. Luego camina, vive y muere bajo su paraguas» (p. 69). La herida como apertura dispone al sujeto a dejarse habitar por el exterior; sus estructuras internas mutan a partir de la extrañeza de la sensación proporcionada por el afuera. Las potencias del afuera emergen como una marea que sacude al sujeto, descoloca sus estructuras y lo reposiciona en un estado mítico de creación de mundos.

La teoría mágica anunciada por Merleau-Ponty se enmarca en un ejercicio poético de apertura sensible del *interioris* del sujeto a las potencias del exterior y, en ese flujo del caos, lo desconocido emerge como acontecimiento de mutación de formas insospechables. Desde las manifestaciones poéticas se configuran espacios de implicación que diluyen las barreras entre el sujeto y el objeto, permitiendo nuevas relaciones epistemológicas, multidisciplinares y experimentales. En este sentido, Deleuze (2011), a través de sus análisis sobre Bergson, propone una inversión en la relación entre conciencia y cosa:

la conciencia es una luz que llega para arrancar las cosas de las tinieblas (···), Bergson ensaya una inversión (···), la materia es la que es la luz. Y aquello que la conciencia aporta (···) es la pantalla negra, es la zona de oscuridad sin la cual la luz no podría revelarse. (p. 75)

Dicho cambio da cuenta de una nueva tensión epistémica que disloca a la razón como foco que alumbra y descubre el mundo. Más bien es el mundo externo el que descubre al sujeto. La creación de un conocimiento deja de ser unidireccional (sujeto - objeto) para ser entendida como una red de complejas interconexiones (figura 2).

La teoría mágica no son solo sistemas de explicación de la realidad; más bien son sistemas de implicación a través de una *herida* que dispone al sujeto ante sus realidades mutables externas y que permite que lo habiten. Sobre la tensión entre las dimensiones de lo interno y las potencias de lo externo se puede encontrar la relación entre la *explicación* y la *implicación*, descrita por Didi-Huberman (2008) como un

Figura 2

Disección de la realidad



Nota. Diagrama del sesgo de la realidad de Martín Gutiérrez (2020). © 2020 Martín Gutiérrez. Impresa con permiso del autor.

arte de equilibrista: enfrentar el peligroso espacio de la implicación en el que nos desplazamos con delicadeza, corriendo el riesgo, a cada paso, de caer (en la creencia, en la identificación); mantener el equilibrio utilizando el propio cuerpo como instrumento, ayudándose con la vara de la explicación (de la crítica, del análisis, de la comparación, del montaje). (p. 43)

El caminar en la *herida epistémica* se plantea como un acontecimiento en equilibrio entre la sensación-razón, el caos-orden y la explicación-implicación. Y en este punto intermedio entre la lucidez y la locura podemos ubicar a la investigación-creación como una forma de habitar el intermedio de la herida epistémica. Christopher Frayling (1993) lo propone por medio de su célebre triada: investigar sobre las artes, investigar para las artes e investigar desde las artes. Dichos paradigmas inicialmente permiten abordar la práctica artística como, primero, un fenómeno a investigar; segundo, un campo de saberes aplicados con potencia de actualizarse; y, tercero, una forma de creación de nuevos conocimientos.

Desde las artes como fenómeno a investigar podemos ubicar los campos del conocimiento (como la historia del arte, la estética y la filosofía del arte) como formas de catalogación y reflexión sobre los ejercicios creativos de las artes y desde «una distancia teórica» (Borgdorff, 2006, pp. 8-9) que determina a las artes como un objeto de investigación. En la investigación para las artes, estas pasan hacer un objetivo de actualización técnica e instrumental, esto es, «las herramientas y el conocimiento de los materiales que se necesitan durante el proceso creativo o para el producto artístico final» (Borgdorff, 2006, p. 10). Por último, la investigación desde las artes se posiciona en el intermedio de la tensión entre reflexión-acción, explicación-implicación y, en este sentido, «la investigación no asume la separación de sujeto y objeto, y no contempla ninguna distancia entre el investigador y la práctica artística» (Borgdorff, 2006, p. 10).

La distancia científica entre el sujeto y el objeto implosiona ante las potencias afectivas de la herida epistémica y, en este sentido, también los procesos metodológicos y los resultados se entrecruzan en el desarrollo de una

investigación. Entonces, la investigación-creación plantea al sujeto una tensión *antidialéctica* entre la explicación y la implicación: «El objeto del conocimiento, en ese mismo momento, se reconoce al estar íntimamente implicado en la constitución misma del sujeto que conoce» (Didi-Huberman, 2008, p. 45).

Hank Borgdorff (2006), en su artículo *Debate sobre la investigación artística*, plantea tres coordenadas que permiten vislumbrar con mayor profundidad las cualidades de la investigación-creación: desde lo ontológico, desde lo epistemológico y desde lo metodológico. El ámbito de lo ontológico concierne al objeto de estudio de la investigación-creación, que resulta en un primer momento a ser la misma creación artística. Desde ese punto, emerge una problemática por el estatus de la inmaterialidad en los actos de creación artística: «Lo que es característico de los productos, procesos y experiencias artísticas es que, en y a través de la materialidad del medio, se presenta algo que trasciende la materialidad» (Borgdorff, 2006, p. 35). En este sentido, la problemática de la investigación se enfoca en «la materialidad

del arte en la medida en que hace posible lo inmaterial; y a la inmaterialidad del arte en la medida en que está alojada en el material artístico» (Borgdorff, 2006, p. 35). La tensión doble de acto de creación entre el plano de material y el plano inmaterial devela un entramado de elementos hermenéuticos, estéticos, afectivos y representacionales que se gestan en los procesos de creación y los productos artísticos.

Sobre el ámbito epistémico, Borgdorff (2006) menciona implícitamente que el conocimiento generado en las artes es «el conocimiento plasmado en las prácticas de arte (objetos y procesos)» (p. 36) y, en este sentido, el concepto de *conocimiento plasmado* se constituye en un tipo de episteme cercana a la propuestas fenomenológicas del mismo Merleau-Ponty, quien plantea que: «Visible y móvil mi cuerpo está en el número de las cosas, es una de ellas, pertenece al tejido del mundo y su cohesión es la de una cosa» (Merleau-Ponty, 1993, p. 17). Desde esta perspectiva fenomenológica, el conocimiento plasmado está relacionado con la experiencia del sujeto en su relación con su contexto afectivo, social, histórico y político. En tal

sentido, el conocimiento plasmado es también un conocimiento situado que entrelaza al sujeto y al objeto.

En el ámbito de lo metodológico, Borgdorff plantea una tensión frente al proceder metodológico en la investigación-creación. De una parte, emerge la mirada de instituciones académicas que demandan una burocracia sobre los procedimientos investigativos; de otra, emerge la necesidad de que solo los artistas tienen la posibilidad de realizar la investigación-creación por su especialización, «porque los procesos artísticos creativos están inextricablemente unidos a la personalidad creadora y a la mirada individual y, a veces, a la idiosincrásica del artista»⁰¹ (Borgdorff, 2006, p. 39). Para discernir los procesos metodológicos, el autor plantea un sistema comparativo entre las ciencias naturales, las ciencias sociales y las humanidades a partir

de cuestionarse: «(1) si son, en esencia, exactos o interpretativos, (2) si tratan de identificar leyes universales o de entender instancias particulares y específicas; y (3) si la experimentación forma parte de su investigación, podemos llegar a la siguiente estructura esquemática» (Borgdorff, 2006, p. 40). De esta manera, la investigación-creación plantea una hibridación de metodologías hermenéuticas y experimentales, es decir, procesos que oscilan entre las potencias de la interpretación y las de la materia.

Entonces, después de esta deriva teórica podemos develar un camino para revisar las dimensiones ontológicas, epistemológicas y metodológicas de los proyectos de *Nomadismos* y de la *Oficina de verificación de objetos memorables*, que han desarrollado procesos creativos simbióticos entre ellos y en el Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán.

⁰¹ Esta última afirmación de Borgdorff se puede concebir como un *arma de doble filo*: por un lado, plantea una posición muy cercana a la imagen romántica del sujeto creador y, por otro lado, se constituye un espacio de legitimación (académica, institucional) sobre el campo de las artes, los actores y sus saberes específicos.

