



UNIVERSIDAD DEL CAUCA
MAESTRÍA EN ARTES INTEGRADAS CON EL AMBIENTE

LA EXPRESIÓN SENSIBLE HECHA A MANO

Tesis presentada por:
Eduardo José Castro Zúñiga

Tesis para optar al título de Mag. en
Artes integradas con el ambiente

Popayán - Cauca

2023



UNIVERSIDAD DEL CAUCA
MAESTRÍA EN ARTES INTEGRADAS CON EL AMBIENTE
LA EXPRESIÓN SENSIBLE HECHA A MANO

Tesis presentada por
Eduardo José Castro Zúñiga

Tesis para optar al título de Mag. En
Artes integradas con el ambiente

Director
Mag. Óscar Eduardo Potes González

Popayán – Cauca

2023

Agradecimientos

Al grupo de artesanos liderado por César Garzón en el taller Eco arte signo. A mi tutor Mag. Óscar Eduardo Potes González y al Mag. Daniel A. León Blanco por sus valiosos aportes a este trabajo.

Resumen

El presente trabajo resulta de mi interpretación de la metodología de la *investigación estética crítica*, propuesta por el profesor Mario Armando Valencia Cardona, en el contexto de mi autobiografía y talleres realizados con una comunidad de artesanos de la ciudad de Popayán. La intención fue la sanación de la llamada “herida colonial” (Mignolo, 2007), puntualmente de imposiciones de terceros, como sometimiento epistémico, en un contexto académico. En este abordaje investigativo pude validar mi postura como individuo oprimido, explorando una sanación metafórica en el marco decolonial del método.

De acuerdo a ello, se inicia desde mi autobiografía la cual constituyó la fuente de insumos de vivencias para construir lo que se denominó *imaginario individual*, desde la *subjetividad* hacia la búsqueda de la *otredad* como ruta metodológica, mediante un ejercicio de *co-creación* libre, desde reflexiones de circunstancias representativas en mi vida y como diseñador, así como mediador con la comunidad de un grupo de artesanos del barrio Yanaconas de la ciudad, en talleres de creación experimental que se llamaron *Laboratorios de ensoñación*, donde se generaron dinámicas, vivencias, diálogo y artefactos desde la *plástica*, los cuales evidenciaron, para el autor y asistentes, un recorrido simbólico a través de tres ambientes: sensible (personal), hegemónico (academia) y sensible (el grupo de artesanos), en el denominado *horizonte de trabajo*, como lugares físicos y alegóricos, con la intención de lograr una sanación simbólica de la herida colonial mediante los laboratorios y diálogo subsecuente, donde se pudieron transfigurar y resignificar materialidades que me permitieron la exploración de las artes integradas con el ambiente.

Palabras clave: investigación, imaginario, otredad, decolonial.

Tabla de contenido

1. Introducción	1
2. Aproximaciones teóricas y metodológicas	6
2.1 Investigación-creación con enfoque intercultural.....	6
2.2 El camino de la expresión sensible.....	12
2.3. Sobre los ambientes en el horizonte de investigación	18
3. La memoria como lugar de enunciación.....	27
4. Establecimiento del lugar de enunciación del artesano	34
4.1 Educación formal como ceramista.....	39
4.2 El continuo ensayo y error	39
4.3 Manejo de materiales	44
4.4 Buscando la representación en el taller.....	46
4.5 Compartiendo los conocimientos y las experiencias	47
5. Exploración de ideas, fase colectiva de la investigación: <i>Laboratorio de ensoñación</i>	48
6. Ensoñaciones y anhelos	58
6.1 Resignificaciones en los <i>Laboratorios de ensoñación</i> por parte del equipo de trabajo	58
6.2 Registro de los ensueños finalizados	64
6.3 Vivencias, formación en oficios artesanales y aspiraciones particulares	69
6.4 Artista titulado o artesano empírico.....	72

6.5 Visión hegemónica ligada a su subsistencia	73
7. Creación y vida proyectada.....	78
7.1 La visión de empresa	79
7.2 Gestión en entidades privadas y de Gobierno	80
7.3 Diseño artesanal	81
8. Conclusiones	86
8.1 Reflexión como diseñador	86
8.2 La sanación desde la docencia	90
8.3 Decolonizar el ambiente hegemónico	96
Lista de referencias	104

Lista de figuras

Figura 1 <i>Trabajo de expresión visual durante mi formación en pregrado de diseño gráfico</i>	3
Figura 2 Artesano César Garzón, en su taller Ecoartesigno	13
Figura 3 Experimentación con el material reciclado en el contexto de los Laboratorios de Ensoñación	16
Figura 4 Video de Presentación de la Expresión sensible hecha a mano	17
Figura 5 Dimensión ambiental para la expresión sensible hecha a mano	19
Figura 6 Collage personal de trabajos y piezas de mi pregrado en diseño	20
Figura 7 Alexander Martínez Salazar y su recolector de Yanaconas	25
Figura 8 Más allá de la Ciudad Blanca	31
Figura 9 <i>Galería fotográfica de piezas del taller Eco arte signo</i>	33
Figura 10 César Garzón en el taller Eco arte signo, barrio Yanaconas	34
Figura 11 <i>Trabajo de acabados sobre molde en arcilla</i>	38
Figura 12 <i>Creación de la mezcla</i>	41
Figura 13 <i>Tríptico de plantas sagradas (coca, yagé, borrachero)</i>	43
Figura 14 Diálogo en los Laboratorios de Ensoñación.....	48
Figura 15 <i>Experimentación con materiales para la pasta a base de papel</i>	50
Figura 16 Graciela “Chelo” García y la base para su ensoñación	52
Figura 17 <i>Detalle de la obra de César, inspirada en la obra de Omar Rayo</i>	54
Figura 18 <i>Angely García, artesana</i>	56
Figura 19 <i>Alexander Martínez y su ensoñación inspirada en el águila</i>	59

Figura 20 <i>La expresión sensible hecha a mano. De izquierda a derecha: Graciela García, Angely García, Alexander Martínez, Mary García, César Garzón, y un servidor</i>	63
Figura 21 a-b <i>Ensoñación de Angely y Mary García. 16cm de ancho por 6cm de alto</i>	64
Figura 22 a-b <i>Ensoñación de Chelo. 18,5cm de alto por 23cm de ancho</i>	65
Figura 23 a-b <i>Ensoñación de la amistad y detalle, por César Garzón. 28,5cm de ancho por 29cm de alto</i>	66
Figura 24 <i>Ensoñación del águila por Alexander Martínez. 12,5cm por 9,5cm de diámetro</i>	67
Figura 25 <i>Obra de René Polindara. Soporte para las ensoñaciones hecho con el mismo material reciclado. 13,5cm por 25cm</i>	68
Figura 26 <i>Video sobre reflexiones al cierre de los encuentros.</i>	69
Figura 27 <i>Mary García, esposa de César, recibiendo el compendio de Trabajos de la Maestría MAIA: Eco-Saberes</i>	73
Figura 28 <i>Asistentes a uno de los encuentros de reflexión de cierre, de izquierda a derecha: Miguel Alegría, Alejandro Ramírez, un servidor, César Garzón y René Polindara</i>	78
Figura 29 <i>Artesanas en el Taller Ecoartesigno</i>	85
Figura 30 <i>Mapa del modo del diseño.</i>	88
Figura 31 <i>Experiencias en el laboratorio FABLAB Unimayor</i>	94
Figura 32 <i>¿Qué pasa con tus trabajos después del día de entrega?</i>	98
Figura 33 <i>Estudiantes de cuarto semestre y la ensoñación de Chelo</i>	102
Figura 34 <i>Vista posterior de la ensoñación de César, apreciada por una estudiante que evidencia su origen a partir de dibujos arquitectónicos</i>	103

1. Introducción¹

El trabajo que desarrollé presentado a continuación se basa en el método de la *investigación estética crítica* dentro de una epistemología decolonial propuesta por la Maestría en Artes Integradas con el Ambiente como frente a los saberes hegemónicos impuestos en el contexto de occidente.

La decolonialidad del posgrado permitió validar mi subjetividad desde mi lugar de enunciación puesto que las temáticas investigativas se encontraron directamente implícitas en mis vivencias, tomando distancia de la forma de abordar exploraciones con enfoque positivista-academicista, como lo fue mi pregrado en diseño, donde el tema es externo o impuesto en el sistema mundo hegemónico.

Primero, como proponía el método, indagué en mi autobiografía, o *imaginario individual* y me valió para reivindicar mi voz como sujeto sensible y de manera crítica cuestioné las intenciones de círculos de poder que me habían impuesto miedos, reglas y silencios durante mi formación académica y que llegó al punto de dejar una profunda herida en ese momento de mi vida llegando a una crisis de depresión.

Consecuentemente acepté y abordé una ruptura muy compleja al asumir este tipo de investigación, pues me descentró *cognitiva y ontológicamente* como investigador, abriendo mi vida en este escenario experimental con la particularidad metodológica de intentar sanar difíciles situaciones vividas como parte fundamental del proceso creativo-reflexivo. Este saber otro tuvo su lugar dentro del concepto de *decolonialidad* definido como las opciones analíticas y prácticas que se enfrentan y se desvinculan de la matriz colonial del poder (Mignolo, 2011).

¹ Como parte de la divulgación de este trabajo y de su puesta en obra, puede visitar el siguiente blog, que contiene videos, audios y fotografías adicionales de todo el proceso: <https://ejcastro.wixsite.com/expresionsensible> y contactar al autor vía email: educastro@unicauca.edu.co

Como diseñador había explorado algunos lenguajes de la sensibilidad de las artes en diferentes horizontes creativos, traducéndose para esta investigación como aquellos medios de expresión de mi subjetividad en presencia de la otredad, buscando de manera conjunta una sanación metafórica. Mi concepción de estos lenguajes constituye una forma de expresión artística autónoma, desde la creación *plástica* hecha a mano, la fotografía, el video, la escritura en primera persona, y el dibujo, entre otros, como medios o canales de una expresión catártica y una especie de *poiesis* de la *psique* del mundo interior.

Para materializar la expresión artística dentro de la ruta metodológica de la investigación estética crítica, fue fundamental incorporar la otredad y en su presencia se realizaron encuentros, laboratorios de creación, artefactos, diálogo. Resonando así en la *decolonialidad* de no ver al otro como un objeto, sino por el contrario un ser sensible con el cual dialogar y compartir experiencias con una sanación desde la creación, como lo afirma Dussel (1973):

De lo que se trata ahora es de un método (o del explícito dominio de las condiciones de posibilidad) que parte desde el otro como libre, como un más allá del sistema de la totalidad; que parte entonces desde su palabra, desde la revelación del otro y que confiando en su palabra obra, trabaja, sirve, crea. (p.113)

Como lo señala Dussel, la palabra (en el caso de mi investigación, la memoria) se tradujo en obra mediante el trabajo libre y creativo (desde el capítulo 4) en presencia de la otredad para encontrar semejanzas y diferencias desde experiencias vividas (autobiografía e imaginarios comunes, según el método) para entretejer una sanación mediante las artes integradas, del padecimiento de la denominada *herida colonial*. Sobre esta última, Mignolo (2007) la define como:

Sea física o psicológica, es una consecuencia del racismo, el discurso hegemónico que pone en cuestión la humanidad de todos los que no pertenecen al mismo locus de enunciación (y a la misma geopolítica del conocimiento) de quienes crean los parámetros de clasificación y se otorgan a sí mismos el derecho a clasificar. (p.34)

Teniendo en cuenta a Mignolo, en mi caso personal y por lo compartido por los artesanos, tuvimos en común la experiencia de haber tenido que estar sometidos a una validación (o clasificación como la llama el autor), durante la formación académica, respecto al discurso hegemónico de imposiciones por parte de algunos docentes (como se narra desde el capítulo 4).

Figura 1

Trabajo de expresión visual durante mi formación en pregrado de diseño gráfico



Nota. Fuente: archivo personal, 2006.

Más adelante en la etapa de trabajo colectivo (se profundiza en el capítulo 5), respecto a la dimensión ambiental implícita en la línea decolonial de la Maestría en Artes Integradas con el Ambiente MAIA, identifiqué espacios (o ambientes) que me permitieron expandir mi investigación dando un pequeño aporte desde el contexto de mi trabajo, a la *investigación estética crítica*, en el sentido del reconocimiento de lugares (físicos) de donde recuperé materialidades (para las obras) y recuerdos traídos desde la autobiografía (herida).

Dichos lugares que nombré como *ambientes en el horizonte de investigación*, fueron el sensible, el hegemónico y el personal, y representaban: un grupo de artesanos con quienes pude realizar mi exploración y diálogos, la academia con su imposición epistémica y mi subjetividad, como sujeto que atravesaba los diferentes espacios físicos y desde la memoria, esto me sirvió para identificar actores, texturas, momentos, y las interacciones entre ellos, ubicando el proceso investigativo en espacio(s) y tiempo(s) a propósito de la recuperación de la memoria, interpretando la ruta metodológica de la maestría.

En resumen, los espacios articulaban un imaginario conjunto (el mío y el grupo de artesanos): tanto blando (biografía, memoria, recuerdos) como físico (texturas, materialidades), que me permitieron una abstracción de la memoria asociada a lugares físicos. Los espacios nombrados se intersectaron, como en el caso del ambiente sensible con el hegemónico (resultando de esto los materiales para la creación de la obra) que significaba para mí, ese espacio tiempo donde se me había marcado emocionalmente, en la universidad puntualmente, con la imposición epistémica de por parte de algunos profesores (herida).

Bajo la misma dinámica de interacción de los lugares en la investigación, agregué mi ambiente personal sensible que se entremezcló con el de los artesanos mediante talleres de creación libre llamados *Laboratorios de ensoñación*.

Los recorridos entre los ambientes hegemónico (su recordación), sensible y personal, junto a las reflexiones consecuentes, me cuestionaron ontológica y epistemológicamente dentro del proceso exploratorio, posibilitando procesos de expresión, creación artística y la sanación (simbólica) en gran medida al compartir vivencias: algunas mutuas, otras individuales con quienes constituyeron mi alteridad. “Todo lo vinculado con la episteme es considerado desde lo filosófico como algo que hace al hombre en su totalidad, y esta la logra el hombre sólo con su cultura” (Kusch, 1976, p.97).

Para concluir se estableció el blog de acceso público como mecanismo de puesta en obra para recopilar los contenidos de esta exploración y reflexioné en torno a la sanación simbólica de la herida colonial partiendo de las obras realizadas en los laboratorios y de manera personal sobre cómo romper el ciclo de sometimiento: antes como estudiante y ahora en la circunstancia particular como docente, resultando una *sanación de la mano de los otros* reflexionando en torno a las formas de ejercer la docencia del diseño y los aportes que ofrece esa profesión a problemáticas actuales en el contexto decolonial.

2. Aproximaciones teóricas y metodológicas

2.1 Investigación-creación con enfoque intercultural

Como se señaló previamente, la ruta metodológica para este trabajo fue mi interpretación del esquema operativo general de la denominada *investigación estética crítica*, expuestos en los seminarios de trabajo de grado de la maestría MAIA por el profesor Mario Armando Valencia Cardona y desarrollados en sus libros: *Ojo de jíbaro, conocimiento desde el tercer espacio visual*, junto al de *Sensibilidad intercultural codificaciones y decodificaciones*, entre otros textos, donde se indicaban las etapas para su desarrollo y su enfoque decolonial.

Nuestro trabajo con la comunidad y el contacto directo con sus realidades, articulado a las fuentes teóricas referidas, y que despliego a continuación, permiten identificar, fundamentar y concebir varias fases del proceso de producción individual/colectiva de saberes, desde y para la sensibilidad: 1) exploración de la memoria como lugar de enunciación, 2) recuperación del mundo como totalidad, 3) diálogos de experiencias, saberes y traducción, 4) creación-sanación y 5) concepción de la obra como vida proyectada. Proceso cuyo movimiento empieza en lo individual-personal, continúa con lo colectivo y retoma finalmente una dinámica de opción individual y/o colectiva, según sea el caso. (Valencia, 2013, p.185)

Iniciando con el método, tomado del libro *Sensibilidad Intercultural*, Valencia (2013), establece la autobiografía como punto de partida para constituir el imaginario individual, en la fase inicial de la investigación, reafirmando el enfoque decolonial de la misma, porque da relevancia e invita a explorar la subjetividad del investigador en un contexto occidental capitalista que suele negárselo en investigaciones academicistas positivistas habituales. Según Valencia (2013):

El tema elige al investigador(a), y no al contrario (el tema no es externo al investigador(a)). Los procedimientos estéticos son el resultado y no el punto de partida de la investigación. Se confronta la herida colonial (lo impuesto, lo propio, lo ajeno). Primer cara-a-cara: re-encuentro con el rostro propio. Construcción de la autobiografía profunda como imaginario (imagen: cosa y representación.). (p.185-186)

Este primer paso de la búsqueda del tema dentro de la autobiografía (como lugar de enunciación) se realizó bajo el acompañamiento del profesor Valencia durante la segunda mitad del pensum de la maestría mediante entrevistas individuales para los maestrandos de MAIA con la intención clara de identificar rastros de la denominada herida colonial. Sobre esta lesión, Valencia (2013) afirma: “Alude a huellas, las marcas y vivencias profundas, que la experiencia de la colonialidad, en cualquiera de sus formas, deja en la vida mental, emocional, sociocultural y física de un sujeto y a los desajustes que le generan” (p. 184).

De acuerdo a lo anterior encontramos que fueron aquellas vivencias que otros me impusieron, en un ejercicio de sometimiento, que dieron origen a una circunstancia adversa y más allá de revictimizarme en el desarrollo de esta investigación, comprendí que se trataba de asumir un rol más compenetrado que el de un investigador habitual, con la intención de sanar(nos), junto a la otredad, mediante un ejercicio de introspección iniciado desde el *imaginario individual* (capítulo 3), titulado *desde el imaginario individual*.

Las circunstancias personales vividas relacionadas con la herida las intenté resolver mediante un ejercicio libre de co-creación junto a la presencia de la *otredad*, con la intención mancomunada y metafórica (global) de intentar sanar la herida colonial, como propone la *investigación estética crítica*.