Nomadismos (2018):

Un proyecto de investigación-creación para el desarrollo de una cartografía de la memorabilidad en la cotidianidad de Bogotá

Nomadismos es un proyecto apoyado por la Universidad Pedagógica Nacional en su convocatoria interna de investigación 2018. El proyecto tiene como investigador principal al profesor Fernando Domínguez y como coinvestigador a Martín Gutiérrez, ambos pertenecientes a la Licenciatura en Artes Visuales. También contó con la participación y asesoría del docente e investigador Esteban Gil⁰² y el filósofo-curador Alejandro Burgos.⁰³ El objeto de estudio de *Nomadismos* son las transformaciones *mnemónicas* de la ciudad de Bogotá a partir de la indagación de la experiencia de los investigadores en su cotidianidad. Se realizó una metodología

⁰² Docente e investigador en la Corporación Unificada Nacional de Educación Superior y de la Universidad Antonio Nariño.

⁰³ Jefe de la División de Museos de la Universidad Nacional. También es docente de la Maestría de Artes Plásticas y Visuales de la UNAL.

Figura 3

Las edades de Nomadismos (selección)

Nomadismos 2018	
CASA KANEK	ARTVERDUS
+ DERIVAS POR LA CIUDAD	+ Experimentos esculturicos, instalativos con los objetos recolectados
+ RECOLECCIÓN DE OBJETOS	- - - - -
+ DOCUMENTACIÓN FOTOGRAFICA	+ Experimentos dibujisticos (Diagramas y picturas)
+ CREACIÓN DE PANELES	- - - - -
PRIMER EJERCICIO DE CRONOPLANTE	+ Experimentos en video emergieron 10 cronoplantes Fotografías de sobras
Experiencia en la ciudad	Metaforas de la ciudad
Productos	10 cronoplantes
Fotografías	20 dibujos
1 video	2 fotografías
Paneles	Registro de los experimentos

Nota. Selección de *Las edades de nomadismos* de Martín Gutiérrez (2020). 26 cm x 21 cm. Fotografía tomada de Bitácora Roja, por Martín Gutiérrez, 2020, S/E. © 2020 Martín Gutiérrez. Impresa con permiso del autor.

que articula principalmente procesos creativos como: actos de deriva, objeto encontrado, dibujo y videoarte, junto con herramientas de investigación propias de las imágenes, como es el sistema de paneles del *Atlas Mnemosyne* desarrollados por Aby Warburg. Al final del 2018 se realizó un cuerpo de obra de 11 *video-performances*, 20 dibujos técnica mixta, dos bitácoras, un archivo fotográfico de las derivas y un archivo de objetos recolectados de las calles de Bogotá (figura 3).

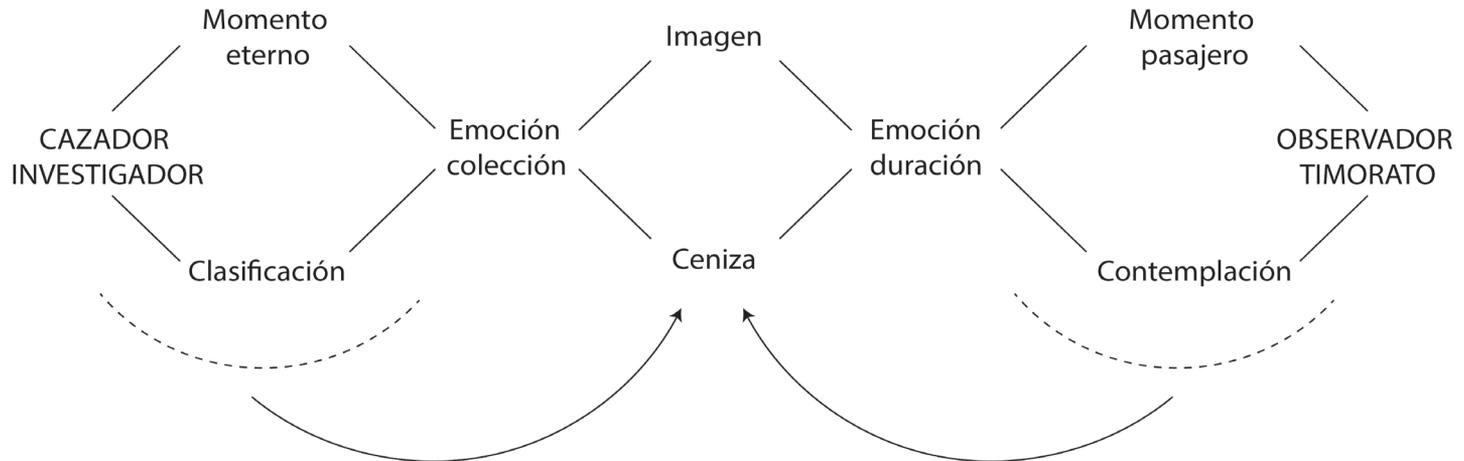
La motivación de *Nomadismos* fue la creación de otras imágenes que se contraponen a la mirada histórica, a partir de investigar las brechas en las que los microrelatos de los investigadores habitan y configuran realidades que son opacadas en procesos de homogeneización e institucionalización en las narrativas históricas. Entonces, «la imagen no es concebida como un objeto de la representación; más bien, es entendida como una experiencia configuradora de expresiones narrativas que se gestan en la cotidianidad» (Dominguez & Gutiérrez, 2019, p. 2). Desde el proyecto se aborda la imagen desde un paradigma planteado por los estudios visuales, específicamente desde el concepto del *giro*

pictorial (Mitchell, 2014), que propone abordar las imágenes desde un posicionamiento ontológico que consiste en cuestionamientos afectivos, sociales y políticos: «Lo que las imágenes en última instancia quieren es simplemente ser preguntadas qué quieren, con la comprensión de que la respuesta pueda ser nada en absoluto» (Mitchell, 2014, p. 22). La posición epistemológica de W. J. T. Mitchell (2014) propone a las imágenes como acontecimientos propios y singulares que se dislocan de las fuerzas interpretativas y decodificantes que se ciernen sobre ellas, al «no ser reducidas a lenguaje, al signo o al discurso» (p. 22). De tal manera, las imágenes se desmarcan de las potencias de institucionalización que las convierten en parte de la historia del arte o de otros sistemas de catalogación y de organización jerárquica que las disponen al fondo como meras referencias del mundo.

Por otro lado, el pensador francés George Didi-Hubermann (2012), en la primera parte de su libro *Arde la imagen*, propone a las imágenes como un estado intermedio entre el *logos* y el *phatos*, al cual llama «la parábola de la faena» (2012, p. 12). Dicha fábula, que da cuenta de las

Figura 4

Esquema de los dos caminos de la imagen



Nota. Diagrama basado en el planteamiento de George Didi-Huberman.

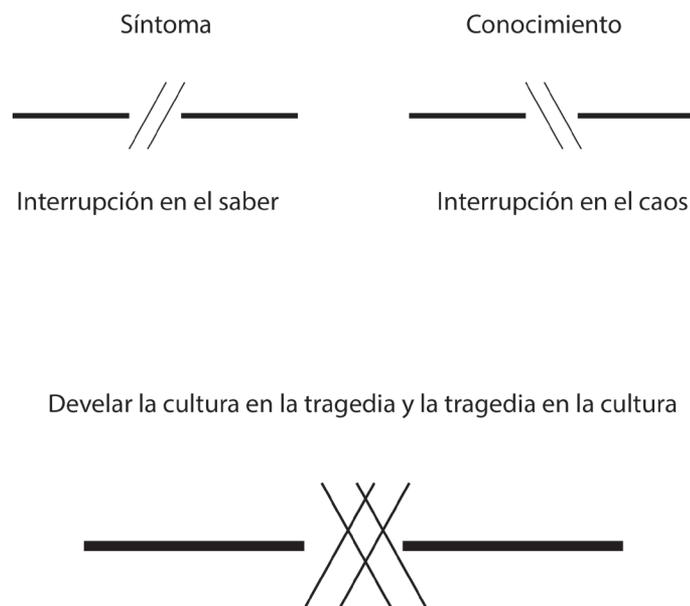
oscilaciones entre la cordura y la locura de Aby Warburg, también da cuenta de dos movimientos que tiene la imagen (figura 5): el primero desde las dimensiones afectivas del sujeto y el segundo desde las dimensiones *apolíneas* (narrativas institucionales) de las colecciones. Dos caminos que llegan al mismo destino fatídico: la extinción de la misma imagen como un acontecimiento efímero. «Muy pronto arde en llamas, de golpe. Una emoción muy profunda. Sobre la mesa queda

un minúsculo copo de ceniza» (Didi-Huberman, 2012, p. 17).

Como acontece en el apartado sobre la investigación-creación, emerge una suerte de imposibilidad de investigar desde las imágenes, ya que su final fatídico es inminente. Didi-Huberman, desde el ejercicio de montaje realizado por Aby Warburg con el *Atlas Mnemosyne*, propone una ruta de investigación entre el *síntoma* y el *pensamiento* (figura 5): «Uno de los grandes

Figura 5

Esquema sobre la tensión entre síntoma y pensamiento



Nota. Diagrama de tensión entre síntoma y pensamiento basado en el planteamiento de George Didi Huberman.

poderes de la imagen consiste en producir al mismo tiempo síntoma (una interrupción en el saber) y conocimiento (la interrupción en el caos)» (Didi-Huberman, 2012, p. 25). En ese sentido, los estudios visuales y la investigación-

creación convergen en una misma empresa para el desarrollo de ámbitos epistémicos y metodológicos alternos.

Entonces, desde de los planteamientos anteriormente expuestos, el proyecto de *Nomadismos* encuentra su nicho epistémico y metodológico para abordar la constitución de imágenes de Bogotá a partir de los microrelatos, de sus prácticas y sus objetos que habitan en el plano cotidiano del espacio público de la ciudad y de los investigadores. Como bien se expresa en el fragmento de un escrito registrado en la bitácora realizada a inicios del 2018: «Bogotá es un acto de emergencia desde la existencia» (Buffet Artístico «Los Serios», Bitácora n.º 1, 2018). Desde el proyecto se devela que el objeto de investigación no es la Bogotá que se define desde su *razón pública* (Brea, 1996); más bien es la Bogotá que se gesta en los mundos de vida⁰⁴ que se esconden

⁰⁴ José Luis Brea, en su texto *Ornamento y utopía: evoluciones de la escultura en los años 80 y 90*, diseña un diagrama cartesiano con cuatro categorías: naturaleza-mundo (eje *x*) y razón pública-mundos de vida (eje *y*). La tensión del eje *y* se plantea entre la dimensión abstracta de las leyes y las normas que modulan al espacio público y la dimensión de la vivencia gestada en la cotidianidad de una comunidad en el espacio público.

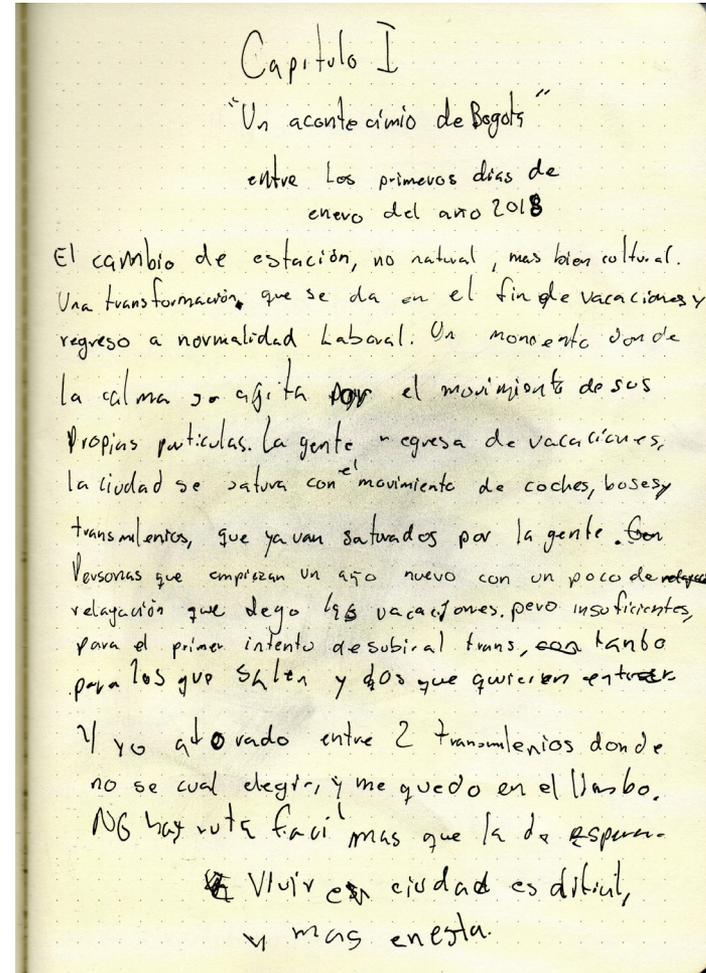
en los recovecos formados por la convergencia de prácticas sociales, formas arquitectónicas, emplazamientos urbanos y objetos desechados.

Así como la mecánica cuántica se encarga del estudio de una dimensión específica de la física (partículas, átomos y las múltiples interacciones a pequeña escala), se puede plantear que *Nomadismos* es un proyecto que, desde unas disposiciones poéticas, indaga en una dimensión «cuántica» de la urbe. En las microtransformaciones gestadas en el habitar cotidiano, el átomo pasa hacer el objeto ruinoso ubicado al pie de un poste de luz, que desaparece de un día para otro: «Entonces la cotidianidad es el plano donde se manifiesta nuestra sensibilidad. Es en la cotidianidad donde se da el encuentro (...) de esas potencias simbólico-narrativas que dan un fundamento a la existencia de uno» (Buffet Artístico «Los Serios», Bitácora n.º 2, 2018-2019).

Pensando la ciudad desde un nivel «cuántico», las prácticas de investigación-creación que se gestaron durante 2018 emergen principalmente de un horizonte fenomenológico que visualiza las dimensiones afectivas del sujeto investigador

Figura 6

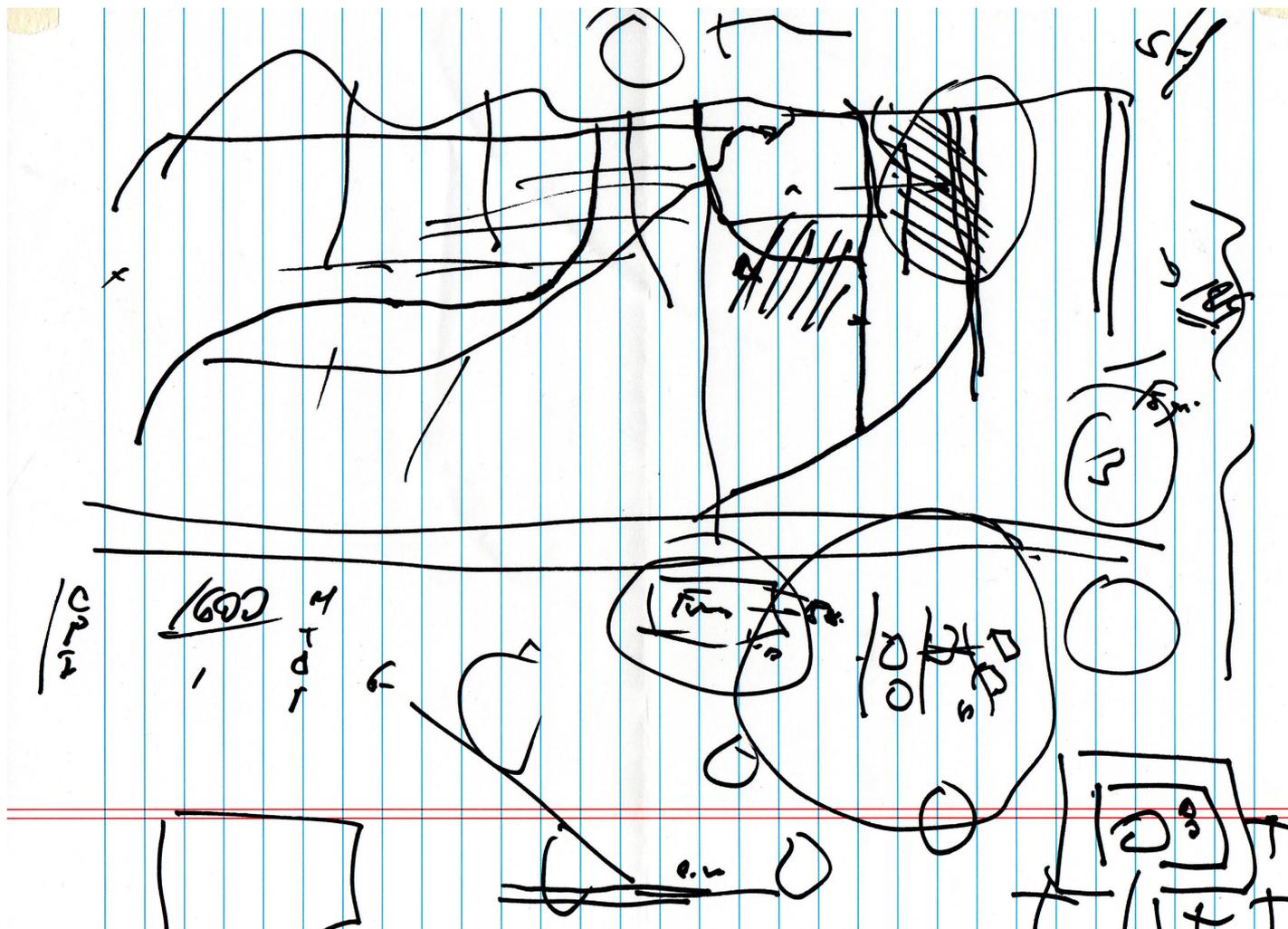
Bitácora (selección)



Nota. Fotografía tomada de Bitácora, por Buffet Artístico «Los Serios» (2018). © 2020 Buffet Artístico «Los Serios». Impresa con permiso de los autores.