Mi concepción de co-creación se sustenta en la definición propuesta por Venkat (como se citó en Ramaswamy, 2012), “Parte del supuesto de que las personas no quieren que se les impongan soluciones, sino que esperan ser vinculados de manera activa a su diseño y que se incorporen sus propias experiencias” (p. 279). Resultando coherente con mi formación de pregrado y en mi ejercicio docente de la cátedra de taller, donde usualmente los ejercicios propuestos a mis estudiantes, les convertía en creadores de soluciones, a partir de los requerimientos del diseño, o en las clases de fotografía donde su expresión sensible era más libre y donde se buscaba intencionalmente su expresión artística.

Ahora bien, mi interpretación del método de Valencia se expone a lo largo de toda mi investigación originándose desde la búsqueda en la autobiografía, la integración del imaginario personal, el identificar texturas y materialidades, así como la creación de sistemas simbólicos y vivenciando el valiosísimo encuentro con el otro. “Concepción de la investigación como diálogo entre sujetos, superando la relación sujeto cognoscente-objeto conocido. Búsqueda de las semejanzas conservando las diferencias” (Valencia, 2013, p. 192). En el mismo sentido, bajo mi concepción de su propuesta, las vivencias propias y de la otredad las traduje en el reconocimiento de las afectaciones comunes encontradas en el encuentro del diálogo común, puesto que mis interlocutores sufrieron en cierta medida algunas heridas similares a las mías, y que aliviaron mi carga, al reconocer mutuamente heridas impuestas por terceros. No obstante, nos sirvieron de detonante para la creación mediante texturas (materialidades a partir de materiales reciclados) de artefactos, a los que llamé *ensoñaciones*, con su respectiva reflexión crítica en torno a la creación de la obra misma como *vida proyectada*, pues estos estaban impregnados de *tropos* (carga semántica) para significar la sanación simbólica de las heridas individuales.

Por mi experiencia vivida en esta investigación, reitero la validez de una sanación metafórica, mediante el ejercicio de las artes integradas y cuyo argumento viene del mismo método de la investigación estética crítica. Según Valencia (2013), “La utilización del símbolo como vehículo de descarga y como zona porosa para el flujo de elementos sanadores. Tal puesta en obra, así concebida, es complementada por la producción de narrativas complementarias que operan como dispositivos pedagógicos y como exclusas” (p.197).

Ejerciendo mi postura como diseñador, tomé un rol de mediador entre mi subjetividad y la otredad (grupo de artesanos) mediante el establecimiento de vías de contacto y diálogo para identificar vivencias en común, también como recopilador de materiales y formulador de los *laboratorios de ensoñación* enmarcados en la tercera etapa de *diálogos de experiencias, saberes* y cuarta de *traducción creación-sanación* del método respectivamente y de donde surgieron en un ejercicio de *poiesis*, las obras (*ensoñaciones*) para su resignificación metafórica desde la plástica, entendida esta última como un *lenguaje* cargado de una gramática visual, vinculada a su vez con la enseñanza del diseño y que en efecto coincidió con la cátedra de taller de primer semestre, la cual tuve la oportunidad de brindar por varios años como docente universitario y que trayéndola al entorno de la *investigación estética crítica* me permitió valerme de ella para expresar mi invitación a los asistentes a la serie de laboratorios a expresarnos sin filtros prejuicios o tópicos, como proponen Civit y Colell (2004):

Sí, la Plástica es un lenguaje, una forma de expresión que, como tal, tiene una gramática visual mediante la cual podemos expresarnos y comunicamos con los demás. Esta gramática visual está formada por el alfabeto visual (que está compuesto por el punto, la línea, la superficie, el color, la textura, el volumen y la forma), que serían las letras que podemos combinar para expresarnos; y

la sintaxis visual (que tiene en cuenta la medida, la proporción, el agrupamiento, la estructura, la dirección, el movimiento, el ritmo, el equilibrio, la simetría, la asimetría, la armonía y el contraste) que son las formas que tenemos de poder combinar las letras del alfabeto visual. (pp. 100-101)

El ejercicio común con los artesanos fue de liberación, o *catarsis*, sanando de manera grupal, al darnos una validación colectiva respecto al ejercicio de la creación desde la *plástica*. Consecuentemente se establece que no desarrollamos “obras de arte” en un sentido academicista tradicional del término, compartiendo totalmente la postura crítica a la cual invita la metodología del profesor Valencia. “A la lógica de la investigación-creación estética-crítica, no le es inherente como un resultado imperativo o paso indispensable, la producción de una obra de arte” (Valencia, 2013, p. 199). Por lo tanto, era indispensable el uso de la metáfora como recurso creativo sobre los artefactos que materializaban parte del proceso de curación de la herida colonial. “Lo que aquí planteo apunta, entre otras cosas, a re-pensar y replantear el imperativo de esa obra reducida y/o encasillada en lo que comúnmente occidente ha denominado históricamente obra de arte” (Valencia, 2013, p. 185).

En ningún momento consideré las creaciones como obras de arte porque no se tuvo el propósito de acercarse al sentido prototípico de lo *bello*, ligado a la *estética*. La intención prioritaria fue la de materializar libremente desde el sentir, *artefactos* para plasmar sobre ellos la *carga semántica implícita* de una transmutación de situaciones traumáticas previas, en expresiones del presente, por y para quienes participamos de los talleres.

En el mismo sentido crítico, más que hablar de un objetivo de la investigación (como una forma de imposición), nos propusimos buscar la sanación simbólica, pues recoge el sentido del método de permitir(nos) el habitar, el compartir, un lugar común de manera respetuosa

permitiendo que las miradas, posturas y formas de vivir coexistan, sin que unas sometan a otras.

En el libro Ojo de Jíbaro, Valencia (2015) sostiene:

El investigador podrá alimentar la búsqueda, apuntalar los diálogos y establecer las relaciones necesarias que estimulan la investigación e instauran las zonas de contacto (con otros sujetos y grupos), proponer contenidos para las traducciones y elaborar las obras. Del campo inmaterial de la memoria empieza a emerger la textura material del mundo, sus constituyentes mínimos, en una especie de de-velación (y en algunos casos extirpación) física/mental, molecular de los elementos concretos que me han constituido interior y exteriormente. Es a esto a lo que llamamos, de una parte, recuperación de la totalidad, cuya otra parte la constituye el encuentro y/o re-encuentro con el otro y lo otro. (p.252).

De esta manera la, *construcción objetual de significados* o una traducción de las materialidades a partir de las vivencias compartidas, las desarrollamos junto a los artesanos a través de las obras de *co-creación*, que en su conjunto se evidenció, en mi investigación, en la narración, sistematización, registro fotográfico y audiovisual del proceso del modelado a mano, de las obras plásticas (*ensoñaciones*) reafirmandonos, tanto artesanos como un servidor, sobre la relevancia de la creación desde al arte.

El propósito del arte, hasta donde es posible hablar de propósito, ha sido siempre el mismo: la combinación de las experiencias obtenidas en la vida con las cualidades naturales del medio artístico. La intuición artística es la base de la confianza espiritual. El arte es un reflejo del espíritu, resultado de una introspección, que encuentra su expresión en la naturaleza del medio artístico. Si el artista está bien equipado de percepción consciente, memoria y sensibilidades equilibradas, intensifica sus conceptos penetrando

en el tema y condensando sus experiencias en una realidad espiritual en sí misma completa. Una obra es un mundo en sí, que refleja sentidos y emociones del mundo del artista. (Hofmann, 2007, citado por Doménech, p.27)

Por lo tanto, se constata que el artefacto o *ensoñación*, *habla* de las experiencias vividas por su creador al contar con la carga semántica de significados, vivencias, traumas y su liberación, para su hacedor, pues en lo físico se representa mediante *poiesis*. Todo lo anterior se plasma como una impronta mediante sus manos, en el sentido del ejercicio desde la *plástica* de manera creativa y sanadora (transmutación).

2.2 El camino de la expresión sensible

Antes de explicar cómo se desarrolló mi ejercicio metodológico personal, quisiera manifestar que esta investigación no buscó desde ningún punto de vista mi revictimización, sino una curación mediante las posibilidades de la creación artística, además del acercamiento y reconocimiento de afectaciones comunes, con la alteridad.

La búsqueda de mi herida colonial contó con el acompañamiento del docente Mario Valencia, orientador del seminario de trabajo de grado de MAIA, dialogando en torno a mi autobiografía, o *lugar de enunciación*, pudimos establecer que mi afectación se encontraba en mi etapa de formación como diseñador en pregrado, donde viví circunstancias difíciles en el *ambiente hegemónico universitario*.

Mi búsqueda llevó a reencontrarme con un grupo de artesanos del barrio Yanaconas de la ciudad de Popayán, a quienes conocí previamente en el momento de mi trabajo final de pregrado y con quienes comparto una afinidad mediante los lenguajes de la sensibilidad, debido a mi formación en diseño, pues coincidimos en nuestro gusto y formación desde el arte, con el común denominador de poder materializar conceptos e ideas, mediante el trabajo manual.

La expresión sensible hecha a mano empezó a tomar relevancia en este trabajo, ya que los avezados artesanos poseían una enorme habilidad de transmutar diversos materiales en vistosas esculturas, con maestría en la expresión, la forma y el color, encontrándonos, en una motivación compartida por el ejercicio de crear.

Figura 2

Artesano César Garzón, en su taller Ecoartesigno



Nota. Fuente: archivo personal (2018).

En capítulos siguientes describo, mediante sistematización, los encuentros para realizar la co-creación, en los *Laboratorios de ensoñación*, ligados al concepto propuesto por Freire (1971), como una relación horizontal que se nutre del amor, de la humildad, de la esperanza de la fe, de la confianza. Por eso solo el diálogo comunica. Y cuando los polos del diálogo se comunican así,

con amor, esperanza y fe uno en el otro, se hacen críticos en la búsqueda de algo. Se crea, entontes, una relación de simpatía entre ambos. Sólo ahí hay comunicación.

En efecto hubo una relación horizontal en el relacionamiento pues fue entre iguales (creadores) dado que prevaleció el respeto por los conocimientos de todos, para identificar sentidos y materialidades que aportaron a la sanación simbólica, teniendo presente la riqueza que aportó el encuentro con la diferencia. En este caso tuvimos en común, el haber tenido que recorrer algunos escenarios hostiles de aprobación académica, y para los artesanos redundaba más su oficio pues padecen constantemente la escisión academicista de *artista o artesano*. Al respecto se transcribieron sus diálogos rescatando sus opiniones y vivencias, al tiempo que sus reflexiones de sus vivencias, en los encuentros que sostuvimos en el barrio Yanaconas (capítulo 6).

La evidencia de los talleres y encuentros las consigné en mi archivo de registro y archivo audiovisual en un blog para la difusión de la obra. Ambos generados a partir de las experiencias con los artesanos. El material se conformó por grabaciones de conversaciones, video, imágenes fotográficas documentales y anotaciones personales en la libreta de campo, para potencializar el momento de la *traducción semiótica* desde los diálogos, evocando lenguajes artísticos comunes, con la intención de establecer una reflexión personal de la experiencia, en especial, las imposiciones que se ejercen sobre las expresiones artísticas en nuestro contexto local. Por ejemplo, las exigencias que recaen sobre los artesanos, en términos de la calidad de sus materiales y creación de piezas en relación con su expresividad artística, para satisfacer las necesidades del mercado, como medio de subsistencia.

Finalmente, la opción creativa y no-colonial de materialidades para una puesta en obra, la generamos a partir del *imaginario colectivo* de los diálogos, narrando la experiencia de co-creación en los talleres, mediante la sistematización de la experiencia y reflexión.

Sistematizar es construir una memoria integral crítica como resultado del diálogo entre los diferentes actores, que incorpore elementos analíticos y socioafectivos, buscando la comprensión del proceso y sus resultados, con el fin de contribuir tanto a la producción como a la socialización y devolución de conocimientos y a la cualificación de los trabajos (Mariño, 2011, p.10).

Acto seguido llegó la materialización de las obras en los *Laboratorios de ensoñación*, nombrados a propósito de la búsqueda de la recuperación de esos anhelos que en algún momento fueron cercenados por imposiciones de otros, en las heridas individuales.

La búsqueda de la *carga semántica* de las obras llamadas *ensoñaciones* surgió como transmutación mediante la metaforización o alegoría del momento de “shock” (Valencia, 2013, p. 189), que viví en mi pregrado: me representaron a mí como el *material que expelió la academia*, significando mi herida colonial, y que posteriormente se *transfiguró*, a través del encuentro con la otredad y la expresión sensible, permitiéndome llegar a una sanación simbólica de la aprobación académica, que en mis años de formación de pregrado, se somatizó en una crisis de depresión muy difícil de sobrellevar para mí y para mi familia.

Me valí de la herida colonial para representarme a mí mismo y de manera simbólica como ese *material de desecho* que la academia expelió (reciclaje) y, como se había dicho previamente, fue el que permitió establecer el componente clave para esta investigación en artes integradas con el ambiente, en el sentido de resignificar aquellos elementos de uso cotidiano que se utilizan una vez y que posteriormente se desechan.

Figura 3

Experimentación con el material reciclado en el contexto de los Laboratorios de Ensoñación

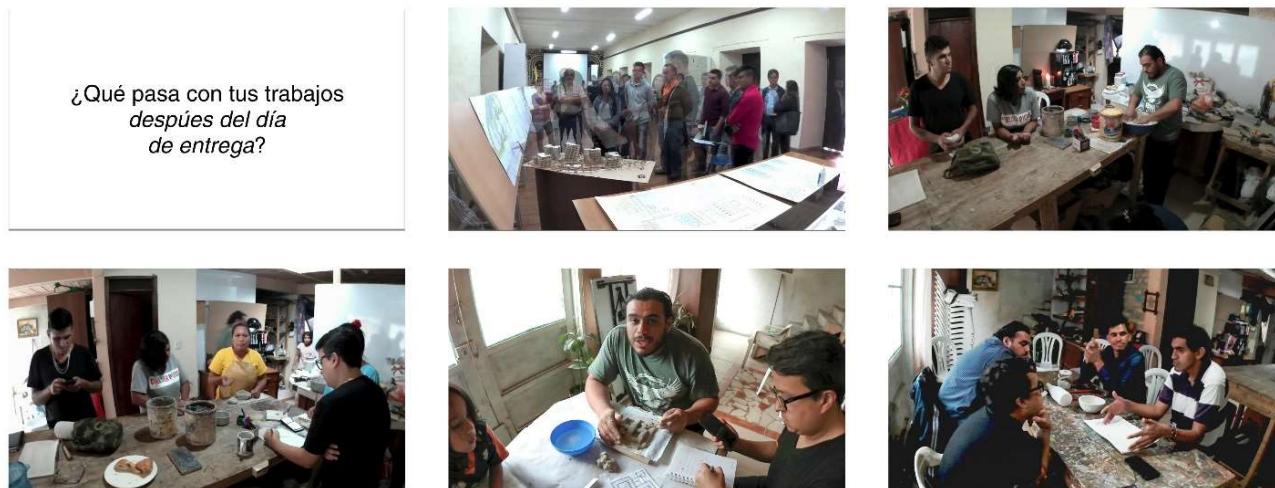


Nota. Mezcla a partir de materiales reciclados como base para la elaboración de las ensañaciones. Fuente: archivo personal (2018).

Durante mi permanencia como docente en la Institución Universitaria Colegio Mayor del Cauca tomé materiales reciclados de papel, cartulina, cartón, entre otros, en las entregas finales del 2° semestre de 2017 por los estudiantes de los programas de pregrado de Diseño Visual, Arquitectura y Tecnología en Delineante de Dibujo, como base para elaborar un material que posibilitara la experimentación con *formas* en el sentido de la aplicación de la gramática visual, para la expresión libre en los *laboratorios de ensañación*.

Figura 4

Video de Presentación de la Expresión sensible hecha a mano



Nota. En este video se resume: proceso de recolección del material reciclado a partir de las entregas finales de los estudiantes de la Facultad de Arte y Diseño de Unimayor (2017), apartes del diálogo en los Laboratorios de Ensoñación y el cierre de dichos encuentros creativos. Fuente <https://ejcastro.wixsite.com/expresionsensible> (Archivo personal, 2019).

Considero importante señalar que la idea de trabajar con el material de reciclaje me surgió al ver a los estudiantes que se encontraban realizando maquetas, prototipos, empaques, y demás piezas que se solicitan como una evidencia tangible de cumplimiento de competencias relacionadas a las asignaturas que tuvieran en curso. Vi al momento de realizar las entregas finales y para algunos de ellos, una carga del estrés y tensión impuestas bajo la presión académica (como me sucedió a mí), junto a sus anhelos (y de sus familias) canalizados en el gran esfuerzo en materializar, sus trabajos, los cuales podrían terminar exhibiéndose con orgullo en alguna habitación de sus hogares o terminar en el costal del reciclaje, al ser calificados con una nota muy baja o unos pocos rechazados, injustificadamente por algunos docentes de manera

aislada. En cualquier escenario para mí resultaban obras que me indicaban esfuerzo y sueños por alcanzar, y que, dependiendo del acompañamiento docente que tuviera, podrían potencializar en el estudiante su autoestima en su dimensión como profesional o dependiendo de la persona y circunstancias, un escenario de frustración y en algunos casos abandono de la carrera en curso.

En síntesis, la materialidad del reciclaje nombrado permitió la creación de las obras o *ensoñaciones* que iniciaron para mí, un proceso de *transfiguración* con la carga semántica representándome como sujeto herido y expelido.

La transfiguración ontológica del ser sensible-americano no se entiende como la creación o surgimiento de un ser totalmente nuevo (puro desde el origen), sino como la trans-formación de las estructuras profundas del ser viejo y colonizado, el cual a partir de sus prácticas y dinámicas de liberación consigue no sólo sanar, sino abrirse para enriquecerse a voluntad con las dinámicas de interactividad óptica con otros seres y otras culturas, siempre a partir de movimientos relacionales equilibrados y simétricos.

(Valencia, 2016, p.22)

2.3. Sobre los ambientes en el horizonte de investigación

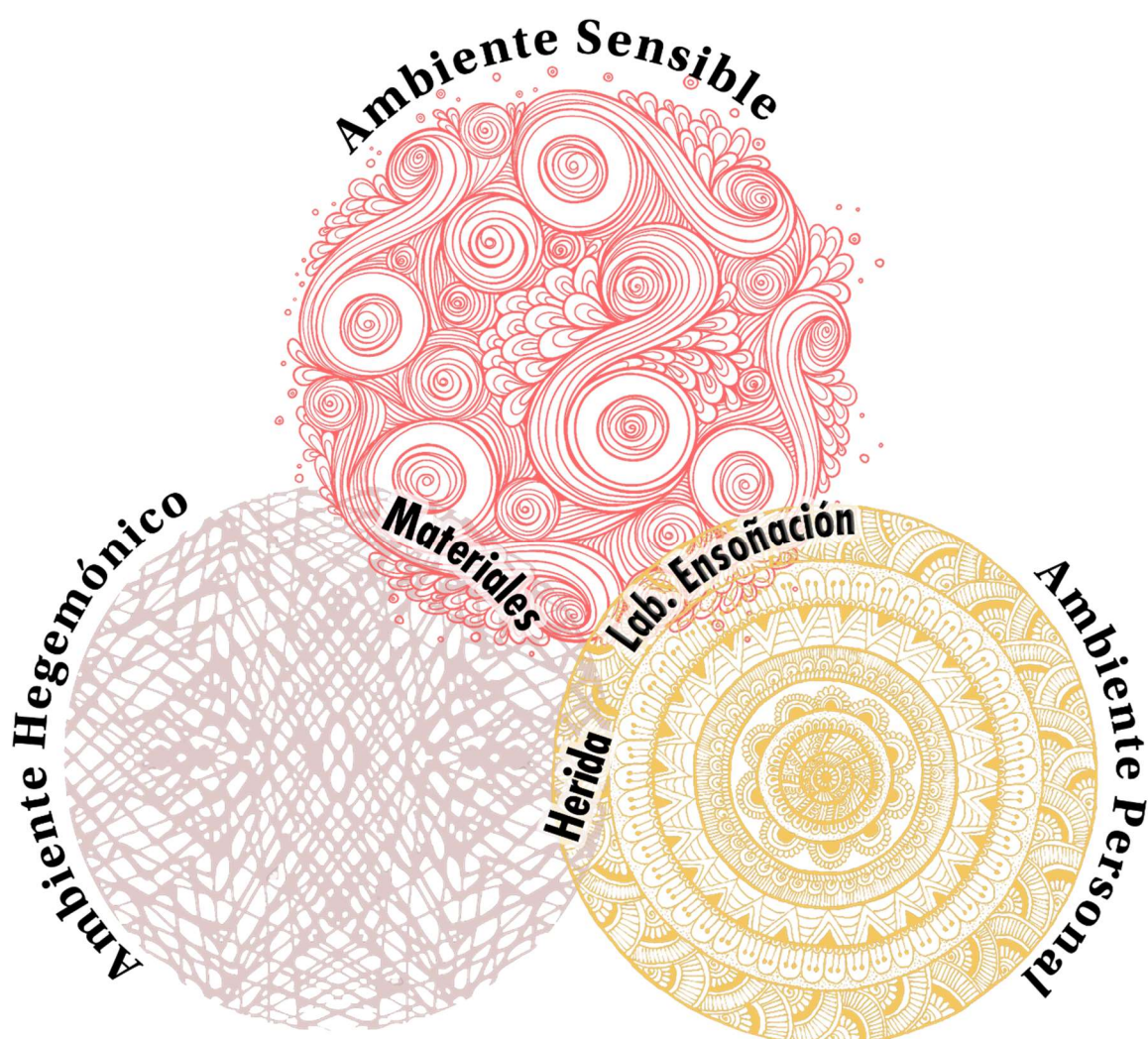
Para mi propuesta de creación, identifiqué unos determinados lugares físicos y simbólicos recorridos, en donde se manifestaron expresiones diversas, así actores, con sus particularidades e interacciones. En conjunto me propuse caracterizarlos como una contribución a los procesos creativos de mi investigación en el momento de los seminarios de trabajo de grado.

Como diseñador gráfico, haciendo un ejercicio de *síntesis*, propio de mi profesión y como un aporte a la apropiación metodológica como maestrando, configuré tres ambientes con sus propias dinámicas e interacciones. La propuesta, fue una suerte de diagrama de Venn, (Ver a continuación) que pudiera servir para que otros investigadores delimitaran sus áreas de

investigación y que, de acuerdo a sus necesidades de creación, pudieran propiciar las sinergias necesarias entre dichos ambientes, para trasladarlo al trabajo de campo con la otredad, en la búsqueda de la sanación, mediante la co-creación y el encuentro.

Figura 5

Dimensión ambiental para la expresión sensible hecha a mano



Nota. Fuente: archivo personal, 2018.

El gráfico anterior sirve de símil para exponer mi propuesta de la Expresión sensible hecha a mano, puesto que es un camino que recorre algunos lugares físicos, otros intangibles y sobre una línea de tiempo, como una narración de experiencias de vida. Inicia con el primer ambiente, el de la academia hegemónica, constituyó el punto de partida de la investigación. En él se dio el momento de shock durante mi etapa de pregrado, y por las diferentes circunstancias vividas en ese sistema positivista. De aquí surge la herida colonial que fue tratada metafóricamente.

Figura 6

Collage personal de trabajos y piezas de mi pregrado en diseño



Nota. La importancia de la expresión sensible como forma de expresión artística y terapéutica.

Fuente: archivo personal, 2009.

En este primer ambiente - hegemónico - intenté resignificar parte del proceso que yo también tuve que recorrer. Constituyó mi proceso individual de acercamiento a una *pedagogía crítica*. Florez y Canfux (como se citó en Romero de Castillo, 2002) Realizan la siguiente reflexión:

Lo importante es amplificar la flexibilidad del pensamiento. Florez, O. (1994) sintetiza en una de sus publicaciones que el método básico de aprendizaje más utilizado es el academicista, verbalista seguido por un docente que dicta sus clases bajo un régimen de disciplina a unos estudiantes que se comportan como fieles receptores. Canfux (1996) en correspondencia con lo anterior afirma, que el profesor generalmente exige al alumno la memorización de la información que narra y expone, refiriéndose a la realidad como algo estático; en muchas ocasiones la disertación es absolutamente ajena a la experiencia existencial de los alumnos, y en torno los contenidos, se ofrecen como segmentos de la realidad, pero aislados de su totalidad. Este tipo de modelo tradicional de enseñanza, permanece todavía, a pesar del devenir histórico y del desarrollo social que conlleva a otras formas de organización. Algunos preceptos de este tradicionalismo pedagógico aún subsisten implícita y explícitamente en las prácticas pedagógicas actuales. (p.102)

Por lo anterior considero que, desde una postura crítica y coherente, debía romper con los miedos que me fueron impuestos, en el presente y mediante mi ejercicio como docente, rompiendo con los juegos de poder, dando lo que considero necesario a mis estudiantes en términos de condiciones de igualdad, mediante disposición al diálogo, escucha, aprendizaje del error, entre otros. Sobre el particular, considero relevante la reflexión propuesta por Freire (1970) quien afirma:

La pedagogía del oprimido, como pedagogía humanista y liberadora, tendrá, pues, dos momentos distintos, aunque interrelacionados. El primero, en el cual los oprimidos van descubriendo el mundo de la opresión y se van comprometiendo, en la praxis, con su transformación y, el segundo, en que, una vez transformada la realidad opresora, esta pedagogía deja de ser del oprimido y pasa a ser la pedagogía de los hombres en proceso de permanente liberación (p. 35).

Mi ejercicio liberador de la herida comenzó por propiciar condiciones para que mis estudiantes *aprendieran haciendo y aprendieran del error*, lo cual metodológicamente se aplica desde el componente proyectual del diseño, en el cual bajo ciclos de iteración constantemente se están mejorando procesos y piezas o prototipos resultantes del mismo. Para traerlo a la realidad del aula intento acompañar en su formación al estudiante, durante los procesos de aprendizaje mediante una escucha activa. Citando de nuevo al pedagogo y filósofo brasileño, Freire (1970): "Todo esto exige que sea, en sus relaciones con los educandos, un compañero de éstos" (p. 55). Sin duda, los procesos cercanos al reconocernos en la otredad nos permiten permearnos mutuamente para superar la relación vertical alumno-docente hacia una que sea horizontal y que, en efecto, reconozca en el otro la importancia de los procesos de aprendizaje continuos, de los cuales también nosotros podemos nutrirnos, y apoyarlos. Esto se aplica, por ejemplo, durante la evaluación de las competencias del estudiante, donde se acompaña y se reconoce el esfuerzo que ha plasmado a lo largo del diseño de una pieza (idea – bocetación - materialización), en el cual se valoran sus fortalezas y como hace uso de ellas, en pro del mejoramiento constante en su formación. Otra circunstancia ocurre con el proceso de calificación, pues difícilmente una cifra no logre condensar el empeño detrás de una imagen, una pieza, un boceto, si el formador no

realiza el seguimiento al proceso de sus alumnos, siempre que haya interés de las partes por mejorar el proceso formativo.

Como docente en este caso, me convierto de alguna manera en el acompañante, pero no en dictador, de los resultados de los procesos creativos de formación en diseño. Ese lapso de tiempo en la academia permite una retroalimentación constante donde se puede migrar de la imposición, a la generación del valioso y necesario pensamiento crítico y argumentativo, por parte del asesorado, siendo totalmente necesario para un sano ambiente universitario.

Retornando a la dimensión ambiental de la investigación, hacia el segundo ambiente, el sensible, se exploró en el taller Eco arte signo, del barrio Yanaconas, donde diariamente sus artesanos toman los elementos de creación directamente del paisaje natural que los rodea (usualmente arcilla y madera). En este territorio en especial, resultó simbólico el cocrear, puesto que en él se han explotado *materiales* de ríos y montañas por años, conformando una alegoría de *sujeto herido*² en resonancia con mi herida colonial. Toda esta analogía se *asienta* en la importancia del concepto del suelo en la cultura, según Kusch (1976), “Cultura supone un suelo en el que obligadamente se habita. Y habitar un lugar significa que no se puede ser indiferente ante lo que aquí ocurre” (p. 115).

Otro aporte valioso del filósofo argentino, concepto con el cual ahora me identifico, es el de “ser sin estar” Kusch (1976). Inicialmente *caminaba* el ambiente académico de forma inerte, como *sujeto vacío*, anulado. Posteriormente a la crisis, al ser consciente de la herida, pude habitar el ambiente en el sentido de *estar-siendo*, logrando mi valiosa autoestima profesional enunciándome autónomamente como sujeto crítico y sensible, a pesar de estar sometido al discurso vertical impuesto por la academia.

² Término sugerido en asesoría, por el tutor de esta investigación, Magíster Oscar Potes González.

Indudablemente entre los hablantes que crearon el idioma debió haber una concepción implícita que apuntaba a escindir entre un sector de la existencia, regido por el verbo estar, y otro por el verbo ser, de tal modo que repartían el mundo entre lo definible y lo indefinible. Estar implica falta de esencias y entonces hace caer al sujeto, transitoria pero efectivamente, al nivel de la circunstancia (Kusch, 2007, p.252).

También al respecto de la metáfora del suelo de Kusch y la propuesta de tomar el reciclaje del ambiente hegemónico para elaborar artefactos en el ambiente sensible, cabe la postura de Scherbosky (2015) quien afirma:

El rescate del espacio, como estructura simbólica que moldea la existencia, la dimensión básica y existencial del estar caído en el suelo, de pensar desde abajo, desde lo inmediato, en función de una comunidad con la que se comparte la vida. (p. 51)

Consecuentemente bajo las circunstancias de este segundo ambiente, resultó muy representativo el desarrollar un ejercicio creativo mediante la expresión, en el sector nombrado, pero de tal manera que no afectara al medio ambiente como ha ocurrido, sino logrando un impacto positivo en los artesanos al mutuamente al experimentar mediante formas otras de *crear, sentir y significar*.

Figura 7

Alexander Martínez Salazar y su recolector de Yanaconas



mi idea se basa en que en el siglo xvi
 Fueron traídos por los conquistadores
 cerca de 500 indios yanaconas o
 Hanakonas que eran rebeldes excluidos
 de origen peruanos
 y fueron puestos a disposición
 del obispo del valle
 y el obispo al ver la disposición
 de materiales, que habían
 les enseñó a estos la mampostería
 entonces ellos empiezan a hacer
 ladrillos y tejas con las
 cuales construyen la iglesia y
 sus muros basado en eso yo
 con mi oficio trato de esculpirlos
 cargando el barro en cajones
 como creo que lo harían



Nota. Fuente: archivo personal (2018).

En este ambiente se gestionaron y desarrollaron los, que nombré, *Laboratorios de ensoñación*, en el taller del escultor César Garzón, donde utilizamos el material reciclado del primer ambiente (hegemónico - académico). La sistematización de la experiencia evidenció el encuentro con la otredad mediada por la co-creación, desde la creación manual, el diálogo, la fotografía, y la aprobación mutua desde la creatividad y vivencias personales. A las obras individuales propuse llamarlas *ensueños*, enunciando una representación simbólica del crear con las manos, aquellos anhelos desde formas tangibles e individuales, por parte de cada uno de los participantes del encuentro.

Para finalizar, establecí mi ambiente personal, descrito previamente en el imaginario individual. En él, intenté sanar mediante mi gestión y participación con la comunidad generando los *Laboratorios de ensoñación* y posteriormente invitando a los artesanos a que participaran en ese ejercicio de co-creación libre.

Parte de mi sanación se originó al reconocer que no requerí una aprobación de un tercero en un determinado momento de mi vida, para trascender el llamado *momento de shock*, sanándome *metafóricamente* como el paisaje herido en mi ambiente personal.

Para acompañar el proceso, utilicé la fotografía como un *dispositivo* de memoria, además del time-lapse y video, tratando de ir más allá de un simple registro. Con base en ello generé un testimonio, a modo de obra, de las ensoñaciones y vivencias compartidas y la respectiva sistematización, para materializar la visibilización del proceso de la puesta en obra en digital, mediante el blog de acceso gratuito nombrado en la introducción, el cual todavía sigue evidenciando el encuentro con la comunidad del barrio Yanacunas, y de viva voz de sus integrantes.

3. La memoria como lugar de enunciación

El abordaje metodológico propuesto en la Maestría en Artes Integradas con el Ambiente indicaba que el tema de investigación debería surgir desde nosotros mismos. Situación que resultó muy difícil de asumir, ya que expuso abiertamente mis vivencias, y a quienes optamos por la exploración mediante este giro decolonial, llevándome a retomar procesos del pasado aparentemente finalizados, en mi ambiente personal.

En este punto la investigación me llevó a revivir episodios que de diversas maneras me esculpieron y dejaron marcas profundas. La opción del método proponía alejarse de la mirada positivista tradicional de investigar y recayó en un espacio singular, por decir lo menos, constituido por las experiencias de mi *imaginario individual*.

El fin del método, si se puede hablar de tal objetivo, se encontraba en sí mismo, es decir, que más que culminar en la obtención de un resultado o una pieza objetual plástica, lo que pretendía era constituirse en todo el recorrido o proceso, como una búsqueda. Iniciaba desde la individualidad al encuentro con el otro y también incluía la obra o creación. Fue una exploración que iba procesándose poco a poco, donde nos encontramos cara a cara como individuos, mirándonos y erigiéndonos desde nuestras posturas personales (del existir, sentir, expresar, elaborar, etc.) permitiendo formas otras de investigar, que se potencializaron mediante ejercicios experimentales, de investigación-creación, en los *Laboratorios de ensoñación* con los artesanos.

Para reafirmarme respecto al método, cito nuevamente, al profesor Valencia (2015), autor del mismo, mediante su postura decolonial, en el cual se reitera la validez de enunciarme como individuo y desde mi imaginario, en un mundo cada vez más globalizado Kusch (como se citó en Valencia, 2015) señala que: “La investigación estética-crítica, concibe el mundo como un todo

del que el sujeto hace parte, como una totalidad por la que es constituido y a la cual él contribuye a constituir”.

Continúa el autor del método citando a Bataille, 1981, como se citó en Valencia, 2015:

“Desaparece la brecha que establece el punto cero de neutralidad. La experiencia investigativa se convierte en un proceso de afirmación y agenciamiento desde la vida interna a través del abordaje inaplazable del mundo de la experiencia interior, más allá del solipsismo existencial desprovisto de lugar de enunciación a la manera moderna europea”.

En resumen, los temas de investigación estético/artísticos críticos interculturales no se buscan en el mundo exterior, sino en el adentro experiencial del sujeto, en el río de su memoria.

Me inscribí en la Universidad del Cauca al programa de pregrado de Ingeniería de Sistemas, que acababa de abrir sus puertas en el año 2000. Recuerdo el primer día de clases, fue con una clase de cálculo y la frase del profesor: *“Aquí tengo la lista de veinte estudiantes; sólo me van a pasar dos”*. Esa frase me marcó, sentí una inmediata repulsión por ese imperio del terror que nos querían infundir ese y otros docentes. Me resultó despreciable y antipedagógico esa práctica hegemónica de infundir miedo al estudiante principiante, en lugar de incentivar su autosuperación y motivar su proceso formativo desde el inicio de su carrera.

En esos años de mi vida se generó la herida colonial por varias circunstancias negativas alrededor de mi paso por la academia. Enfrentarse desde el miedo a lo que debió ser el goce del estudiar una profesión, culminó en somatización en un episodio de depresión, primero para mí y luego para mi madre, al verme enfermo por casi dos años y a su vez preocupada por mi futuro profesional.

Esa circunstancia que viví años atrás, durante mis estudios profesionales, ha tenido una relación particular en mi presente, pues laboro como docente en una Institución Educativa Universitaria. Oriento la formación de jóvenes diseñadores muy talentosos desde los primeros semestres. Esa situación actual me hizo reflexionar sobre un giro decolonial de sanación para mi herida, al no perpetuar la práctica del juego del poder ejercido sobre mí, veinte años atrás. Por esa razón, desde dentro de la academia he iniciado la búsqueda simbólica de la sanación, ya que desde ella misma inició el conflicto y de vuelta a ella se resignificaron las relaciones de poder, como se evidencia al finalizar el recorrido por los ambientes hegemónicos como mi método.