Figura 7

Dibujo de Germán Mejía Pavony (2018)



Nota. Fotografía tomada del archivo del Buffet Artístico «Los Serios» (2018), © 2018 Buffet Artístico «Los Serios». Impresa con permiso del autor.

en el panorama investigativo. Las fases que estructuran al proyecto de *Nomadismos* son: 1) revisión documental de cartografías de la ciudad de Bogotá; 2) ejercicios de deriva para la recolección de objetos y material fotográfico de la ciudad; 3) desarrollo de paneles para el análisis del material recolectado y denominación categorial para la creación; y 4) análisis plástico-visual. Cabe mencionar que las fases que se plantean de manera lineal, en su ejecución fueron más bien una serie de actos rizomáticos que se entrecruzaron, configurando un entramado metodológico.

En un primer momento se realizó una revisión de cartografías de la evolución urbanística de Bogotá. Principalmente se revisó el libro *Atlas histórico de Bogotá: cartografías 1791-2007* (Cuéllar & Mejía, 2007), con el objetivo de generar una impresión visual del crecimiento de la ciudad y de sus representaciones gráficas en el arte de la cartografía. Como primer resultado se produjo una selección limitada de algunos mapas que llamaron la atención por sus elaboraciones formales, pero en la misma lógica de las imágenes aparecía el sello de una mirada institucional e

histórica sobre la ciudad; una dimensión ajena a la ciudad «cuántica». Pero la búsqueda en las cartografías históricas condujo a la investigación a un encuentro con el académico Germán Mejía Pavony y, gracias a su entrevista, se produjo una nueva imagen cartográfica de Bogotá: un mapa realizado por los garabatos del historiador que en su interacción configuran un esquema de Bogotá (figura 7); una representación que emerge del siguiente cuestionamiento: dicho dibujo, ¿es un mapa de Bogotá?, o ¿es el mapa del recuerdo de historiador sobre Bogotá?

Esa imagen planteó un primer hallazgo del proceso de investigación-creación, ya que permitió una manifestación visual de la Bogotá que habita en los recovecos de la cotidianidad. Una Bogotá que, plasmada en un papel, devela la sensibilidad de la memoria de un sujeto. Las narrativas históricas se hacen sensibles a través de una apropiación *mnemónica*; es decir, la memoria hace vivible la historia.

Figura 8

Categoría práctica social



Nota. Fotografía que expresa la categoría de práctica social en la imagen: un señor pasando junto a una hoguera en el barrio Las acacias al oriente de Bogotá. Fotografía tomada del archivo del Buffet Artístico «Los Serios» (2018). © 2020 Buffet Artístico «Los Serios». Impresa con permiso del autor.

Figura 9

Categoría objeto en su sitio



Nota. Fotografía que expresa la categoría objeto en su sitio en la imagen: un cubo de papel realizado con papiroflexia sobre el muro de una casa en el barrio de Palermo. Fotografía tomada del archivo del Buffet Artístico «Los Serios» (2018). © 2020 Buffet Artístico «Los Serios». Impresa con permiso del autor.

Figura 10

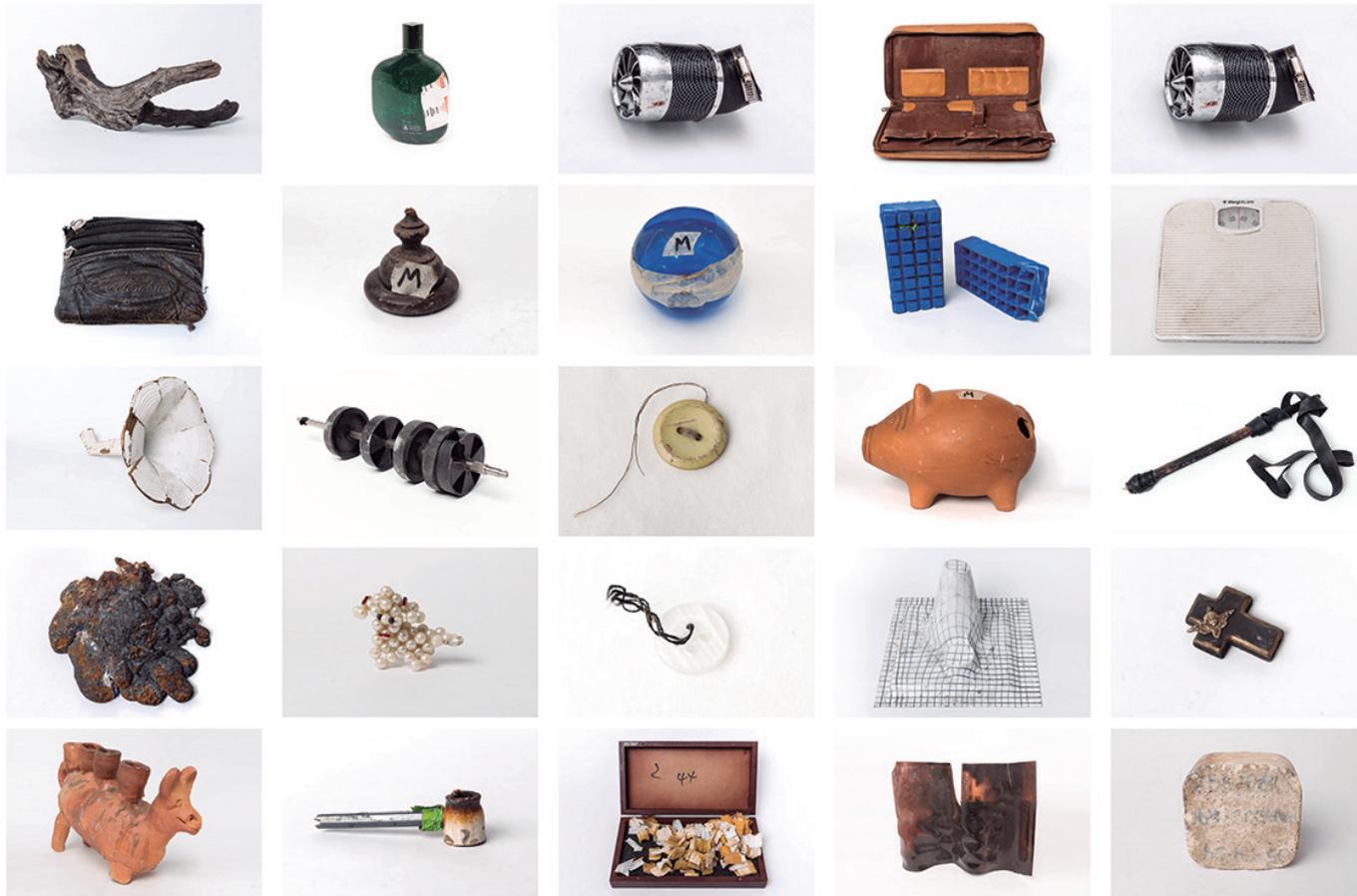
Categoría cotidianidad



Nota. Fotografía que expresa la categoría cotidianidad en la imagen: se encuentra el investigador Fernando Domínguez con su hija en brazos durante una deriva. Fotografía tomada del archivo del Buffet Artístico «Los Serios» (2018). © 2020 Buffet Artístico «Los Serios». Impresa con permiso del autor.