En el año 2004 y a pesar de mis esfuerzos de permanecer en ingeniería de sistemas, no pude continuar por mis bajas calificaciones. Suena muy fácil de resumir en tan pocas líneas, pero fue mucho el tiempo y esfuerzo, de mí parte y la tolerancia de mi madre. Hoy en día y siendo docente, comprendo más que esas lecciones son valiosísimas desde el aprender del error y de las mismas circunstancias, primero siendo consciente de la aprobación que viene desde el propio ser y de igual manera reconocer las propias limitaciones, pero también potencializando los talentos o afinidades con otras ramas del conocimiento, o más bien de la expresión y la sensibilidad, porque más que frustraciones en la vida, fueron oportunidades de rehacerme, de deconstruirme, dirigiéndome donde la aptitud y gusto por la profesión, fueran de la mano.

El año siguiente, después de recibir ese duro golpe se me diagnosticó una crisis por ataque de pánico, por motivos del estudio o de la carrera por parte de un profesional en medicina. con quien dilucidé lo que me afligía en ese momento: la búsqueda de mi realización profesional truncada por la herida impuesta por otros y luego auto impuesta, desde preconceptos negativos de miedo, a estudiar otras carreras como las de artes.

En el año 2006 después de complementar mi tratamiento con diversas terapias y entendiendo que no debía seguir luchando contra lo que otros veían para mí, como un futuro ingeniero, dejé atrás lo vivido y empecé a estudiar la carrera de Diseño Gráfico, donde pude acercarme a mi lado creativo y expresivo.

Ese cambio me ayudó indudablemente a sensibilizarme mediante la expresión gráfica, artística y especialmente fotográfica, sirviéndome de ella como catarsis para expresar mi sensibilidad, íntima, personal, de ese mundo interior que había sido silenciado, sepultado, hasta aquel entonces. Me valí de ella para intentar narrar con luz, para acercarme a una forma de narrativa creativa y artística, que se había encontrado dentro de mí, pero que hasta ese momento no me había permitido expresar y sobre todo sentir, a pesar que siempre estuvo allí.

Finalmente, en 2014, terminé la carrera de Diseño gráfico, mediante mi participación en el grupo: Historia e Imagen del Departamento de Historia de la Universidad del Cauca, colectivo coordinado en ese entonces por la docente María Teresa Pérez y el comunicador Alexander Díaz. Fue una experiencia muy valiosa y reveladora para mí, pues hice parte de una investigación con comunidades de la denominada periferia de la ciudad de Popayán. Mi labor fue recopilarla en un DVD multimedia. Una de esas exploraciones en los barrios me llevó a conocer a los artesanos del barrio Yanaconas, quienes constituyeron la otredad necesaria, para la construcción de la *Expresión sensible hecha a mano*. Resultó anecdótica mi búsqueda personal de formación y crisis académica la que me llevó justamente a encontrar personas que también estaban explorando formas de expresión, y desde allí sembrar la semilla para sanar simbólicamente, mediante encuentros y reflexiones posteriores.

Figura 8

Más allá de la Ciudad Blanca



Nota. Collage que elaboré para el proyecto de investigación “Más allá de la Ciudad Blanca” del grupo de investigación Historia e Imagen. Fuente:

<https://masalladelaciudadblanca.wordpress.com> (2014).

En ese momento y para ese trabajo en el barrio Yanaconas pude conocer de primera mano a los artesanos y sus creaciones. Fue muy grato poder descubrir mi gusto por el trabajo con la comunidad y mediante el dispositivo de la cámara fotográfica para elaborar retratos de las historias de vida de los habitantes del lugar y posteriormente en mi trabajo de postgrado,

construir una exploración personal para captar parte de las creaciones, ideas y oficios que caracterizaban a algunos de los artesanos del sector.

Inicié colaborando con el proyecto, denominado en ese entonces como Asoyanartes, que se encontraba en una etapa inicial y pretendía integrar a los artesanos de diversos oficios del barrio Yanaconas y de otros sectores de la ciudad.

De mi parte ofrecí mi colaboración en varias jornadas de registro fotográfico en cada uno de sus talleres, mostrando *in situ* a los creadores y sus piezas de artesanía, talla en madera, forja, escultura y pintura. Además de las fotos, elaboré - *ad honorem* - su página en la red social de Facebook³ para que pudieran visibilizar sus obras.

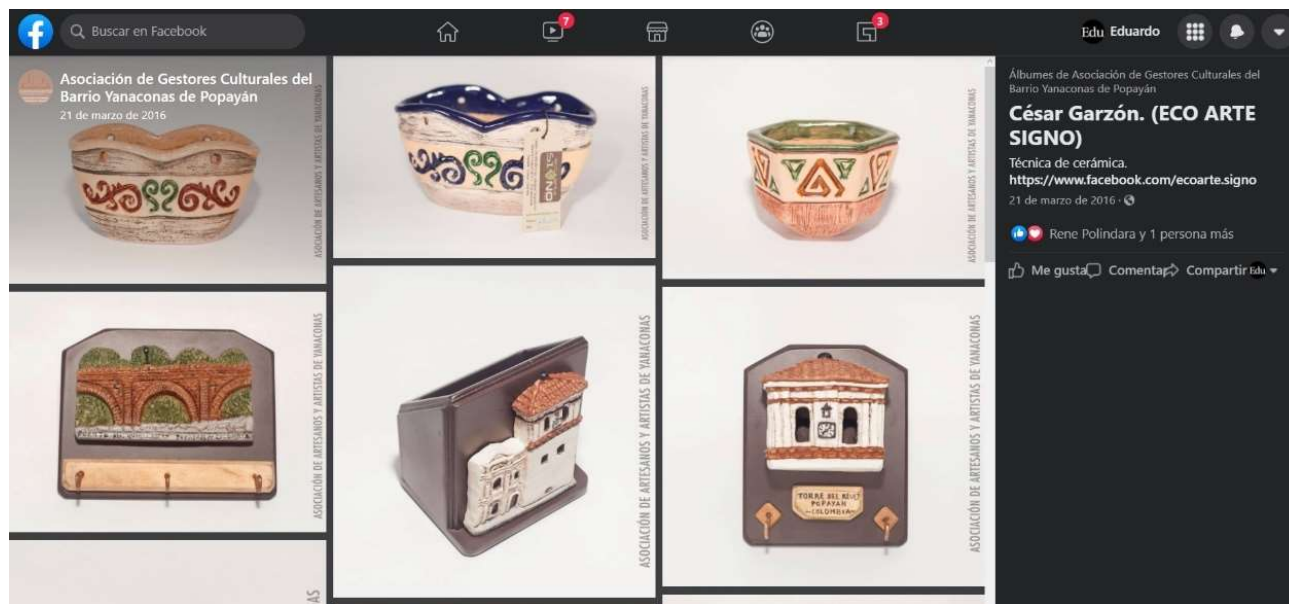
El registro fotográfico digital de sus piezas tuvo un muy positivo resultado, tanto que, por lo que se me informó, pudieron mostrar sus productos ante entes gubernamentales como la Alcaldía de Popayán, la cual los identificó mediante la página presentaba lo que habían desarrollado, y posteriormente facilitó incentivos y proyectos de apoyo a los artesanos del sector quienes se motivaron para finalmente consolidarse como asociación de artesanos de ese sector, donde en muchos oficios es amplia la expresión artística, del hacer con las manos.

De parte de la comunidad y como un gesto de agradecimiento se me invitó a continuar acompañando sus procesos de reconocimiento y visibilización en la ciudad de Popayán. Recuerdo una vez que me dijeron: “*Profe no deje de venir al barrio, mire que más artesanos quieren que les tome las foticos de sus artesanías*”.

³ En la actualidad recibe el nombre de Asociación de Gestores Culturales del Barrio Yanaconas de Popayán. Integró más oficios, como los realizados por las cocineras tradicionales del barrio. Se puede consultar en la dirección: <https://www.facebook.com/asoyanartes>

Figura 9

Galería fotográfica de piezas del taller Eco arte signo



Nota. Fotografías realizadas para el catálogo de productos para el taller de Cesar Garzón. Fuente: <https://www.facebook.com/ecoarte.signo> (2018).

4. Establecimiento del lugar de enunciación del artesano

Esta segunda etapa de la investigación corresponde a la *recuperación del mundo como totalidad y encuentro cara a cara con el otro*, como afirma Valencia (2013), "Permite las emergencias de objetos, saberes, experiencias y prácticas ausentes y, en consecuencia, amplía el presente, posibilitando la simultaneidad de lo no-simultáneo. Establece zonas de contacto nuevas. Desindividualiza la creación y da posibilidades comunales" (p.190).

Figura 10

César Garzón en el taller Eco arte signo, barrio Yanaconas



Nota. Fuente: archivo personal (2018).

El rumbo de la investigación me remitió a dialogar con el grupo de artesanos asociados en el barrio Yanaconas de la ciudad de Popayán. Sin embargo, con quien más pude relacionarme de cerca fue el artesano César Garzón, quien compartió muy amablemente aspectos de su vida y

de su taller dedicado al oficio de la cerámica, lugar que posteriormente nos acogería para los encuentros⁴ y diálogo.

Logramos establecer un diálogo, en el que cada uno compartía de manera espontánea aquello que estimábamos tuviéramos en común, a propósito del abordaje metodológico que indica los encuentros desde los imaginarios individuales.

César en un principio me contó que desde que estuvo en el colegio sintió la inclinación de optar por un trabajo que tuviera que ver con la parte artística. En su familia, solo un primo se había desempeñado en ese oficio. Paulatinamente, empezó su búsqueda en cuanto a la determinación de los materiales con los que trabajaría su obra. Le motivó encontrar materiales que tuvieran según él, una: “Salida más rápida y no limitarse a pintar obras de arte”. Teniendo presente que el enfoque de las Escuelas de Artes Plásticas requería de una gran inversión de tiempo, dedicación, conocimientos y estudios sobre la historia del arte, entre otras áreas afines a la misma.

Él, siendo adolescente, quería dedicarse al arte, pero no sabía en cual especialidad. En aquel momento de su vida, no le fue fácil tomar una decisión, debido a “Inconvenientes familiares”, porque sus padres estaban apoyando económicamente a su hermano a finalizar sus estudios. Compartimos la situación de tener que elegir, a modo de encrucijada.

Por su parte, César culminó el bachillerato a los 15 años y se fue a prestar el servicio militar. A los 17 surgió la opción de iniciarse en la cerámica con la elaboración de unas placas en

⁴ Se realizaron encuentros previos de planificación con el Artesano Cesar Garzón desde junio de 2017 a mayo de 2018 para la preparación del material licuado. Posteriormente los *laboratorios de ensoñación* y diálogos se realizaron en tres oportunidades durante el 2018: el primero, el 11 de junio con los asistentes Alexander Martínez, Graciela García, Angely García, y César Garzón (Figura 14). El segundo encuentro fue el 25 de agosto con Miguel Alegria, Alejandro Ramírez, César Garzón y René Polindara (Figura 28). Los siguientes encuentros fueron para dialogar y reflexionar en torno a las *ensoñaciones*: El tercer encuentro se realizó el 25 de agosto de 2018, y el último el 2 de marzo de 2019 con César Garzón, Alexander Martínez y René P. (Figura 26). Durante todos los encuentros se recopiló material audiovisual que se sistematizó en este documento y en el blog de libre acceso para narrar visualmente la experiencia de la investigación y como medio de divulgación de toda la obra.

arcilla. César quedó muy motivado con el material, aprovechó que su primo tenía más conocimientos y se desplazó a la capital, en donde él vivía, con el propósito de aprender de su mano. A los 19 años decidió casarse. Desde muy joven empezó a tomar decisiones propias. Sus padres, aunque en algunas oportunidades no estaban del todo de acuerdo, no dejaron de creer en él y en el oficio al que quería dedicarse. También conocía del manejo de moldes de una pieza para hacer placas, esa técnica en sus palabras la llama el “apretón”, que consiste en coger la arcilla y apretarla dentro de un molde, que ya tiene la forma y la figura deseada.

César reconoció que, a partir, del trabajo con el papel y demás reciclaje obtenido para este proyecto, volvió a retomar esa técnica, porque cuando comenzó a trabajar con su primo, era un poco más avanzada, ya que contaban con moldes contruidos por varios componentes y la arcilla que usaba era líquida. Aprendió a manejar la técnica de la *barbotina*⁵ traída por los españoles. Los indígenas utilizaban la técnica del apretón con moldes de la misma arcilla y desconocían el manejo de la arcilla líquida. Su primo sí era experto en el manejo de las arcillas líquidas y con moldes con muchas componentes, que permitían construir piezas cada vez más complejas y con ellos, se podía reproducir cualquier forma.

En la empresa en que trabajaba su primo, elaboraban floreros y jarrones, la mayoría de los diseños que realizaban, eran copias de unos que les llegaron de los Estados Unidos. En aquella época, industrias de ese país traían sus productos, y personas como el primo de César, les hacían moldes y copiaban los diseños, para reproducirlos en su taller en altas cantidades. A veces, sí tenían algún encargo, lo modelaban a mano, pero casi siempre se trataba de “copiar lo

⁵ La barbotina (del francés «barbotine»), es un tipo de engobe, papilla o mezcla de arcilla y agua con una consistencia barrosa o casi líquida, usada en alfarería para unir partes de una pieza cerámica previamente elaboradas, ya sean producidas al torno o a mano, y para crear dibujos sobre la superficie de las piezas con una decoración en relieve. (Fatás Cabeza & Borrás Gualis, 1993, p. 44).

que llegaba: ángeles, elementos para cocina, patos, monos chismosos, el cocinero italiano, según la moda decorativa de principios de los años 90”, de acuerdo a lo comentado por César.

Con su pariente aprendieron a trabajar la técnica de varias piezas, y se trasladó a su tierra natal, Popayán, para independizarse y manejar su propio tiempo y estilo.

El ceramista se valió de la técnica aprendida aplicada a un diseño propio. Al principio cuando llegó a Popayán, hizo fachadas de fincas coloniales, algunas de ellas eran de su propia inventiva. La artesana Esperanza Polanco que tenía su taller en frente del Hotel Monasterio, le enseñó la técnica del *apretón*. A ella, César le dejó en consignación, unas de sus piezas para comenzar a comercializarlas. Luego las fue dejando en otros lugares que le iban recomendando. Le pidieron réplicas de la Torre del Reloj, que logró hacer en cuatro tamaños y todavía las sigue ofreciendo.

La técnica de los moldes por vaciado se prestaba para sacar esas figuras de varios tamaños. De manera similar, otros artesanos hacían las torres a mano. El manejo cada vez, más experto de la técnica de la *barbotina* le permitió realizar detalles personales en el diseño, aunque fuera la Torre del Reloj del Parque Caldas, de tal modo, que alguien que comparara las piezas, podría diferenciar lo que César denominó como: “La firma del artista”. Cada artesano llega a tener su propio estilo, como un colega suyo que le hacía los techos curvos. También recibió pedidos de Cali, que atendió con las debidas réplicas de construcciones de esa ciudad.

A César le fue bien con los pedidos, porque era muy cumplido, a diferencia de otros artesanos. Innovó con sus diseños de la Torre del Reloj, y ante la acogida que obtuvo en su trabajo, se dio a la tarea de diseñar en cerámica otras construcciones del patrimonio histórico de la ciudad, como la iglesia de La Ermita, por ejemplo. Así mismo, empezó a exponer en ferias artesanales y almacenes en donde ya lo conocían y le vendían sus productos.

Durante unos diez años complementó estas actividades artísticas, con trabajos temporales en publicidad y estampados. Empezó a sentirse inconforme y limitado con el material, debido a la fragilidad de la cerámica, que hacía que las obras se les rompieran a los clientes en el transporte, e incluso a él mismo, en su propio taller. Ensayó infructuosamente con el *porcelanocrón*, porque no se prestaba para obras grandes. Luego experimentó con el papel *maché*, y en palabras del mismo César Garzón: “Era cualquier clase de papel, que se remojava, se licuaba, se le escurría el agua y quedaba una pasta, pero era muy gruesa, se le quedaban grumos de papel. Se podía mezclar con pegamento, la fórmula más común era mezclar el papel con *colbón*”.

Figura 11

Trabajo de acabados sobre molde en arcilla



Nota. Fuente: archivo personal (2018).

4.1 Educación formal como ceramista

César no pudo acceder a la educación formal. Relató que pasó las pruebas de admisión de la carrera de Artes Plásticas en la Universidad del Cauca, pero nunca empezó sus estudios, porque priorizó la manutención de su familia, ya que según él: “No podía estudiar y los niños tenían hambre”. Por lo tanto, se inclinó por los cursos del Fondo Emprender del Sena, que no le representaban gastos, además eran cortos y de noche.

Posteriormente recibió información del Técnico de elaboración de objetos artesanales. Lo encontró muy afín a sus preferencias artesanales, además le permitía postularse a convocatorias internas de ese establecimiento educativo. César se dedicó a trabajar en las mañanas, en la tarde a estudiar su técnico y volver a casa en las noches para trabajar un poco más. Se graduó como Tecnólogo, y presentó alternativas innovadoras a la Unidad de Emprendimiento del Sena. Se dedicó a la elaboración de piezas con su material a base de papel, que generó acogida por parte de los evaluadores que decidieron aprobar su proyecto. César también estuvo sometido a la rigurosidad académica, pues tomó los cursos de validación que ofrecía el Sena, afines a sus propósitos creativos y laborales, y cuya realización era requisito obligatorio para participar en las convocatorias que disponía la Alcaldía de Popayán.

4.2 El continuo ensayo y error

Durante sus estudios en el Sena, César, avanzó en el mejoramiento de su pasta a base de papel, etapa que consistió en experimentar, “quitarle algo, ponerle algo”, como explicó. Hasta que logró el punto que deseaba para la elaboración de sus piezas, y dejó de modificarla. Se refirió a su mejora como: “ni muy fina, porque los productos se torcían; ni muy gruesa porque quedaban muy bruscos”. Este proceso de perfeccionamiento del material, lo hizo por sí mismo, ya que los instructores del centro educativo carecían de experiencia en el uso del papel. Al

respecto, Cesar recalcó que fue él quien les enseñó. También se documentó en fuentes bibliográficas que halló buscando en Internet. Encontró la *pasta piedra*⁶, que le permitió tomar ciertos elementos de la pasta de *porcelanición*.

Respecto al ámbito profesional, César comentó que, en un sitio muy conocido de la ciudad de Popayán, solo le enseñaron a decorar y no a elaborar los productos, ni los materiales. Él consideró que los dueños de esa academia, pensaron de él, que, “aprende y nos copia, o nos monta competencia”, porque el negocio de esta escuela era vender las pinturas y los productos, que los estudiantes compraban y las usaban en las mismas clases que tomaban. En cambio, su primo de Bogotá, sí le enseñó y le dio la suficiente confianza para que él mismo recreara sus diseños a su modo y de acuerdo a sus necesidades.

La base que le sirvió a César para la elaboración de su material de trabajo fue el papel, con el cual experimentó durante varios años, mezclándolo con su amplio conocimiento empírico y experimental, en contraste, según él, con los trabajos de colegas y propia documentación. De igual manera comentó que, para el manejo de las arcillas, se explotaba ese recurso natural que era muy generoso en el sector de Yanacónas. La calidad variaba de acuerdo a las regiones, a los componentes de los suelos. En cuanto al proceso de *vaceado* en los moldes de arcilla líquida, César me indicó que la de nuestra región no funcionaba, ya que: “Sus ingredientes le conferían unas características que no permitían que se hiciera bien la barbotina”. Entonces para optimizar el trabajo, recurrió a los caolines de Boyacá o de Antioquia.

Otro aspecto, que tuvo muy presente, fue la disminución en la demanda de la cerámica y por consiguiente fue más difícil conseguirla en Popayán. La arcilla local era buena para el

⁶ Es un material para modelar y crear, que no necesita horneado. Gracias a su fórmula, las piezas se realizan en el día y luego se dejan secar a temperatura ambiente. Fuente: Arte-artesanía, interacción histórica. Recuperado desde <http://www.ub.edu/geocrit/b3w-599.htm>.

modelado a mano, pero no se prestaba para llevarla a la creación de piezas armables, ya que el trabajo con los moldes de yeso, implicaba que absorbiera humedad, que seicara un poco, despegar la figura, elegida debía permitir la reutilización del molde, mientras que la local solo posibilitaba sacarla y volver a utilizar las partes. La barbotina utilizarlo una o dos veces, puesto que la figura se pegaba e impedía su reutilización.

Figura 12

Creación de la mezcla



Nota. Fuente: archivo personal (2018).

César también utilizó la madera como base para elaborar los soportes de los elementos tridimensionales, siempre y cuando el interés de la pieza tuviera una utilidad. Este aspecto, fue importante porque muchas personas preferían que el producto adquirido además de tener una estética para decorar, cumpliera una función. Sobre este aspecto, comentó “Por ejemplo para un porta-llaveros de pared, hago el respaldo y los soportes en madera. Sí se quería un porta-lápices de escritorio, fabricaba la cajita. Sí era un organizador de documentos, hacía la base en madera, a veces realizaba un aplique moldeado en algún material que fuera característico para ello, se trataba de un complemento entre materiales que posibilitara brindar una estética deseada y un servicio requerido”.

La madera que utilizaba era la que sobraba de las estibas, que eran aquellas que llevaban los empaques de aparatos caseros. Sí el formato era más grande, se valía del MDF⁷, que era un aglomerado procesado industrialmente. En conjunto, César trataba de reutilizar la madera, apuntando al propósito de la protección ambiental.

También tuvo proyectos no exitosos como cuando, elaboró un diseño de las flores de plantas para la unidad productiva, cuando adelantaba su capacitación en el Sena. En ese momento consideró un referente, como punto de partida del diseño y desde ahí determinó a qué resultado quería llegar. En ese sentido su interés fue el de representar las plantas sagradas (amapola, coca, marihuana) que tenían varios significados. El que le interesó fue el sagrado-chamánico en el contexto de las comunidades indígenas. Este proyecto fue cancelado, porque los clientes prefirieron flores tradicionalmente aceptadas, como las rosas.

⁷ Las siglas MDF, se corresponden con las palabras en inglés Medium Density Fibreboard, es decir, los tableros MDF son tableros de fibras de densidad media. Esto significa, que este tipo de tableros de madera, han sido fabricados mediante la compresión de fibras de madera, mezcladas con resinas que aportan mayor resistencia al resultado final del tablero. (Agloma, 2020)

Figura 13

Tríptico de plantas sagradas (coca, yagé, borrachero)



Nota. Fuente: archivo personal (2018).

César quiso mejorar y fortalecer la acogida de su taller con diseños propios; pese a que lo que más se vendían eran las réplicas. Perseveró y continuó experimentando. Hoy día, el molde lo fabrica en silicona, debido a la facilidad que ofrece para modelar la figura. Aunque también depuró la técnica del yeso y posteriormente hizo lo mismo utilizando látex.

En el taller, una parte del material utilizado en la elaboración de productos artesanales provenía de un pegamento derivado de la yuca, de fécula de maíz o de gluten de trigo; todos eran elementos extraídos de plantas.

Al engrudo le agregaba *colbón* y le mezclaba papel licuado. Debía quedar en remojo, más o menos, una mañana o una tarde. Se dejaba secar y se licuaba, se colaba y extraía el agua. Luego, se batía la mezcla con un taladro. La idea era que el papel con el engrudo quedara bien compactado. Los artesanos no tienen un tiempo establecido para medir el procedimiento, “Se va calculando hasta que la mezcla quedara homogénea”, indicó César. También se refirió a la experimentación de su trabajo con la cerámica. Esta presentaba el inconveniente de dañarse, caerse y romperse en el momento de aplicarle pintura o en la terminación del producto. Por lo

tanto, mencionó dos motivos principales para probar otros soportes: “Uno, buscar un recurso mucho más resistente al golpe y el otro, crear una mezcla más ecológica que pudiera reutilizarse”. Si se manipulaban colorantes, también prefería los pigmentos naturales. En su búsqueda, el papel fue la mejor alternativa.

4.3 Manejo de materiales

Buscando diversos materiales, se enfocó en cómo lograr que la pasta quedase homogénea con buena calidad y nivel de detalle; por ejemplo, las fachadas y otros objetos que permitieran su reproducción y el papel como tal, no lo permitía. Así, con el tiempo realizó distintas mezclas o combinaciones hasta lograr encontrar la fórmula que facilitara un producto que fuera moldeable. Hasta cierto momento sus colegas artesanos habían trabajado productos delgados y eventualmente utilizaron materiales más gruesos, y constantemente se vieron en la necesidad de continuar las pruebas hasta encontrar un grosor óptimo. Luego de ese aprendizaje se disminuyó la cantidad de pegamento, para un secado rápido y así el producto quedó compacto.

Sin solicitarle a César mayores detalles sobre la mezcla de su autoría, indicó que el papel con el pegamento permitió obtener: “Una crema muy dócil y muy suave”. Indicó que agregó una parte de aserrín de carpintería en polvo. Le combinó otros elementos; por ejemplo, arcilla, talco o un blanqueador, mezclados con el papel para que la pasta quedara espesa, consistente y fácil de moldear para la elaboración de los productos. César utilizó este material alternativo desde 2015. Los orígenes de elaboración de productos artesanales venían de los estudios realizados en el Sena con el proyecto de grado de Técnico. Con estos conocimientos adquiridos aprendió a investigar hasta llegar a la fórmula establecida.

Realizando un paralelo con el artesano, la experimentación para lograr su objetivo fue fundamental, tal cual como se enseña en el método proyectual dentro de los programas de pregrado

de formación en diseño, donde se nos instruye que debemos partir de una idea, y tras una constante experimentación, se logrará eventualmente, dar la resolución al problema formulado. César, resaltó que, de todas maneras, lo importante era tener un material flexible y que debiera poseer cierta elasticidad y consistencia apropiada.

C. Garzón (comunicación personal, 11 de junio, 2017), “No es que tomé la arcilla del terreno y rápidamente la volví un producto, no fue así. En la experiencia del manejo de la arcilla, una de las claves para que un producto quedara bien, era el *amasado*, éste permitía que el material se cargara de energía, porque todo tiene vida, aparentemente pareciera que no la tuviera, pero en el momento en que se amasaba, cambiaba de textura, y sus características”.

La cocción del producto cerámico, con respecto al gasto de energía eléctrica, exigía 1000 grados Celsius de temperatura aproximadamente. Existían varias posibilidades: ¿cómo lo hacían los indígenas en su momento? Recurrían a la leña, hacían agujeros en el piso, metían los troncos y toda clase de residuos vegetales secos, luego le prendían candela y los dejaban el tiempo requerido hasta alcanzar la resistencia deseada. Esta técnica siempre ha tenido consecuencias, los ceramistas se enferman, el humo del fogón les afecta las vías respiratorias entre otras enfermedades. En los galpones del sector colindante de Pueblillo todavía utilizan este procedimiento y recopilando parte de esa historia local, César señaló: “Lo que se quemara, lo echaban”, en el caso de las llantas, ardían toda la noche. Después, vino la energía eléctrica. Si funcionó bien, pero el problema fueron los costos. El gas fue otra opción. Sin embargo, dentro del horno el calor era muy fuerte y rompía los productos. La alternativa viable fue el secado al aire o al sol. El producto quedaba duro y resistente. Era un secado natural, respondían bien los materiales utilizados, y ya no necesitaban altas temperaturas”.

4.4 Buscando la representación en el taller

César a su taller, lo llamó Eco arte signo: “Por lo ecológico y por la parte sonora, como un eco que quedaba repercutiendo igual que las ondas en el ambiente; y arte por la idea de elaborar diseños artísticos basados en símbolos o signos utilizados en la iconografía precolombina”. Esa fue la idea de la representación identitaria que esperaba consolidar en el tiempo y en la madurez de su reconocimiento como ceramista.

Él siempre fue consciente del trabajo de diseño que requería su propuesta de productos, así como la debida exploración en el mercado. Consideró que podía tener salida o ventas de las figuras precolombinas que son propias de estas tierras, y constituían un buen tema para mostrar, sobre todo en comparación con otros países. La idea que tuvo fue basarse en algunas ideas de estos referentes simbólicos y convertirlas en productos. Lo anterior constituyó un reto para su futuro.

En el mismo sentido, otra opción que planeó, relacionada con la figura humana, tuvo su referente en las sahumadoras, (históricamente a su vez, basadas en las ñapangas) pero no las tradicionales, sino representadas mediante su propio estilo. También pensó hacer cuadros en alto y bajo relieve.

En la búsqueda de hallar su propio estilo, el artesano se motivó con la realización de moldeados originales por sus propias manos, a pesar de estar basado en construcciones que se encontraron a gran escala, el mérito estuvo en llevarlo a una escala inferior. Aunque en su taller ha elaborado reproducciones con moldes, le hizo a cada pieza muchos detalles a mano. Después de salir del molde, trabajó a mano con el fin de darle un aporte personal. C. Garzón (comunicación personal, 11 de junio, 2017), “Repintaba las tejas, los ladrillos, les abría las

puertas y ventanitas para que quedaran originales”. Los clientes ya diferenciaron sus productos de aquellos que resultaban de otros talleres.

Era de resaltar, el componente ambiental involucrado en su trabajo respecto a la reutilización de materiales, ya que le preocupaban las: “Toneladas de papel que en el mundo se desperdician”. Claramente desde mi experiencia formal como diseñador compartía esta inquietud, valiéndome de ella como una conexión entre los ambientes hegemónicos (académicos) y sensibles (territorios de artesanos) mediante la reutilización de los materiales reciclables de trabajos y entregas que se habían realizado por los estudiantes en la Universidad, como expuse previamente en los ambientes del horizonte de investigación.

4.5 Compartiendo los conocimientos y las experiencias

También coincidimos con César en que ha compartido su conocimiento. Particularmente con jóvenes y grupos de señoras, además de las personas a las que les ha enseñado para que se queden a trabajar en su taller. Es decir, él ha enseñado sus técnicas a todos los que han trabajado en su taller, porque no hay nadie más que las conozca. Planteó que es necesario, porque él mismo no podría hacerlo todo, entonces explica a sus colaboradores cómo manejar el material y los moldes. Así mismo ha apoyado y alentado a quienes desde sus propios diseños, o ideas, tengan la intención, pero no conocimiento sobre cómo materializarlas o plasmarlas en arcilla u otros materiales.

5. Exploración de ideas, fase colectiva de la investigación: *Laboratorio de ensoñación*

Este paso de la metodología explora los *diálogos de experiencias, saberes y traducción*, propuestos por Valencia (2013), "Los encuentros tensiones y diálogos se dirimen dando lugar y fuerza epistémica a las asociaciones coherentes, buscando los isomorfismos que revelan lo semejante y lo común, pero conservando la diferencia" (p.193).

Figura 14

Diálogo en los Laboratorios de Ensoñación



Nota. En este video ampliado se recogen apartes de las impresiones de los artesanos durante la fase de creación mediante la plástica y la construcción objetual de significados. Fuente <https://ejcastro.wixsite.com/expresionsensible> (Archivo personal, 2018).

El desarrollo de los encuentros constituyó la fase colectiva de la investigación. Como se enunció previamente, dando preponderancia a la creación libre e individual, de tal forma que lo

significativo se ubicara en la *autoaprobación*, además se reiteró a los asistentes que las obras o *ensoñaciones*, eran de su entera propiedad como creadores.

Luego de haber conocido acerca de la vida y obra de César, y haber encontrado en conjunto, aspectos comunes, como el haber experimentado una situación difícil en el ambiente hegemónico académico, y posteriormente haber aprendido y compartido nuestro conocimiento posteriormente con estudiantes; materializamos la serie de *Laboratorios de ensoñación*. El objetivo de estos fue incentivar entre los artesanos participantes una creación libre que tuviera un significado muy personal y que lo pudiera plasmar en nuestro encuentro, y que, en otro espacio, no se le hubiera aceptado su realización, pues buscábamos liberar de manera *experimental* las expresiones individuales dejando de lado las mediaciones de aprobación de otros, en sentidos estéticos, utilitarios o de venta.

Si se quisiera establecer un paralelo, con un ambiente universitario, en este prevalecerían criterios de evaluación preestablecidos hasta la aprobación definitiva, mediante una parametrización, a diferencia de la experiencia empírica realizada en el taller, basada en una exploración libre de constante ensayo y error.

Desde esta perspectiva, se motivó a un diálogo con los artesanos, a partir de algunas preguntas. Por ejemplo: ¿qué intereses tenían al momento de expresarse mediante las piezas plásticas?, ¿por qué les llamó la atención crear con estos materiales?, ¿por qué con esta forma de crear podían expresar su creatividad, imaginación? y al respecto de la otredad ¿en dónde nos uníamos? El consenso general fue que, todo lo que se realizó, se podía crear y moldear con las manos. Éste fue el punto clave, para quienes participamos de los encuentros. Algunos apartes con relevancia para la investigación se indican a continuación.

Los artesanos trabajaron con el reciclaje generado a partir de materiales desechados de trabajos de los estudiantes de la Universidad donde laboro. La consigna fue la libre resignificación de la materialidad, mediada por la creatividad y el componente artístico del grupo. En este sentido, fue muy importante su vinculación desde la primigenia sensibilidad que han tenido por el trabajo hecho a mano, y su interés explícito por el desarrollo mismo de los *Laboratorios de ensoñación* en el taller Eco arte signo.

Figura 15

Experimentación con materiales para la pasta a base de papel



Nota. Primer laboratorio de ensoñación 11 de junio de 2018, de izquierda a derecha Alexander Martínez, Graciela García, Angely García, y César Garzón. Fuente: archivo personal (2018).

En el encuentro, César propietario del taller, recogió de una mesa un *tronquito* de árbol que había venido trabajando. El objeto era redondo y estaba pintado de color blanco, en el centro tenía un orificio. C. Garzón (comunicación personal, 11 de junio, 2018), en sus palabras servía para que: “Secara y respirara lo más rápido posible”. Según indicó, a este experimento le puso demasiado pegamento y en su parte interna todavía conservaba bastante humedad. Tomando como referencia esa pequeña experiencia, expresó lo siguiente: “Yo no quiero caer en la diferencia de decir que, artistas somos los que nos graduamos en un instituto, y artesanos son los demás”. Reflexión que tuvo eco en los asistentes.

Por mi parte, y al respecto, manifesté que quería generar un espacio de apreciación para el trabajo que habían realizado previamente, en el taller. Para ello tuve presente el valioso trabajo y el conocimiento empírico, que, a la fecha han recopilado los artesanos, igual de importante como es el conocimiento que se enseña en la academia. En esta última se elaboran, desde un conocimiento científico, maquetas, planos, dibujos, etc. Por lo que, era interesante explorar los contrastes entre ambos espacios. En ese diálogo, el *tronquito* se convirtió en un acercamiento tácito entre artesanos y estudiantes universitarios, representando sus sueños, su esfuerzo y las *trasmochadas* en los días de entregas finales, así como los ceramistas trabajan arduamente en temporadas de altas ventas.

El material reciclado de las entregas de trabajos de los estudiantes de los Programas de La Facultad de Artes del Colegio Mayor del Cauca, se direccionó al grupo de artesanos con la iniciativa de elaborar una pieza de su propia creatividad, o *ensueño*. Se trató de mediar una combinación de dos tipos de conocimientos: el académico, con el empírico o artesanal. Como indicó César, quien facilitó su taller para todo el proceso: “Lo importante de este material era saber *de dónde provenía*, indagando la intención que tenía al ser creado por estudiantes”.

Figura 16

Graciela “Chelo” García y la base para su ensoñación



Nota. Fuente: archivo personal, 2018.