Figura 11

Registro de objetos recolectados de la calle de Bogotá (2018-2019)



Nota. Registros de objetos recolectados en la calle (2018-2019). Fotografía tomada del archivo del Buffet Artístico «Los Serios» (2018-2019). © 2020 Buffet Artístico «Los Serios». Impresa con permiso del autor.

La segunda fase del proyecto consistió en el desarrollo de derivas que estaban programadas para realizarse durante los meses de marzo a junio del 2018, pero que se gestaron desde el mes de febrero hasta finales del año 2018. La práctica de la deriva se desbordó de los planes pactados con la institución, lo cual resalta la importancia de la vivencia cotidiana como soporte y otorgadora de experiencias para el desarrollo de la creación. Durante la segunda fase se recolectaron 587 fotografías que registraban diferentes acontecimientos cotidianos de la ciudad. El archivo se clasifica en las siguientes categorías: *práctica social, objeto en su sitio y cotidianidad*.⁰⁵

A la par de la recolección fotográfica se realizó una recolección de objetos de la calle, los cuales se recogían a partir de sospechas simbólicas de los investigadores; es decir, objetos que revelaban una potencia creativa para el desarrollo de esculturas-ensamblajes que posteriormente se realizaron en la fase de análisis plásticos.

⁰⁵ La clasificación del archivo fotográfico de derivas surgió durante el 2020 en el proceso de revisión del archivo para el desarrollo de la *Oficina de verificación de objetos memorables*.

El archivo objetual que se ha registrado hasta el momento tiene 200 objetos que han sido recolectados durante dos años en la ciudad de Bogotá (figura 11).

La tercera fase consistió en el desarrollo de un sistema de análisis visuales y objetuales del archivo recolectado en las derivas, gracias a la realización de paneles a partir del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg. En esta fase de la intervención, el curador Alejandro Burgos fue primordial por el diálogo epistémico y metodológico sobre cómo analizar el archivo desde el ámbito de las imágenes mismas:

Que el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg estuviese pensado como un atlas de imágenes tiene un significado muy concreto para la psicología histórica de su autor. La imagen (el objeto con posibilidad simbólica) se convierte en sede de acogida, sedimentación y producción (visualización) de la tensión entre los polos de cercanía y lejanía con respecto a las cosas, de la tensión que sitúa al hombre en el mundo, entre la apropiación-pertenencia y el distanciamiento-abstracción. (Burgos, 2019, p. 8)

Tabla 1

Matriz de relación de paneles: propios, del Atlas Mnemosyne y selección propia

Ámbito	Panel propio	Paneles Atlas Mnemosyne	Selección propia
Memoria		El panel 1 del Atlas Mnemosyne configura un mismo horizonte de sentido con el panel 2 y con el panel 3, bajo el título «Astrología y mitología: Babilonia, Atenas, Alejandría, Roma».	
Histórico		El panel del Atlas Mnemosyne que guarda correspondencias con el panel «Historia»; nuestro es el panel 21. El panel 21 del Atlas Mnemosyne configura un mismo horizonte de sentido con los paneles 20, 22, 23, 23a, 24, 25, 26 y 27, bajo el título: «Peregrinaciones y ocultamientos de las divinidades antiguas entre Oriente y Occidente (Baghdad, Toledo, Padua, Rimini, Ferrara; del siglo XIII al siglo XV)».	
Objeto simbólico		El panel del Atlas Mnemosyne que guarda correspondencias con el panel «símbolo», nuestro es el panel 28/29. El panel 28/29 del Atlas Mnemosyne configura un mismo horizonte de sentido con los paneles 30, 31, 32, 33, 34, 35 y 36, bajo el título «Vehículos de la tradición: torneos, fiestas, tapices, fábulas mitológicas. Comercio entre Norte y Sur. (El primer Renacimiento, Florencia, Flandes)».	

Nota. © 2020 Buffet Artístico «Los Serios». Impresa con permiso de los autores.

Tabla 2

Matriz de relación categorial

Categoría	Panel propio	Panel Atlas Mnemosyne	Definición
HÍGADO	 <p data-bbox="449 619 687 676">Fotografía de una piedra de icopor</p>	 <p data-bbox="738 619 972 676">Hígado de arcilla. Babilonia 1830-1530 a. e. c.</p>	<p>Es el objeto mismo, la cosa misma, la dimensión mínima el proceso de construcción de significado. El hígado como categoría es entendida como la estructura básica de la conformación de la realidad. En sentido poético, la ciudad de Bogotá, en un primer momento es un gran cúmulo de hígados que, en su articulación y movilización, configuran la potencia narrativa que empieza a construir una historia.</p>
MONSTRUO	 <p data-bbox="462 963 674 1059">Fotografía de carriola con cartones de huevos.</p>	 <p data-bbox="748 948 953 1011">Estatuilla de la diosa Tutela. 150-220 e. c.</p>	<p>La categoría hace referencia a encuentros entre dos o más objetos que, en su articulación, configuran nuevas organicidades escultóricas. De manera poética dichos objetos arrumbados empiezan a crear una suerte de estructuras totémicas que son efímeras en la cotidianidad.</p>
TABLA	 <p data-bbox="439 1283 658 1375">Fotografía de un «cambuche» realizado por un habitante de calle.</p>	 <p data-bbox="744 1283 921 1375">Zodiaco de Dendera. Periodo ptolemaico, Egipto.</p>	<p>Es la potencia que tanto los hígados y los monstruos tienen para la creación de una narración. Esta categoría es el puente entre la memoria con la historia. En este punto la narración no se entiende como el testimonio oral o escrito de un sujeto; más bien es propuesta como la acción de dejar cualquier tipo de huella. La tabla es la constitución de la zona de significación donde los objetos se articulan y configuran posibles narrativas.</p>

El proceso metodológico para el desarrollo de los paneles se configuró en tres momentos: primero, la organización del archivo fotográfico y objetual en tres ámbitos (memoria, historia y objeto simbólico); segundo, a partir de los paneles formados con anterioridad, Alejandro Burgos realizó una selección de paneles pertenecientes al *Atlas Mnemosyne*; y, tercero, al final por parte de los investigadores se realizó una selección de imágenes pertenecientes a los paneles escogidos por Alejandro Burgos.

El ejercicio de selección y montaje de los paneles permitieron la configuración de tres categorías: el *hígado*, el *monstruo* y la *tabla*. Estas categorías fungieron como coordenadas conceptuales en la experimentación realizada en la fase de análisis plásticos-visuales. Como se demuestra en la tabla 2, la emergencia de dichas categorías se dio a partir de procesos intuitivos de acercamiento a las imágenes pertenecientes a los paneles propios y paneles del *Atlas Mnemosyne*, y en su despliegue se constituye un tránsito entre la memoria y las narrativas históricas.

Por último, la fase de análisis plásticos-visuales se enfocó en la experimentación y la concreción de gestos artísticos. En esta, el investigador Esteban Gil participó activamente en el desarrollo de los análisis plásticos-visuales. De igual manera, la participación del curador Alejandro Burgos siguió activa en retroalimentaciones de los gestos que emergieron de la experimentación.

La cuarta fase se centró en la experimentación en tres disciplinas artísticas: el *video-performance* (*cronoplantes*), los ensamblajes escultóricos (estructuras totémicas) y el dibujo (diagramas). En la experimentación de *video-performance* se desarrolló el concepto de *cronoplante* que tiene un doble abordaje: el primero es la mirada sobre el procedimiento técnico del *video mapping*, el cual consiste en la intervención de imágenes en movimiento sobre una superficie arquitectónica por medio de proyectores. En el caso particular del *cronoplante*, la imagen inicial es el registro de cuerpos que realizan acciones con los objetos recolectados en un espacio particular; luego esta es proyectada sobre el mismo espacio donde los cuerpos mismos realizan otra acción,

Figura 12

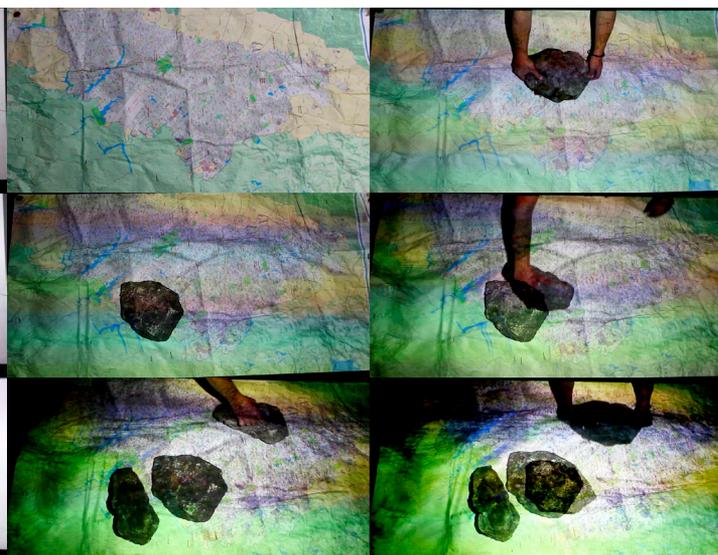
Fotogramas del Cronoplante # 1: paisaje



Nota. La fotografía presenta una selección de fotogramas. Fotografía del Buffet Artístico «Los Serios» (2018). © 2020 Buffet Artístico «Los Serios». Impresa con permiso del

Figura 13

Fotogramas del Cronoplante # 11: desplazamientos de un hígado



Nota. La fotografía presenta una selección de fotogramas. Fotografía del Buffet Artístico «Los Serios» (2018). © 2020 Buffet Artístico «Los Serios». Impresa con permiso del

la cual es grabada y proyectada de nuevo; y así sucesivamente hasta que se configura un video de múltiples capas temporales que generan un palimpsesto audiovisual.