Sobre la expresión subjetiva de las artesanas de la manipulación de la mezcla, G. García (comunicación personal, 11 de junio, 2018) comentó: “Este material me pareció magnífico,

excelente. Los muchachos aportaron sus cuadernos, se utilizaron sus hojitas. Era un material duradero, no se iba a romper. Ahí iban los sentimientos de los padres también. Fue magnífico para mí porque no se rompía, romper en mi vida personal es una cosa muy delicada. Así como se rompe un plato, se rompe un jarrón, se rompe también el corazón. Lo que yo quería expresar era sobre esto: *sentimientos de algo que se rompe*”.

Graciela “Chelo” García continuó con el relato de su experiencia: “Pensé hacer un florero, nunca debería faltar en la casa, en cerámica se puede romper, en vidrio pues peor, aunque sea artificial, va a decorar. *Un romper es un dolor*. A mí me regalan ese florerito y sé que lo voy a tener por muchísimos años, si me muero y mis hijos están ahí, yo se los recomiendo. Nosotros venimos de una familia que nos gustan los detalles, nos gusta cuidar, valorar un detalle. Somos así”.

Este testimonio se remontó a las enseñanzas de sus padres. Hoy las comparten con sus hijos, acuden a la tradición generacional para revivir y valorar lo aprendido. G. García (comunicación personal, 11 de junio, 2018) también explicó: “Nuestros padres nos han enseñado así. Les contamos y también les enseñamos a nuestros hijos esto. Apreciar lo que me han regalado. Si es una persona muy importante para mí, yo le voy a dar un detalle. Es un sentimiento”.

Retomando la dinámica del *Laboratorio de ensoñación*, César contextualizó a los asistentes, sobre algunas condiciones diferentes de un proyecto universitario en relación con las actividades cotidianas de la artesanía. Para empezar, los *Ensueños* no se realizaron a partir de un modelo matriz. La mezcla colocada alrededor, representaba el aporte personal de cada integrante. Al respecto ella agregó: “Las propiedades de la arcilla se prestaban para poderla maniobrar, pero con este material íbamos a ver hasta dónde podríamos llegar, si quedaba con alguna

imperfección, no importaba, era parte del trabajo, de todos modos, iba a mostrar que no era lo mismo que siempre se había hecho. Era una propuesta diferente”.

Figura 17

Detalle de la obra de César, inspirada en la obra de Omar Rayo



Nota. Intencionalmente la pieza fue creada para mostrar rastros de su origen. Fuente: archivo personal (2018).

En mi opinión no fue relevante el acabado. Era más significativa la representación conceptual y simbólica evidenciada en las texturas. Incluso hubo consenso entre los asistentes al laboratorio, sobre lo valioso de que se evidenciaran vestigios del plano original triturado en el nuevo material *reutilizado-resignificado*, en vez de que se ocultara su origen debajo de incontables capas de pintura.

Personalmente, aquellas palabras que expresó Chelo y la sensibilidad de los artesanos con las resignificadas obras de los estudiantes conformaron una enseñanza invaluable de su parte, dejando un aporte valiosísimo en el desarrollo de la investigación.

Para la artesana “Chelo” García, la técnica permitió trabajar incluso en un ambiente preescolar, como iniciativa propia y por fuera del taller, ya que el material resultó idóneo para trabajarlo con niños, no solamente en el desarrollo de la motricidad fina, sino en la elaboración de figuras en manualidades, la artesana G. García (comunicación personal, 11 de junio, 2018) comentó: “Que los niños hagan sus figuritas y les lleven un recuerdo a las mamitas. Les ayudará mucho a ellos en su motricidad. Por eso me gusta esta mezcla y enseñarles a los niños, me tocaría prepararla obviamente a mí. Que ellos moldeen y hagan sus figuritas y que no se vayan a romper”. Para ella, las carreras técnicas en preescolar y otras similares, generaban en algún momento la distinción entre aprendiz y estudiante; pero, el tener un conocimiento y compartirlo, correspondía a una exploración muy valiosa.

Angely propuso construir una materia con representaciones de la luna, el sol y una estrella para adornarla con flores. En este caso, como en las demás propuestas, la originalidad se vinculó con la incorporación de recuerdos que imprimían al objeto, un significado muy personal, de algún momento de su vida, resultando en una pequeña pero liberadora experiencia al crear aquella pieza que conectara fuertemente con un hermoso recuerdo vivido por su creadora.

Sobre lo que se pretendía en la experiencia del taller, le expresé a la artesana que: “La forma de representar una pieza, sería lo que, para ella, era liberarse de una calificación, yendo más allá, hacia la autoaprobación o la exploración personal como una forma de liberación. No tendría necesidad de estar sometida a una nota para expresar lo que sentía”. Fue por ese camino, que le propuse el inicio de su búsqueda.

Figura 18

Angely García, artesana



Nota. Fuente: archivo personal, 2018.

En ese momento también les comenté a los artesanos asistentes al primer *laboratorio de ensoñación* que: “Se trataba de producir en fases y en distintos tiempos. La propuesta de vincular recuerdos, sentimientos y emociones a la creación individual, se necesitaba un proceso y

reflexiones ligadas a la construcción de los *ensueños*. En esta experiencia, no existía la línea entre el docente y aprendiz. Era cocrear, no imponer”.

La esposa de César, la artesana Mary García, M. García (comunicación personal, 11 de junio, 2018), propuso lo siguiente: “Quiero construir una jaula. Porque una jaula significa encierro y uno ve, que dentro de esa jaula hay cosas bellas, cosas que están tan ocultas que muchas veces uno no las ve. Está esa esencia, esa alma, y esa alma dentro de esa jaula tiene muchas virtudes, muchos valores. Entonces, muchas veces, también dentro del trabajo nos absorbemos y no dejamos aflorar esa parte humana que tenemos. Viven en la cárcel todas las personas que han cometido delitos. Todo ser humano por x o y motivo vive encerrado en sí mismo”.

La autora de esta propuesta convirtió la jaula, en la liberación de una *herida*. Una jaula decorada en su interior con cosas bellas, por ejemplo, flores, podría representar las virtudes en el ser humano. La idea fue que “Esa jaula invitara a reflexionar. Si uno tiene algo bello hay que dejarlo aflorar, que salga y no quedarse uno en ese encierro”. En esta interpretación, prevaleció la subjetividad del ser humano: aflorar se transformó en liberarse de esa prisión. Cuando a la gente se le reprime, se enferma y sufre. Todos tenemos problemas, lo que importa es la forma cómo se enfrentan y se asumen con determinación. La jaula adquirió significaciones profundas en la cotidianidad de cada persona.

6. Ensoñaciones y anhelos

En este capítulo relaciono la *creación-sanación* del método de investigación estética crítica, propuesto por Valencia (2013), "No reduzco mi mundo al del otro, ni el otro queda reducido por mí, sino en donde construimos juntos un tercer espacio para la pluriversalidad, es decir, para la coexistencia no conflictiva y respetuosa de dos universos diferentes, de fuerzas que se tocan, en cuya dinámica se permean, buscando la producción de la vida" (p.195).

6.1 Resignificaciones en los *Laboratorios de ensoñación* por parte del equipo de trabajo

En el siguiente encuentro, el 25 de agosto de 2018, los participantes examinaron las siguientes ensoñaciones crudas, aún sin pintar: el florero, la figura de la imagen de infinito, el águila y el cuenco mediano. Se propuso a sus autores dialogar en torno a las ideas expuestas en sesiones anteriores que pudiesen expresar simbolismos, sentimientos o emociones respecto a la experiencia de los *Laboratorios de ensoñación*.

Chelo García, respecto a su florero, encontró que: más que el valor de uso, era el valor personal establecido por ella misma. Le representó la familia y lazos con sus seres queridos, según G. García (comunicación personal, 25 de agosto, 2018), "Si se rompía generaría un dolor irreparable", expresó.

Para Mary, se representó como un ave encerrada en una jaula. A ella le significó la belleza y cómo se podría representar la libertad.

Alexander por su parte construyó un águila tallada en el material reciclado y expresó el concepto de libertad que tenía como artista y representó el rompimiento de paradigmas.

Reflexionó sobre el nivel de detalle que permitía el material y que generaba una textura muy particular, según su experiencia. No se sabía hasta dónde se podía llegar con la

experimentación con el material y si este permitía elaborar otras formas no habituales, comparadas a las obtenidas en su oficio de talla artesanal de madera.

Figura 19

Alexander Martínez y su ensoñación inspirada en el águila



Nota. Fuente: archivo personal, 2018.

A. Martínez (comunicación personal, 25 de agosto, 2018), comentó lo siguiente: “No es importante que me conozcan, lo importante es dejar un legado. El águila desde arriba puede más que cualquiera. Me gustó mucho hacer el águila”. En referencia a la utilización de la madera, los participantes hablaron del impacto en el medioambiente, sin embargo, ha sido difícil para los artesanos y profesionales que la han utilizado toda la vida, el abolir esa práctica. Es un material vivo, en el tallado del diseño se le va dando otra forma. Sobre lo anterior y también para Alexander: “La madera tiene un ciclo, la misma naturaleza la desecha, se tiene que estar renovando, así como uno, tiene que ir evolucionando la vida. Coger la madera que la misma naturaleza ha desechado me permite sentir una conexión con la naturaleza, siento que me llama. Es un ser vivo. Se puede tocar con la mente. Es diferente trabajar la madera cortada o cuando está seca. Se conecta mejor con ella cuando está verde”.

César expresó sobre su obra: “Los cuadrados entrelazados representaron el infinito y la amistad. La amistad se genera entre personas, también se trata de propender buscar el bien entre todos”.

Por mi parte agregué al diálogo: “No existió un lineamiento para elaborar sus ensueños. Las propuestas fueron individuales, validando una representación de la subjetividad”. Para mí y después de confirmar mediante las reflexiones personales de los artesanos, percibí que el propósito general se logró retóricamente al fijar en la obra, la(s) experiencia(s) de vida de los asistentes. Visto desde otro punto, y para efectos de confirmación metodológica mediada por la otredad de esta propuesta, la experiencia nos llevó a cocrear, reconocernos y comprender la(s) construcción(es) elaboradas sobre la materialidad, a partir de la sensibilidad individual.

En cuanto al proceso de fabricación por parte de los talleristas, no se trató de hacer una línea de producción de objetos, sino de mostrar la carga emocional que portaba cada *ensueño*,

con sus subjetivos significados, invitando a ser interpretados por un grupo de personas diferentes a los talleristas o incluso por los mismos estudiantes desde un interés analítico y emotivo para establecer distintas interpretaciones, quizá por su alta carga simbólica de haber surgido de los materiales de desecho que estuvieron inicialmente en sus manos, pero ahora *resignificados*, en la etapa reflexiva de los laboratorios y desde una apreciación de las obras en un ejercicio de *mirada transferida*, como proponen Martín Vargas & Aranda (2004):

El contenido parece presentársenos como una resonancia que no podemos cerrar y que en su apertura nos invita al diálogo silencioso o al intercambio con el decir de otra mirada transferida que es la obra. El contenido, además de ser un relato anímico, es también un relato social en el que se ampara no sólo el tema que se presenta, así, como la invitación a traspasar el umbral del contenido, sino la perspectiva que la mirada como enunciado nos propone. (p. 118)

Los participantes de los laboratorios aportaron a retroalimentarnos mutuamente, y dejaron abierta la exploración de otras iniciativas relacionadas con el manejo de la técnica, y como se podría implementar, sin olvidar las limitaciones del material reciclado, como lo eran sus texturas fuertes y marcadas, pero también su alta resistencia.

Finalizando los *Laboratorios de ensoñación*, se recopilaron las reflexiones de los artesanos sobre sus creaciones. Afirmaron e imaginaron entre otras cuestiones que, si estas materialidades volviesen resignificadas a su originario ambiente hegemónico, la taza y el cuenco quizá permitirían que los estudiantes universitarios pudiesen trabajar con temperas y vinilos en ellos. La boca pequeña de la botella no podría servir de base a la idea del florero y supondría un futuro cambio en su diseño y que el material fue elaborado de manera artesanal y no industrial, lo que probablemente conllevaría a que, si hubiese propuestas de cambios, a las formas de los

ensueños, tendrían que efectuarse mediante algún tipo de mecanización o mediante el uso de alguna herramienta, dada su dureza y textura.

Una pregunta que no quise dejar pasar en el cierre, pensando en los saberes y habilidades propias del oficio artesanal, fue la siguiente: ¿Qué les podrían decir a los estudiantes que están empezando sus carreras, sobre la importancia del hacer mediante las manos?

La respuesta fue tajante: la creatividad y la comercialización de los productos. En la academia se enfatiza en el conocimiento técnico, se crea algunas veces un *supuesto* de saber más que otras personas, no hay suficiente conciencia que fuera de la universidad se encuentra una realidad muy distinta. Existen saberes que van más allá de lo meramente teórico. Cada experiencia es única e irrepetible, como afirmaron los artesanos.

También los asistentes en conjunto señalaron la conocida frase: “*La práctica es la que hace al maestro*”. Un artesano se hace, desde que se levanta todos los días y hace su trabajo de principio a fin. Empieza modelando la materia, la transforma hasta que llega a otro ciclo. Es una invitación que nos hacen a llevar a la *praxis* los conocimientos teóricos. La práctica genera ciertas habilidades que solo la tienen quienes se enfrentan día a día a la transformación de los materiales en productos y trabajan mediante una continua técnica de ensayo y error. En esta actividad se observan, exploran y modelan materiales, sin un límite determinado en el tiempo, hasta verlos materializados en una pieza. En este caso particular la profesión del diseñador tiene mucho en común con los artesanos, pues nuestro saber es práctico, ya que permanentemente diseñamos piezas en función de un público objetivo.

Figura 20

La expresión sensible hecha a mano. De izquierda a derecha: Graciela García, Angely García, Alexander Martínez, Mary García, César Garzón, y un servidor



Nota. Fuente: archivo personal, 2018.

Para finalizar los asistentes se manifestaron sobre las condiciones de venta de sus artesanías como medio de subsistencia durante años, y se reseñó la relación existente entre su asociación y la empresa Artesanías de Colombia, la cual está regida por lineamientos muy demarcados, como el de considerar *artesanía* aquella pieza que ha sido elaborada a partir de materiales del entorno, descartando muchas veces cualquier otro tipo de material o aquellos que previamente han sido procesados, con los cuales se elaboran las denominadas *manualidades*. Señalaron también que existen cánones sobre la calidad de los productos, sus colores, uso, tendencias de los consumidores, entre otros. En conjunto se estableció que al igual que como

ocurre con los artesanos; a los estudiantes en la academia, se les somete a una constante validación, que obedece en varias ocasiones a caprichosas necesidades del mercado.

6.2 Registro de los ensueños finalizados

Figura 21 a-b

Ensoñación de Angely y Mary García. 16cm de ancho por 6cm de alto



Nota. Fuente: archivo personal (2018).

Figura 22 a-b

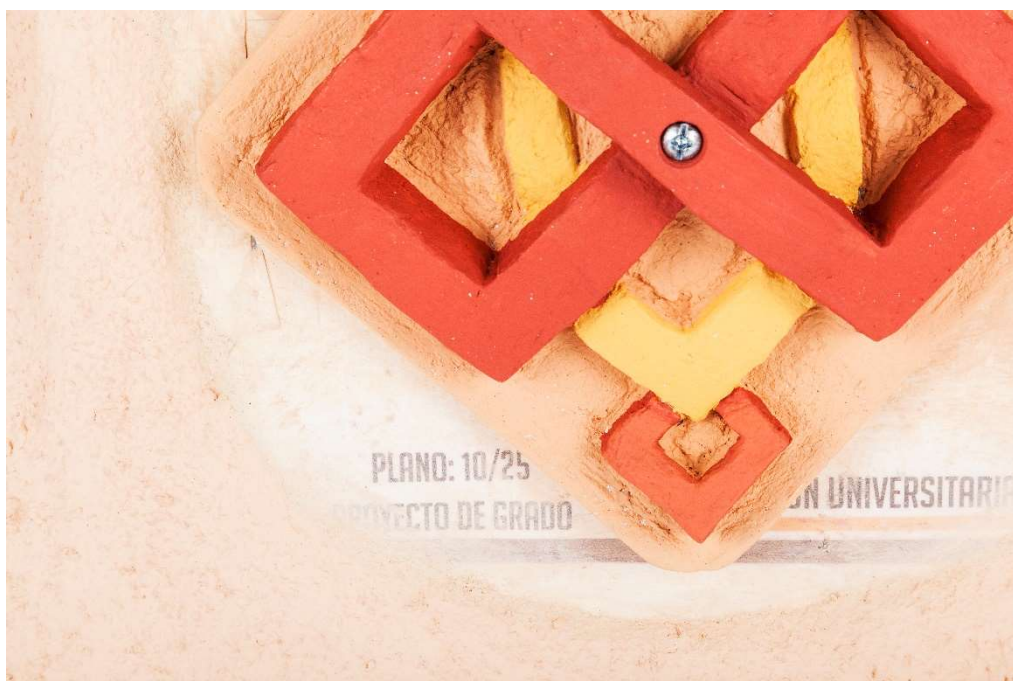
Ensoñación de Chelo. 18,5cm de alto por 23cm de ancho



Nota. Fuente: archivo personal (2018).

Figura 23 a-b

Ensoñación de la amistad y detalle, por César Garzón. 28,5cm de ancho por 29cm de alto



Nota. Fuente: archivo personal (2018).

Figura 24

Ensoñación del águila por Alexander Martínez. 12,5cm por 9,5cm de diámetro



Nota. Fuente: archivo personal (20189).

Figura 25

Obra de René Polindara. Soporte para las ensoñaciones hecho con el mismo material reciclado.

13,5cm por 25cm



Nota. Fuente: archivo personal, 2018.

6.3 Vivencias, formación en oficios artesanales y aspiraciones particulares

Figura 26

Video sobre reflexiones al cierre de los encuentros.



Nota. De izquierda a derecha: Un servidor, César Garzón, Alexander Martínez y René Polindara. Este video recoge los diálogos en torno a las impresiones finales del trabajo con la pasta a base de papel y lo que se logró representar en ella, respecto a las vivencias individuales y la sanación metafórica de la herida colonial. Fuente: <https://ejcastro.wixsite.com/expresionsensible> (Archivo personal, 2019).

El avezado artesano René Polindara aportó al cierre grupal relatándonos sus vivencias relacionadas con la academia y en particular sobre la búsqueda de la expresión sensible, que tuvimos en común. Desde el colegio le gustaron las manualidades. Se formó en la Fundación

Escuela Taller⁸ de Popayán durante el periodo 2000-2002, graduándose de Técnico en carpintería y ebanistería. Narró que se postularon aproximadamente 500 personas. El concurso exigió pasar varios requisitos para acceder al cupo. Los seleccionados debían realizar un examen psicológico y de esta prueba, los que tenían la habilidad, se iban quedando. No obstante, podían tener acceso a otros talleres: forja, jardinería, albañilería y vitrales. Los elegidos se rotaban por varios oficios y según su aptitud y habilidad, los escogían. En este proceso, René pasó varios filtros.

R. Polindara (comunicación personal, 2 de marzo, 2019), comentó que, en la actualidad, el proceso de selección es diferente. Es más flexible. Ha caído la demanda, los jóvenes con frecuencia afirman: “¿Para qué les va a servir hacer artesanía?”, dejando entrever que esta aspiración de ingresar a la escuela “no era para aprender”, sino directamente para formarse en un oficio y ganarse la vida. Por esta circunstancia, ante el rechazo de las convocatorias, el personal de la Escuela Taller se ha desplazado a barrios periféricos de Popayán para ofertar programas con incentivos, como el apoyo para el transporte.

Actualmente este artesano labora como instructor en calado y talla de madera, ocupa el cargo de seleccionador. En referencia a su experiencia, R. Polindara (comunicación personal, 2 de marzo, 2019), comentó: “La Escuela ha perdido mucho, no sé cómo decir, la gente casi no va. Las convocatorias son esporádicas. Se inscriben 30 y terminan 8 o 9 por curso. Ha perdido acogida o credibilidad. No se sabe qué ha pasado, más ahora en este mundo globalizado, donde todo es más fácil”.

La práctica del oficio le ha enseñado que no debe imponer propuestas a los estudiantes, a pesar de que en su contrato le indiquen lo que tiene que hacer. Ha ido adaptando los contenidos

⁸ La Fundación Escuela Taller de Popayán hace parte del programa Escuela Taller desde 1995 por un acuerdo marco de cooperación suscrito entre Colcultura, el SENA, la Gobernación del Cauca, la Alcaldía de Popayán, la Corporación de Turismo del Cauca y la Agencia Española de Cooperación Internacional.

en concordancia con las necesidades de sus aprendices. La estrategia exitosa ha sido escuchar sus expectativas sin imponerles nada. Le ha funcionado, en la medida que observa cómo se animan los estudiantes a permanecer en la Escuela Taller.

Un ejemplo exitoso que comentó, fue su experiencia pedagógica con personas con síndrome de Down: “Las tratas igual que a los demás”, aseguró. Antes del ingreso de estas personas a la Escuela Taller, la psicóloga le preguntó si los admitiría, teniendo en cuenta que era él quien sería responsable de facilitarles las herramientas. No dudó en recibirlos y en la repartición de tareas les asignó las que ellos podían hacer. Posteriormente la abuela de uno de ellos lo buscó para agradecerle por su labor como docente, pues la señora notó avances por cambios de actitudes en las relaciones interpersonales de su nieto, ahora se muestra mucho más interesado en participar en actividades de la casa, pues las clases le infundieron una autoconfianza en sí mismo.

En esta experiencia, los muchachos escogían entre modelos de un catálogo, las piezas que deseaban realizar. R. Polindara (comunicación personal, 2 de marzo, 2019), indicó “Ahora hacen balconcitos, yo les corto la madera y ellos arman sus piezas”. En el mercado de las pulgas, sacaron sus *cositas* y se veían felices. Es una satisfacción extra. Hay otros alumnos que han perdido materias en el colegio y la mamá no los deja volver. Ha comentado los casos a la psicóloga, luego convencieron a los padres para que los dejaran retomar sus estudios. También tiene otras personas de mayor edad. Hasta el momento ha tenido tres grupos con logros bastante satisfactorios.

En general, la experiencia en la docencia, tanto de René, como la mía, han sido bastantes gratificantes, dejando de lado la imposición de contenidos para apostarle a una construcción

mancomunada, donde el alumno también aporta y se interesa por ser partícipe de su propia formación.

6.4 Artista titulado o artesano empírico

Retomando las conversaciones con César, afirmó desde su formación como artesano, en comparación con la que recibe un Maestro en Artes Plásticas en la Universidad, que, en parte se enfoca en estudiar la figura humana, y eso requiere dedicación y práctica. C. Garzón (comunicación personal, 2 de marzo, 2019), aseveró que de igual manera el artista plástico: “Me aventajaría en el conocimiento de la historia del arte porque alguien que estudia, lo sabe”. Quizás la diferencia estaría en la manifestación de esos conocimientos en una obra. El artesano no profundiza en esos conocimientos, a menos que los necesite para algo práctico, en sus palabras: “Manejo de la materia prima, opciones de elaborar, producir”. Tanto el artista como el artesano tienen sus propios espacios de acogida, no se excluyen, tienen perspectivas diferentes. César enfatizó en que esta disyuntiva era similar a la existente entre la artesanía y la manualidad, en la cual los artesanos hacen parte de una lista de oficios como lo son la talla y torneado en madera, donde se toma la materia de la naturaleza, se modela y se genera algo. En cambio, la manualidad, puede tomar un elemento existente y únicamente decorarlo.

Figura 27

Mary García, esposa de César, recibiendo el compendio de Trabajos de la Maestría MAIA: Eco-Saberes



Nota. Fuente: archivo personal (2018).

6.5 Visión hegemónica ligada a su subsistencia

Para los artesanos participantes de los *Laboratorios de ensoñación*, el oficio de artesanía ha sido vinculado a la producción de artículos con alta inversión de tiempo y trabajo a mano. Desde la gestión del mercado, resulta inevitable referirse a rutinas propias o conocidas,

encaminadas a la venta de productos con destino a la exportación y al mercado local, en el cual les han ocurrido situaciones decepcionantes.

En una ocasión a los integrantes de la asociación les solicitaron la elaboración de varias piezas, las seleccionaron y se llevaron aquellas que consideraron aptas para el mercado, pero sin los reconocimientos económicos y derechos de autor por el diseño, inversión de tiempo y de trabajo. En otra oportunidad participaron en Expo-artesanías, donde necesitaban un referente para el Cauca, en dicho evento se les expuso la visión del mercado y los requisitos, sin embargo, en caso de llegar algún acuerdo debían elaborar un diseño libre y otro, más contemporáneo, adecuado a las tendencias del momento o del cliente. A unos les pareció bien, la mayoría no estuvo de acuerdo.

Otra realidad para ellos ha sido que las artesanías deberían contar con un énfasis en el mercado. De igual manera, deberían cumplir ciertos criterios de selección o de clasificación. Por ejemplo, en la categoría de maderas, se encuentran la talla y el tipo de mobiliario. Ambos casos suponen cumplir ciertos estándares de calidad para conseguir las ventas.

En otro ámbito, una determinada empresa les define los criterios. Si el producto pasa por una máquina de muebles, es industrial. Si es elaborado a mano, sin componente artístico, es otra categoría. Los funcionarios de la empresa deciden cuáles productos se elaboran a mano o en máquinas en términos de eficiencia. Estos criterios imponen condiciones de trabajo, que a la postre, también se traducen en inversión en insumos, las cuales se convierten en pérdidas, si la empresa los rechaza. No obstante, no se puede desconocer el impacto positivo ejercido en el sector de las artesanías por parte de empresas del sector privado.

Se parte del supuesto que, para algunas personas, los artesanos viven de su creatividad materializada en su amor por el arte escultórico. No obstante, en la venta de la producción local

se identifican al menos dos tipos de clientes, según la experiencia de los artesanos: uno, los extranjeros que pagan, por ejemplo, el precio de las manillas sin pedir rebaja, incluso hasta entregan el doble. Quizás para ellos en sus países industrializados, el trabajo manual es muy bien valorado, no solo en los estándares de precios, sino en la calidad y el tiempo invertidos en su elaboración. No es extraño, que el trabajo de un ebanista talentoso sea también reconocido como el de un arquitecto o el de una profesión afín. Ahora bien, el otro tipo de cliente, es el de los locales y turistas nacionales, que siempre piden rebaja. Tienen en su imaginario que: “El trabajo es sencillo”, como señaló César, y en el peor de los casos, lo quieren gratis; en cambio sí compran en almacenes de cadena con precios fijos, pagan lo que les pidan, sin pensar, si es caro o si el producto tenga malas condiciones de calidad.

También sobre la valoración de las piezas tanto económica como de manufactura, René Polindara, compartió su punto de vista desde experiencias con clientes: “A esta artesanía le falta determinado detalle, ¿en cuánto queda? Tienen en la cabeza la idea de que esta imperfecto para pedir rebaja. Buscan el detalle para negociar, lo peor es que se termina rebajando para que se lo lleven. En ese ejercicio del regateo, se desprecia el trabajo invertido en las obras, y cuando es manual, se subvalora aún más. Se aprovechan de las necesidades del otro, y tienen casi la certeza de la rebaja, a diferencia de otros países. Se escuchan todo tipo de comentarios como el de que nosotros nos ganamos la plata fácil. A pesar de todo ello hay personas que no compran, pero valoran nuestro trabajo”.

César Garzón, nos ofreció la siguiente analogía, C. Garzón (comunicación personal, 25 de agosto, 2018) “Uno mismo no le pone el respeto. En las exhibiciones no ponen la logística requerida. Exponen bajo techo donde el producto tiene la garantía de que no se va a dañar. Es lo que hacen los artistas en las galerías. Se paga la entrada. Mientras que el artesano parece que

rogara para que la gente conozca sus productos. Es gente que no sabe de cultura, no sabe de arte. Por eso no se progresa”.

Rene Polindara también nos expresó su experiencia sobre las ventas, R. Polindara (comunicación personal, 25 de agosto, 2018) “En Popayán, la demanda de los productos artísticos es muy limitada. Tienen poca salida. Se ven muchos estudiantes y mujeres con limitados recursos. El regateo es en todo nivel. Tuve una experiencia con el exalcalde de Bogotá, Lucho Garzón en la visita al *stand* de la exposición de lámparas durante una feria artesanal. Llegó con cuatro escoltas. Escogieron una lámpara de \$170.000 y ofrecieron apenas \$140.000. Los que estábamos allí nos sorprendimos de que una persona como él estuviera pidiendo rebaja”.

Así fue como encontramos otro punto en común relacionado a las experiencias de los artesanos César Garzón y René Polindara, muy similares a los desobligantes choques con en el mundo laboral, que me han ocurrido a mí y a muchos diseñadores y fotógrafos, donde es común tropezar con la frase: “No te pagamos, pero te damos los créditos”. Esas palabras resumen la subvaloración del oficio de diseñar y en nuestro contexto, por un desconocimiento generalizado de la labor de quienes materializamos ideas trabajando con un amplio volumen de información para dar soluciones a nuestros clientes y en condiciones que muchas constituyen una precarización laboral.

El artesano Alexander Martínez se remitió a las tendencias locales del mercado y la importancia del punto de vista personal. A. Martínez (comunicación personal, 25 de agosto, 2018) sobre lo nombrado, se refirió: “Desde la propia creación, es posible que no se conecte con los gustos del cliente. También es creatividad adaptar el producto a las condiciones del mercado sin que desaparezcan las líneas tradicionales. Si en el mercado prevalece la tendencia del color naranja, se pueden, por ejemplo, pintar águilas de ese color. Es bien sabido, que los clientes

tienen variedad de gustos, tendencias y formas de percibir la realidad. Si en determinado momento, un cliente sigue la moda, se la lleva sin objeciones. Sin embargo, la versatilidad se manifiesta en diversidad de preferencias, aunque no corresponda al estilo personal. Se vive del oficio y se acomoda a las tendencias sin hacer a un lado las preferencias personales. Podría decirse que para la aprobación del mercado se enfocan todas las tendencias. En este tema existen sin duda, opiniones y distintos puntos de vista, pero trato de respetar lo que hago, no acepto que me cambien el estilo”.

Para Alexander está claro mantenerse en su postura personal desde la conceptualización y materialización de sus piezas, pero ¿cuándo la obra plástica se convierte en un objeto comercial? Sobre ello, el mismo artesano comentó algunas anécdotas: “A los mercados llegó un señor y preguntó sobre las piezas, y comentó: ¿Por qué le puso cara de mujer?, o por qué le puso esta parte así, etc. En ese caso escucho al cliente para aprender. En otra ocasión, un arquitecto, me sugirió cómo hacer las cosas. Posteriormente lo mismo sucedió con un turista, todos desde sus profesiones y experiencias ofrecen parámetros, ideas, incluso preguntaban ¿si su trabajo era manual por qué no salían varias piezas iguales? Finalmente solía llegar un cliente que conectaba con la pieza y se la llevaba”.

7. Creación y vida proyectada

Para el cierre exploro la *concepción de la obra como vida proyectada*. Para Valencia (2013), "Esa irradiación de la vida individual/colectiva, vehiculada en el símbolo, alterando catárticamente la semiosfera en sus ámbitos sociales, culturales, políticos, es lo que denomino vida proyectada" (p.198). De acuerdo a esto amplié el horizonte del diálogo abierto aterrizándolo en la realidad de los artesanos asistentes a los encuentros.

Figura 28

Asistentes a uno de los encuentros de reflexión de cierre, de izquierda a derecha: Miguel Alegría, Alejandro Ramírez, un servidor, César Garzón y René Polindara



Nota. Asistentes al tercer encuentro de los laboratorios y de reflexión (25 de agosto de 2018), de izquierda a derecha: Miguel Alegría, Alejandro Ramírez, un servidor, César Garzón y René Polindara Fuente: archivo personal (2018).

7.1 La visión de empresa

La visión de empresa ha contenido implícitamente el concepto de organización en el gremio de artesanos de Yanacostas. Su unión al cabo de varios años, previo cumplimiento de los requisitos legales, fortaleció la identidad entre sus miembros, conectados entre sí a través de objetivos, metas y estrategias.

Sin duda, al estar dispersos, era débil su impacto en su segmento del mercado, cada uno por su lado, lo que en algún momento fomentó la competencia desleal, los bajos precios y la subvaloración de su oficio. Como señalé previamente, pude aportar a su consolidación como Asociación de artesanos del barrio Yanacostas, por medio del registro fotográfico de sus piezas, recabando imágenes de sus productos a partir de las visitas a sus talleres y hogares, aportándoles desde mi profesión como diseñador y fotógrafo.

En el plazo de unos cuantos meses lograron consolidarse en la asociación y así obtuvieron una clara visibilidad y reconocimiento en la ciudad, y que más adelante les validó para apostarle a la participación en proyectos y convocatorias enrutadas hacia la obtención de unas mejores condiciones económicas.

En lo referido a la gestión, las industrias culturales tienen asignación de recursos por parte del Estado. Los asistentes al cierre de los encuentros expusieron varios puntos de vista, resumidos a continuación: Asociarse con artesanos que tengan propuestas es importante. La actitud correcta es salir del escepticismo y beneficiarse de las posibilidades que puedan ofrecer las instituciones del Gobierno. En determinados casos, los estímulos gubernamentales favorecen al sector; especialmente en montos moderados se puede acceder sin *palanca*, ni favores partidistas, ni excesivos soportes de aprobación. En estos casos funciona, si el proyecto tiene calidad como valor agregado y cumple con los términos de referencia.

Sin importar los títulos que respalden el oficio de los artesanos, las políticas estatales, y por ende locales, se encuentran en deuda de valorar su labor como preservadores de una memoria y patrimonios culturales materializados en su plástica. Un llamado de atención podría ser que de igual manera nosotros, como habitantes del departamento, podríamos aportar a valorar lo nuestro y no dejarnos obnubilar por lo foráneo. Fue generalizado el clamor por parte de los escultores y ebanistas, que la gente del Cauca se queja mucho y han tenido pocos espacios para ofrecer sus productos. Por ejemplo, cuando se realizaba la Noche de Museos⁹, se promovían actividades que invitaban a salir en la familia, con los amigos y era para todas las edades. Un viernes en el centro era un plan universitario. Se degustaba la gastronomía y se ofrecían sus artesanías. Era una forma de transmitir cultura e indudablemente se pudo haber realizado desde muchos años atrás, pero como siempre, todo era cuestión de voluntad política y gestión de unos patrocinadores.

7.2 Gestión en entidades privadas y de Gobierno

La asociación artesanal les facilitó la obtención de recursos públicos con ministerios, administraciones municipales, ONG internacionales, fundaciones de grandes empresas. En tiempos electorales presentaron convocatorias. En ocasiones, beneficiaban al artesano, no siempre pesaron los intereses partidistas. Un ejemplo, fueron los siete premios locales ganados en los últimos tres años, incluyendo el de gastronomía. Eran reconocimientos al potencial y calidad del patrimonio cultural representado en estos oficios, evidenciando una concienciación del valor del trabajo artesanal y del trabajo en equipo, con lo que se dignificaba en parte a los artesanos del departamento del Cauca.