El segundo abordaje está ligado al análisis de las imágenes desde la dimensión simbólica-narrativa del cronoplante, es decir, en un procedimiento video-corporal-objetual: la imagen

se descompone y se desgasta dejando las texturas cromáticas y sonoras que develan una relación indicial sobre las acciones que acontecieron. Los videos reclaman su cualidad de huellas, vestigios sobre lo que ha pasado. En su acumulación la memoria reposa y se manifiesta en los filamentos de las imágenes. Los cronoplantes despojan a las imágenes de su capacidad mimética e ilustrativa, es decir, dejan de ser datos concretos

Figura 14

Serie de experimentos de ensamblajes escultóricos



Nota. Fotografía tomada del archivo del Buffet Artístico «Los Serios» (2018). © 2020 Buffet Artístico «Los Serios». Impresa con permiso del autor.

de representación para potenciar las narrativas de las experiencias vividas, de simbolismos extraños y sospechosos que acontecen en la duración de cada video.

Los ensamblajes escultóricos fueron el desarrollo de *monstruos*, entes contruidos con los objetos recolectados. Su ensamblaje se realizó disponiendo los objetos en equilibrio y, en algunas ocasiones, a partir de amarres con cuerdas. El análisis plástico de dicha experimentación consistió en la articulación ontológica de los objetos, a saber, la imagen resultante era dada

por los mismos objetos y no por una imagen mental del sujeto. Por tal motivo, se denominan *estructuras totémicas*, en tanto que su creación se dispone en la simpleza del gesto de interacción formal de los objetos, emergiendo desde el azar imágenes de sospecha simbólica.

Al final de 2018 surgió como resultado de los experimentos un gesto que inaugura una dimensión alegórica de la escultura: *El loco* (figura 17). Dicha escultura plantea una personificación de un habitante de calle a partir de los objetos recolectados de la misma calle. Por otro lado,

Figura 15

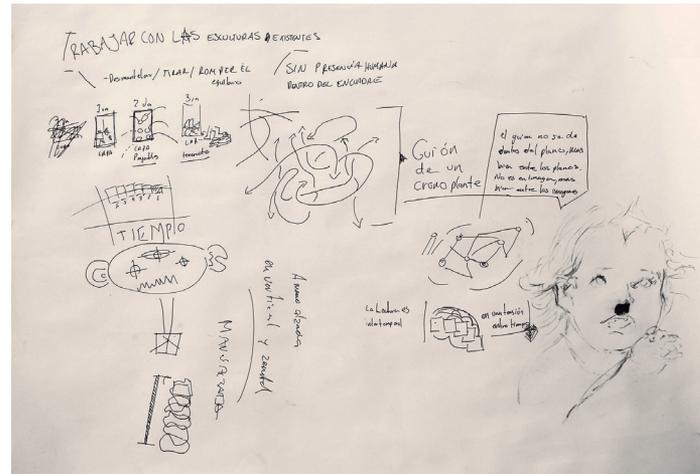
Escultura El loco



Nota. 120 cm x 50 cm x 40 cm. Fotografía del archivo del Buffet Artístico «Los Serios» (2018). © 2020 Buffet Artístico «Serios». Impresa con permiso del autor.

Figura 16

Apuntes II



Nota. Dibujo, 100 cm x 70 cm. Fotografía del archivo del Buffet Artístico «Los Serios» (2018). © 2020 Buffet Artístico «Los Serios». Impresa con permiso del autor.

la escultura por su forma de bulto remite a las posiciones de los restos fúnebres de las tumbas prehispánicas. Entre el reposo y la muerte, la ontología del ser emerge. Solo queda presencia: cuando morimos devenimos en objeto.

Por último, sobre los dibujos emergieron dos rutas creativas: los diagramas y las alegorías. En un primer momento el dibujo como diagrama permitió la constitución de prácticas de reflexión

Figura 17

El emperador de la calle

propias del acto de creación, esto es, el dibujo surge como un instrumento de análisis de los experimentos realizados durante los ensamblajes escultóricos y los cronoplantes; mientras que, en un segundo momento, el dibujo configuró una serie de imágenes que responden al mismo ámbito alegórico de la escultura de *El loco*. Dichos dibujos constituyen ídolos, personajes de las calles de Bogotá y signos de vivencia cotidiana en la urbe.

Nomadismos desarrolla finalmente un cuerpo de gramáticas plásticas y visuales que despliegan una serie gestos que articulan tensiones en la memoria de la Bogotá desde las dimensiones singulares de la cotidianidad de tres sujetos que la habitan. *Nomadismos* retrata una búsqueda de la cercanía íntima con un territorio, una cercanía que no se instala plenamente en la subjetividad o en la objetividad; es la oscilación entre los dos extremos de la *herida*. Al final, el encuentro con la memoria nos acerca a los terrenos de «una tradición



Nota. Dibujo, 200 cm x 140 cm. Fotografía del archivo del Buffet Artístico «Los Serios» (2018). © 2020 Buffet Artístico «Los Serios». Impresa con permiso del autor.

laboratorio de intervenciones museográficas en los espacios mencionados.

La apertura del museo motivó al proyecto de *Nomadismos* a mutar ante las estructuras simbólicas de las narrativas históricas que habitan en la Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán. Por un lado, los objetos se disponían en un lugar institucional, un ámbito ajeno a los objetos recolectados en la calle. En este sentido, la apertura permitió el diálogo entre los objetos de carga histórica (pero de naturaleza cotidiana) y los objetos despojados de su valor simbólico (por eso son nombrados «basura»). El encuentro de los objetos y prácticas recogidas en *Nomadismos* con las disposiciones simbólicas, históricas e institucionales de la Casa Museo plantearían una resignificación de las categorías ya mencionadas: *hígado, monstruo y tabla*, como se muestra en el siguiente extracto de la Bitácora n.º 2:

[Sobre la Casa Museo] Es un lugar contradictorio: es museo, pero no hay obras de arte; hay objetos del cotidiano, habitantes de lo común. Cosas que en principio resaltan el carácter documental-histórico de un personaje

y su familia que fueron atravesados por la violencia en Colombia. Ese hecho dejó una serie de huellas que entumecieron a los objetos, los enfrascaron en unas coordenadas (···). Los objetos tienen una costra histórica, fósiles de un evento histórico. ¿Decadencia? El museo como escenario de una casa. Escenografía y coreografía. ¿Quiénes son los nuevos habitantes de esa casa?

Por un lado, los objetos [pertenecientes a la colección del Museo] aparecen como principales actores, reposando en su emplazamiento, recreando una suerte de cotidianidad estática: la oficina no era oficina, los objetos son migrantes. La puerta que es traída del centro de Bogotá. La casa misma, ¿es «monstruo» o es «tabla»?; no creo, es todavía una aglomeración de muchos «hígados» y de muchos «monstruos». En este punto hay un problema conceptual: ¿cómo se construye una tabla?, ya que esta no es un problema acumulativo, como puede ser el monstruo: que responde a una acumulación y articulación de hígados. Lo anterior nos genera un primer axioma:

Hígado + Hígado = Monstruo

Hígado + Monstruo = Monstruo

Monstruo + Monstruo = Monstruo

Pero la tabla es complicada ya que implica un movimiento/duración/intervalo/temporalidad sobre los monstruos e hígados:

Hígado = objeto

o=objeto

Monstruo = objeto + objeto

t=tiempo

Tabla = $[(O+Ot)/e]^S$

e=espacio

S=sujeto

La transformación de las categorías plantea una nueva lectura en la relación entre el *hígado*, el *monstruo* y la *tabla*, que se comprende en la fórmula $T=[(O+Ot)/e]^S$. Esta significa que una *tabla* es una relación aditiva de objetos (*hígados* y *monstruos*) en su multiplicación por el tiempo (*t*) sobre un espacio (*e*) a la potencia del sujeto. En otras palabras, para la producción de una narración (*tabla*) debe haber una relación de

acción-emplazamiento de *hígados* y *monstruos*, que en su potencia generen una relación con el sujeto (subjetividad). Por lo tanto, la tabla como narración no es eterna; es un acontecimiento singular. En este sentido, la idea preconcebida de que la Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán es una narración *a priori* (el museo como una *tabla*) se desmorona, ya que la casa misma —con sus objetos— se ubica en la categoría de *monstruo*. Ello se demuestra en la puerta oeste de la Casa Museo que fue testigo del asesinato del prócer y que se trasladó del centro de Bogotá para ser emplazada en la casa. Y, en un nivel más elevado, el Exploratorio se forja como otro *monstruo* que convive con la Casa Museo. Entonces, ¿cómo volver a dichos *monstruos* una tabla?, es decir, ¿cómo potenciar la dimensión narrativa de la zona cultural?

Los cronoplantes como activadores de archivos

Para potenciar las narrativas del museo se efectuaron siete cronoplantes con el fin de

Figura 21

Registro del Cronoplante 1



Nota. La fotografía presenta una selección de fotogramas. Fotografía del archivo del Buffet Artístico «Los Serios» (2019). © 2020 Buffet Artístico «Los Serios». Impresa con permiso del autor.

activar el archivo objetual de la Casa Museo. Se realizaron cuatro en la oficina, dos en el cuarto de la niña y uno en el cuarto matrimonial. Los cronoplantes técnicamente no tuvieron una transformación significativa, pero en el encuentro entre los *objetos de la calle* y los *objetos de la casa* se gestaron una suerte de rituales caóticos que configuraron un primer nivel de desplazamientos simbólicos. Lo anterior consistió en recolocar los objetos de la casa y de la calle en un horizonte

de uso y de tacto que los activara a partir de su manejo. Dicho nivel devela una *sepultura de los objetos* (Harman, 2016); una capa de narrativas institucionalizadas: los objetos pertenecientes a un personaje importante de la historia de Colombia y unos objetos desechados en la calle a los cuales se les denomina comúnmente como basura. De tal manera, los cronoplantes tienen una primera función de ser *acontecimientos de excavación catártica* que develan dimensiones

Figura 22

Fotogramas del Cronoplante # 6



Nota. La fotografía presenta una selección de fotogramas. Fotografía del archivo del Buffet Artístico «Los Serios» (2019). © 2020 Buffet Artístico «Los Serios». Impresa con permiso del autor.

Figura 23

Fotograma del *Cronoplante # 7: los espectros*



Nota. La fotografía presenta una selección de fotogramas. Fotografía del archivo del Buffet Artístico «Los Serios» (2019). © 2020 Buffet Artístico «Los Serios». Impresa con permiso del autor.

formales de los objetos a partir de sus propias interacciones.

Dentro de los experimentos cabe resaltar por sus hallazgos el *Cronoplante # 6* y el *Cronoplante # 7: los espectros*. La relación entre los objetos constituye una narrativa y el estado catártico de los investigadores en su relación con los objetos. El primer hallazgo que se gesta en el *Cronoplante # 6* a partir de la interacción de los objetos en la

casa de juguetes que se encuentra en el cuarto de la niña. En dicho experimento los investigadores juegan con los objetos a partir de diálogos, sonidos diegéticos que acompañan la interacción objetual y los disponen en una protonarrativa como si la casa de juguete fuera el escenario de una comedia de situaciones (*sitcom*).

Por otro lado, en el segundo hallazgo, que se desarrolló en el *Cronoplante # 7: los espectros*, emerge un ritual catártico compuesto por ejercicios corporales de interrelación con los objetos: llevarlos a sus límites de manipulación. En su clímax emerge un acontecimiento de ordenes *cuasimágicos* de posesión de los objetos a los investigadores, como si los objetos animaran a los sujetos. En ese instante emana el carácter espectral de los objetos: testigos de una cotidianidad abandonada a los acontecimientos expositivos de la Casa Museo.

La activación de los archivos de objetos se gesta en un proceder creativo focalizado en el *performance* y el video. El uso y la manipulación de objetos permite un acercamiento y un

reconocimiento sensible que *costura* la brecha que existe entre el sujeto y los objetos inanimados. En este sentido, el cronoplante como técnica de *video-performance* es una *tabla* que activa las narraciones propias de los objetos a partir de la interacción formal y lúdica de ellos mismos.

Inauguración de una oficina para la verificación de memorabilidad

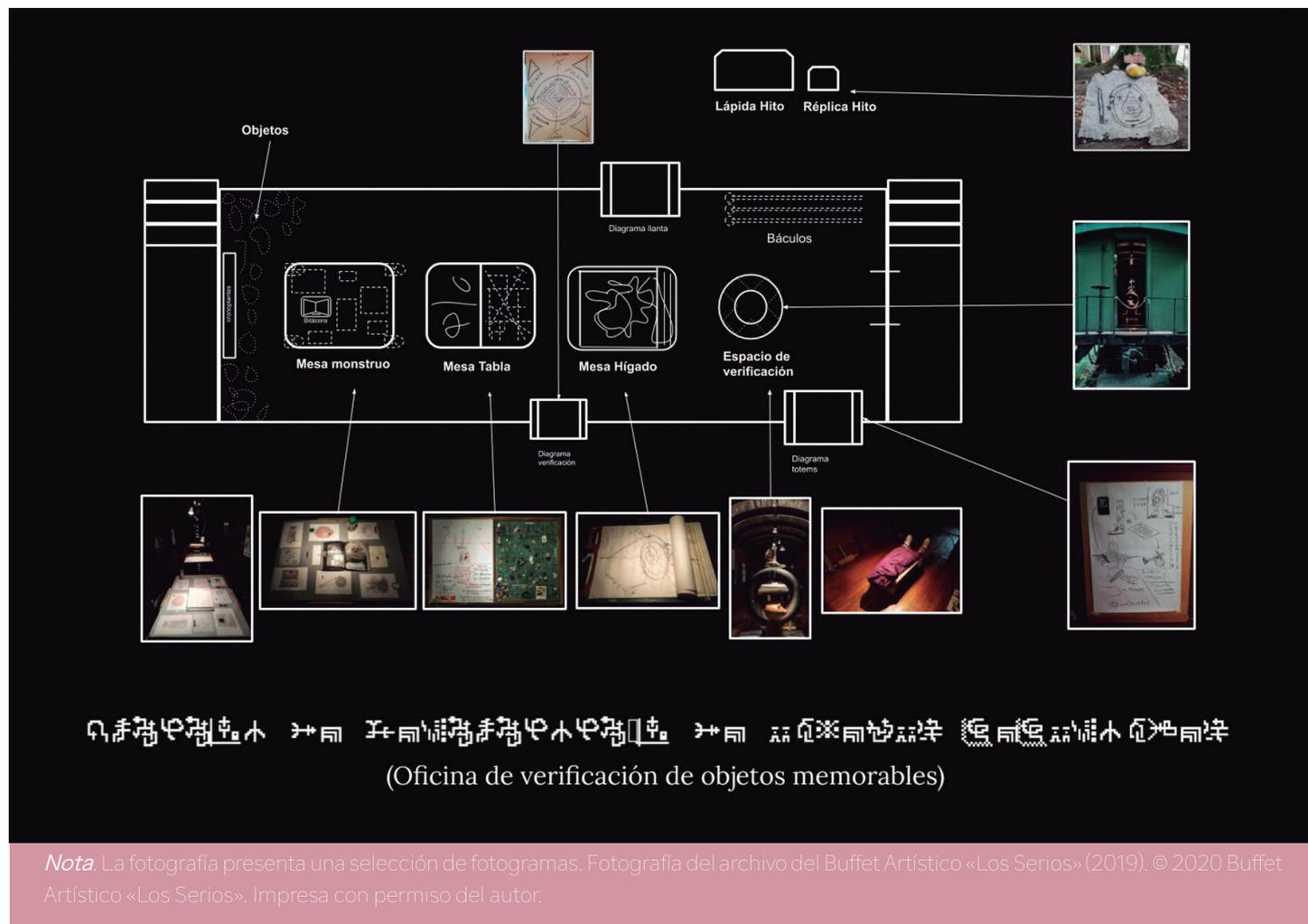
Para el segundo semestre del 2019, en la exposición *En sospecha* se desarrolló la instalación *Oficina de verificación de objetos memorables* en el vagón que se ubica en el sector occidente e la Casa Museo. La instalación consistió en el emplazamiento de tres mesas de trabajo que contenían: dibujos, bitácoras, fotografías y objetos recolectados de la calle, acompañados con un video de los cronoplantes anteriormente realizados. El nombre de la instalación desplegaba una serie de relaciones significativas y poéticas sobre las acciones realizadas en la Casa Museo y en el Exploratorio. Por un lado, la *oficina* etimológicamente se

define como el lugar de *facere* (del hacer) y que, metafóricamente, resalta el espacio de producción de un buffet artístico. Entonces el concepto de oficina trae consigo una labor constante ejecución de ejercicios creativos de emplazamiento en la zona cultural, que se diseñaron en sesiones de trabajo con el curador Alejandro Burgos. En segundo momento, el concepto de *verificación de objetos memorables* da cuenta de una actitud investigativa frente a las dimensiones de legitimación que tiene el museo; es decir, no dar por sentado la validez institucional del museo hacia los gestos artísticos, y que el gesto creativo es un acontecimiento simbólico producido en las sospechas e intuiciones de los investigadores. En resumen, existe una doble *verificación*: primero, la de las sospechas simbólicas del grupo de trabajo sobre la memoria del lugar y de los objetos y, segundo, la verificación sensible de la obra de arte emplazada en un lugar específico.

Durante la exposición *El mapa. El siglo: conjuros y cartografías* se realizaron tres series de emplazamientos museográficos que se nombraron «conjuros», en espíritu del nombre de la exposición y porque el proceso

Figura 24

Mapa de la instalación Oficina de verificación de objetos memorables

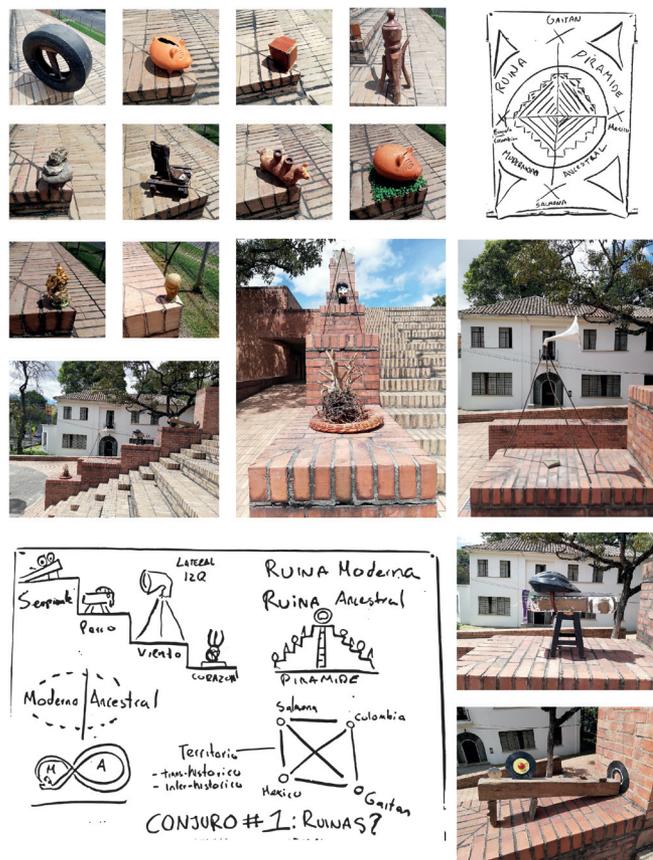


de emplazamientos surgió como una «fórmula mágica» de invocación de deidades, potencias simbólicas e imágenes. De los emplazamientos realizados cabe resaltar el *Conjuro # 1: ruinas (tótems-pirámide)* (figura 25), el cual consistió en la instalación en el ágora externa de los objetos en forma de *hígados* (objetos individuales) y de *monstruos* (ensamble de objetos). El montaje del primer conjuro emerge de una sospecha simbólica sobre la estructura arquitectónica de la escalinata, la cual recuerda a las pirámides prehispánicas de México, en particular a la pirámide maya de Chichén Itzá. Además, como se conoce, «en la arquitectura de Salmona, se reconocen elementos que evocan la arquitectura precolombina, inspirada en las plazas de Teotihuacán, Uxmal y Chichén Itzá» (Cristancho, 2016, p. 25).

De la ruina moderna de la estructura arquitectónica diseñada por Rogelio Salmona nace un conjuro que invoca seres totémicos que orientan la visión hacia los horizontes de formas prehispánicas y ancestrales que reposan en la edificación. Entonces, los objetos se poseen con las potencias *mnemónicas* del lugar; la imagen

Figura 25

Registro de la intervención Conjuro # 1: ruinas (tótems-pirámides)



Nota. La fotografía presenta una selección de fotografías. Fotografía del archivo del Buffet Artístico «Los Serios» (2019). © 2020 Buffet Artístico «Los Serios». Impresa con permiso del autor.

surge como una *tabla* donde se despliegan relaciones simbólicas que se hacen presentes entre la sensibilidad del espectador y la memoria que reposa en el lugar.

Para concluir el extenso recorrido escritural sobre los procesos internos de dos proyectos que están estrechamente vinculados, es importante volver a conceptos como la *teoría mágica*, la *herida epistémica* y los *conjuros* gestados en la Casa Museo.

En el desarrollo reflexivo sobre el proceso de creación se devela una carga mágica que reposa en el acto artístico, un acontecimiento que se escapa de la objetualización del pensamiento explicativo y que siempre estará cobijado en las dimensiones efímeras de lo sensible. Investigar desde las artes implica una posición de apertura del pensamiento hacia el síntoma: reconocer la *herida epistémica* para el encuentro con el incesante e infinito *ápeiron* descrito por Alexandro de Mileto. En ese instante intermedio de suspensión entre sujeto-objeto, pensamiento-síntoma y sospecha-determinación, se gesta el espacio de la transformación simbólica del arte

que, como conjuro, formula ante la luz de la razón lenguajes oscuros y profundos del mundo.

El sombrío caos primaterial es el principio centrípeto en Dios, «en el que sus rayos se orientan a su propio centro». Pero en sus entrañas se oculta «la piedra angular de luz». El principio de luz creador y centrifugo está encarnado por Apolo. Este es el mismo que su alter ego, Dioniso que lo descuartiza siete veces en la noche y lo recompone otras siete veces en el día. (Fludd, como es citado por Roob, 1997, p. 223)

Como menciona el médico místico Robert Fludd, la relación dualista —y separada en la modernidad— entre la luz (razón, pensamiento, Apolo) y la oscuridad (caos, materia, Dionisio) devela una *investigación apolínea*, dada a alumbrar lo desconocido, de otorgarle un espacio en el conocimiento. Pero también emerge una *investigación dionisiaca*, cercana de las penumbras de lo incalculable, de la imposibilidad de certeza cuantificable; es una zona luminosidad oculta:

La verdad es que la sombra es el testimonio manifiesto, aunque impenetrable, de la luminosidad oculta. Según este concepto de sombra, entendemos lo incalculable como aquello que, a pesar de estar fuera del alcance de la representación, se manifiesta en lo ente y señala al ser oculto. (Heidegger, 2010, p. 90)

Y es desde este paradigma que la investigación-creación se emplaza en horizontes epistemológicos cercanos a campos de rebeldía mágica que se desmarcan de procesos y resultados delineados por investigaciones apolíneas, donde existe una suerte de *obscurifobia*: un miedo a las sombras que esconden lo incalculable. «Lo incalculable pasa a ser la sombra invisible proyectada siempre alrededor de todas las cosas cuando el hombre se ha convertido en *subjectum* y el mundo en imagen» (Heidegger, 2010, p. 78). Entonces, la investigación-creación, como teoría mágica, plantea formas de acercamiento a lo incalculable entre el sujeto y el objeto; la investigación-creación, como conjuro, crea mundos desde lo incalculable, desde la sospecha que habita al sujeto.