⁹ La Noche de los Museos es un evento cultural organizado en forma conjunta con varios museos e instituciones culturales. Durante el evento, los establecimientos se encuentran abiertos durante la tarde y parte de la noche. La primera Larga Noche de los Museos (en alemán, Lange Nacht der Museen) tuvo lugar en Berlín en 1997 y desde entonces el número de instituciones participantes y exhibiciones ha crecido considerablemente, esparciéndose a más de 120 ciudades a lo largo de Europa y del resto del mundo. Fuente: Lange Nacht Der Museen. [en línea] recuperado de: <http://www.lange-nacht-der-museen.de/>

Sin embargo, como dijo César: “todo quedaba en papeles”. En sus palabras, las entidades de Gobierno departamental, poco apoyan los proyectos, exigen demasiados requisitos. En la Secretaría de Cultura, encargada de gestionar los estímulos, prevalecía la inmediatez en la selección de las convocatorias y sobre todo en la ejecución de los proyectos. Parecía que el interés era mostrar cifras. Se dio el caso, por ejemplo, que en dos semanas exigían elaborar montajes de eventos de música y obras de teatro. Se agravaba la labor logística, por la escasa difusión, la política de hacer rendir el presupuesto y economizar recursos, de igual manera la constante validación por jurados no cualificados en la selección de todas las áreas de las convocatorias culturales, que conllevaban a perjudicar al sector en conjunto. Para resumir, prevaleció en reiteradas ocasiones la improvisación e inoperancia de las entidades oficiales. César, agregó: “El alcalde de ese entonces dijo que quería ayudar a los artesanos, pero su equipo no era diligente. Tenían los recursos, el problema era el manejo que le daban. Se quiso apoyar a todos y no en concursos, esta modalidad no motivaba a los artesanos. Entraron revendedores y gente que nada tenía que ver”.

7.3 Diseño artesanal¹⁰

El encuentro de cierre tanto para artesanos, y para mí nos permitió establecer el diálogo fundamental para expresar no sólo las experiencias vividas en la investigación, sino encontrar recuerdos en el imaginario individual en relación con la auto aprobación, el saber y la experimentación, medidas por una creación colaborativa.

Experiencias previas como las del ebanista René, aportaron a ampliar la conversación. Como la reflexión vivida por él respecto a la exigencia de titularse, en temas: “Adecuados a la moda, pero que tampoco le funcionaban”. Los artesanos cualificados en sus oficios y habilidades

¹⁰ Se aclara que no hace referencia a la carrera que ya no se orienta en el Colegio Mayor del Cauca.

han participado constantemente en convocatorias públicas y han cursado varios diplomados, no solo en temas relacionados con su área del saber, sino en gestión de proyectos y similares, los cuales les han permitido aprender a gestionar recursos y mejorar las condiciones técnicas y de sus ingresos.

El artesano también opinó que el título en sí mismo no garantizaba el éxito en este oficio, opinión que sin duda comparto con él, cobrando especial relevancia en el contexto de esta investigación. Muchas veces se ha marcado la tendencia de adecuar la elaboración de productos a las exigencias de la moda y también han existido subvaloraciones por parte de algunos clientes al punto de encasillar las piezas para la venta en palabras de él, como: “Demasiado tradicionales”.

René nos compartió su experiencia al respecto de la aprobación académica, en resonancia con el interés por sanar mi herida colonial. Comentó que era egresado del extinto Programa de Diseño Artesanal del Colegio Mayor, el cual instauró las bases para la actual carrera de Diseño Visual, donde laboro. Indicó que su trabajo de grado tuvo inspiración en la arquitectura y en los atardeceres de Popayán.

Cuando estaba realizando su trabajo de grado, elaboró unas lámparas decorativas en remembranza al Maestro Negret y con ocasión de su muerte. Sin embargo, un profesor le aconsejó retirarlas pensando en facilitarle la aprobación de su proyecto, puesto que para el docente: “¿Si el producto era una luminaria, que tenía que ver con Negret?”.

El profesor pensaba que estas afinidades le podían conducir a más exigencias de investigación en su proyecto de grado. Sin embargo, para René, fue un motivo de gran orgullo, tanto así que otro docente de Arquitectura, le expresó que, “cuando veía los productos era como si estuviera viendo la obra del maestro Negret”.

En el mundo tecnificado actual resulta relevante diferenciar el diseño artesanal tradicional del estandarizado. En este último se trabaja en serie, para reducir tiempos, movimientos y homogenización de productos. Sobre esta cuestión, también aportó René, desde su propia experiencia como docente en la Escuela Taller: “Los ingenieros llegaban a imponer a los aprendices a que pudieran hacer algo rápidamente. En cambio, para nosotros las cosas eran manuales, era decirle a uno, que se demoraba mucho, eso no podía ser. Querían que simplificáramos, para hacer algo mucho más sencillo y rápido”.

Para René hubo un aprendizaje desde su hacer, pues se distanció de la técnica estandarizada, hacia el trabajo manual y especializado, labor que acompaña su cotidianidad y que le ha permitido labrarse un nombre y reconocimiento, validándolo para convocatorias de incentivos regionales.

Para mí, la reflexión de René tuvo eco en mi oficio, y responsabilidad, en la orientación pedagógica en diseño, pues en mi labor trato de incentivar que los estudiantes construyan su criterio propio y una capacidad autocrítica hacia sus trabajos. Para ellos el hecho de tomar referentes visuales o retomar elementos de movimientos artísticos para establecer un tono o estilo sobre el cual empezar a construir sus propuestas, es válido y justifica su elección. Es inherente a mi acompañamiento docente ayudar a ampliar *el imaginario visual* de mis estudiantes de diseño y a su vez me permite subsanar mi momento de crisis en el ambiente hegemónico, pues de manera consciente les apoyo y apporto en su formación, rompiendo así el ciclo de imposición epistémica del miedo impuesto, especialmente cuando el objetivo es acompañar la formación de futuros profesionales. Por lo anterior fue relevante darles cabida a esas miradas reflexivas en el espacio de diferenciación y de encuentro, de los *Laboratorios de*

ensoñación, donde se propició el reconocimiento de los saberes de los artesanos tradicionales de Yanacónas.

A. Ramírez (comunicación personal, 25 de agosto, 2018), realizó un paralelo respecto al caso del reconocido músico Jhon Jairo Florez, ganador de la Edición 37 Festival Mono Núñez en Popayán: “Se inició estudiando música aquí en la universidad. Tenía claro que él quería hacer música autóctona, colombiana, andina, folklórica, tal vez, y cuando llegó ahí, lo cortaron y le dijeron eso no era música; música era la de Beethoven, y él se salió. Con el tiempo ganó premios y puso en alto las tradiciones nuestras”.

Algunos artesanos han aceptado que personas más preparadas en diseño entreguen a Artesanías de Colombia sus obras, con los respectivos requisitos solicitados. Si les va bien en la parte comercial fue porque conocían de antemano las tendencias del color y el tipo de materiales, por nombrar algunos criterios. Para otros, acostumbrados al oficio durante muchos años, ha sido difícil acomodarse a las tendencias que rigen al mercado cuando ofrecen sus productos. Es evidente que esta empresa ha pretendido que los artesanos sean más industriales.

C. Garzón (comunicación personal, 25 de agosto, 2018), culminó aportando la siguiente reflexión: “Existe un choque en la selección de los colores, formas y diseños en contraste con las líneas y el color de la madera. Predomina la tendencia de la moda, por ejemplo, si el color es un azul intenso, y no un verde fosforescente. Lo mismo sucede en las tendencias en el color del vestuario en primavera o verano. La tendencia es generalizar. Por ejemplo, en verano, un amarillo fuerte o naranja. Del vestuario toman los colores de la paleta para aplicarla a todos los productos. Para la mayoría de los artesanos, es arbitrario, equivocado e impuesto, traer las tendencias de las pasarelas de Milán o París a la realidad local. En otras ciudades con mayor

apertura, probablemente los artesanos ya estén viviendo ese paso. En Popayán, para nosotros, no ha sido nada fácil”.

Figura 29

Artesanas en el Taller Ecoartesigno



Nota. Fuente: archivo personal (2017).

8. Conclusiones

8.1 Reflexión como diseñador

La sanación simbólica se materializó ante la presencia de los artesanos, al compartir, escuchar, y desaprender con ellos una parte de mi formación como diseñador titulado. Mi conocimiento aprendido venía cargado con cierto bagaje colonial que establecía, por ejemplo, una escisión que separaba artistas y artesanos, donde el primero lograba una legitimación al cursar por una escuela de artes, validando un conocimiento teórico; diferente de aquel empírico artesano cuyos conocimientos venían muchas veces desde su propia experiencia, fuera de la burbuja académica o a partir de saberes que han pasado por varias generaciones en sectores comúnmente llamados *populares* en la ciudad de Popayán, y que bien les han permitido conformar una economía de subsistencia diaria para sus familias.

Lo popular no corresponde con precisión a un referente empírico, a sujetos o situaciones sociales nítidamente identificables en la realidad. Es una construcción ideológica, cuya consistencia teórica está aún por alcanzarse. Es más un campo de trabajo que un objeto de estudio científicamente delimitado. (Canclini, 1987, p. 1)

Mi transición por el ambiente académico hegemónico estuvo ligada a docentes muy rígidos, en los primeros y últimos semestres, que, a mi modo de ver, me exigían conocimientos teórico-prácticos que desconocía en su momento y que vería más adelante en la carrera, resultando injusto para mí, como estudiante que iniciaba mis estudios. Considero, en relación a la actualidad y bajo mi experiencia docente, que ellos fueron demasiado estrictos y quizás rudos con los estudiantes que estábamos formándonos. Puedo afirmar que este aspecto ha sido clave, ahora, para realizar una sanación personal con ese momento de mi vida, al no replicar esa imposición sobre mis estudiantes.

¿Cabría la comparación entre la subvaloración de las obras de los artesanos, en relación con la minusvaloración del trabajo estudiantil, por parte de algunos docentes? Quizás, en la connotación negativa de la rigurosidad académica a la cual evoca esta investigación. Para mí, y en ese contexto, la sanación se construye como un ejercicio cotidiano de coherencia en la cátedras que oriento, ofreciendo a mis estudiantes oportunidades de mejoramiento y reconociéndoles el *aprendizaje desde el error*, valorando su dedicación y esfuerzo, en especial a quienes cursan primer semestre, pues sé que tienen toda la carrera para mejorar tanto forma como fondo de sus trabajos, y que puedan evidenciar una sana evolución en sus procesos formativos, esperando que logren un sentido crítico y una capacidad argumentativa de las soluciones que materializan, desde la representación, hacia lo objetual. No tendría ningún sentido ético continuar con ese ciclo de una imposición epistémica como estrategia de control, pues no habría una evolución en mis instancias como estudiante, maestrando y docente.

Tuve que ver muchos sueños rotos por la opresión innecesaria de algunos docentes y una inequidad donde el estudiante no tenía prácticamente voz, situación que hoy en día es completamente diferente, pues algunos estudiantes son más críticos y los docentes son conscientes de no caer en imposiciones sobre ellos. Es de mi agrado ser parte de ese cambio, a la par con mi sanación, al alentar a los diseñadores en formación a mi cargo, a que sean críticos y propositivos, redundando en mí, el ser consecuente con una ruptura real y tangible del modelo impuesto por ese ambiente hegemónico.

Ahora bien, desde mi sanación consciente por el proceso de investigación y de co-creación, también puedo dar un giro y aportar desde mi profesión del diseño gráfico, para establecer relaciones sanas, desde el trabajo colaborativo, y desde la academia, donde caben miradas otras, como lo fue para este proyecto, el reconocimiento de los saberes los artesanos.

Parafraseando al académico del diseño, Ezio Manzini señala que cualquier talento humano puede llegar a convertirse en una habilidad y, a veces, en una disciplina (es decir, en una cultura, en unas herramientas y en una práctica profesional). Del mismo modo, todo el mundo tiene la capacidad para diseñar, pero no todos son diseñadores competentes y pocos se convierten en diseñadores profesionales. En esto radica la definición de un abanico de alternativas para aquellos que diseñan, entre los dos polos del diseño *difuso* y del diseño *experto*, en el que el diseño *difuso* es puesto en marcha por "inexpertos", que hacen uso de su capacidad natural para el diseño, mientras que los expertos en diseño son personas formadas para actuar como tales de manera competente y se proponen a sí mismos como profesionales de esta disciplina. Es evidente que estos dos polos con sus correspondientes perfiles no son más que una abstracción: lo que nos interesa es lo extenso de la gama de posibilidades que abarcan, las infinitas variaciones que pueden aparecer entre ellos y, de manera particular, sus dinámicas socioculturales (Manzini, 2015, p.47).

Figura 30

Mapa del modo del diseño



Nota. Fuente: Manzini, E. (2015, p.51). Cuando todos diseñan. Madrid: Experimenta.

También existen otras posturas valiosas desde las teorías del diseño para la transición, como una respuesta a las prácticas centradas en la resolución de problemas como el diseño sostenible y el diseño social. Se plantea desde una perspectiva de crisis, estableciendo que las formas de vivir de hoy en día no son sustentables (Exss, 2018). O desde la mirada del diseño crítico, no como una metodología, porque no posee una estructura definida de pasos a seguir para lograr un objetivo, en cambio, una actitud hacia cómo se desarrolla un producto, con la intención de hacer una crítica, ya sea a los procesos industriales que se emplean para desarrollar un producto, la forma en la que resuelve un problema y la experiencia que generan o sus efectos en nuestra sociedad (Boggio Miyashiro, 2018).

Continuando con propuestas teóricas (y críticas) de diseño, el antropólogo Arturo Escobar propone un *diseño ontológico*. Según Escobar (2019) "El diseño es ontológico porque cada objeto, herramienta, servicio o, incluso, narrativa en los que está involucrado, crea formas particulares de ser, saber y hacer" (p.12).

Parafraseando su teoría de diseño, Escobar (2019) plantea el diseño ontológico como amplias posibilidades de ejercerlo y las implicaciones para la sociedad, puesto que como humanos *diseñamos* nuestra existencia con herramientas que nosotros mismos diseñamos y estas a su vez nos diseñan. Insiste sobre su relevancia actual ya que "El diseño con orientación ontológica es, necesariamente, reflexivo y político; reflexiona sobre la tradición que nos ha formado, pero imagina transformaciones aún no realizadas de nuestras vidas en sociedad" (Escobar, 2019, p.135). Reconoce que el diseño para la transición y el diseño autónomo abren las posibilidades para nuevas formas de crear y de actuar en el mundo. Para mí, por ejemplo, diseñar desde la insostenibilidad en un sentido crítico, constituiría una alternativa al impacto social que pueda tener un artefacto de uso masivo que se diseñe y el consumo consecuente de los

materiales y recursos necesarios para su elaboración. También lo veo en menor escala y como referente próximo, el uso que se da a los materiales de trabajos entregados por estudiantes de diseño y su reutilización en la academia, especialmente en un laboratorio con capacidades como el FABLAB, donde hasta cierta medida se ejerce el diseño como un acto de rebeldía sobre la obsolescencia programada, los materiales de un solo uso, economía circular de compartir y reutilizar, etc.

No obstante, Escobar establece su sentido crítico sobre la relación antagónica entre diseño y el mundo presente: “El problema con el diseño moderno, sin embargo, es que ha estructurado la insostenibilidad como la forma dominante de ser” (Escobar, 2019, p.129). También se refiere al término *desfuturización*, del teórico del diseño, Tony Fry: “Uno de los efectos más graves de la modernidad es lo que llama ‘desfuturización’, la destrucción sistemática de futuros posibles por la insostenibilidad estructurada y estructurante de la modernidad La ‘futurización’, en cambio, pretende transmitir lo contrario: un futuro con futuros” (Escobar, 2019, p.137). Una conclusión (de muchas posibles) alternativas propuestas por el diseño ontológico, sería el diseño especulativo, el cual nos formula la pregunta: “¿Qué pasaría sí?” que nos dirige a las muchas oportunidades del *pluriverso* propuesto por el profesor Escobar.

8.2 La sanación desde la docencia

Las críticas cifras de la alta tasa de deserción estudiantil a nivel nacional es una potente razón para abandonar las malas prácticas en la docencia y por el contrario motivar el apoyo y acompañamiento de los alumnos y sus procesos. El documento de Mineducación, titulado: Deserción estudiantil en la educación superior colombiana, Guzmán Ruiz et al. (2009), señala: “Según estadísticas del Ministerio de Educación Nacional, de cada cien estudiantes que ingresan

a una institución de educación superior cerca de la mitad no logra culminar su ciclo académico y obtener la graduación” (p. 13). Parafraseando el mismo texto: se identifican dos momentos claves donde la deserción es más alta, primero cuando el estudiante genera su propia impresión inicial de la institución durante el proceso de admisión y el segundo durante los primeros semestres donde experimenta el proceso de adaptación social y académico en el ambiente universitario, resultando en un periodo de adaptación clave donde la universidad debe intervenir para evitar la deserción por expectativas equivocadas sobre las condiciones de vida académica, incompatibilidad entre intereses del estudiante y las exigencias de su carrera o que simplemente terminar sus estudios no constituye una meta deseable, generando en conjunto una deserción temprana (Guzmán Ruiz et al., 2009).

Para mí, existe una responsabilidad inmensa como docente, en el sentido de brindar acompañamiento y motivación durante el proceso formativo a mis estudiantes mediante herramientas a mi alcance como lo son la expresión visual, técnicas de creatividad, evocar la recursividad de los alumnos, la fotografía como forma de expresión, entre otras formas que se articulan muy bien a la carrera de diseño.

Para la especialista en educación emocional, Begoña Ibarrola:¹¹ “Los conocimientos no transforman a nadie. Lo que es transformador es la experiencia y las emociones. Sin experiencia solo aumenta la información, no hay capacidad de transformación y de hacer mejores personas” (Azumendi, 2021, p.1). Sobre esto, es claro que como docente se precisa ser un acompañante del proceso formativo y ser el motivador de la experiencia educativa. Recuerdo que años atrás, un

¹¹ Psicóloga, musicoterapeuta, investigadora. Lleva impartiendo cursos de formación en inteligencia y educación emocional desde hace casi 30 años al profesorado y las familias. En esta entrevista, “Un mal profesor puede arruinarte la vida”, presenta su visión sobre la educación emocional. Según Ibarrola, en un futuro muy cercano el profesor ya no va a impartir conocimientos, va a ser una especie de entrenador del alumno que le ayude a desarrollar sus potenciales y dar lo mejor de sí para mejorar el mundo. Las competencias más importantes serán las interpersonales e intrapersonales. Recuperado de https://www.eldiario.es/euskadi/euskadi/profesor-educacion-emocional-puede-arruinarte_128_3677157.html.

estudiante de primer semestre que venía de una vereda más arriba de Silvia, hizo un esfuerzo por venir a Popayán desde su lugar de origen. Fui su docente, y sus calificaciones fueron regulares, sin embargo, se esforzaba mucho por cumplir con las entregas de sus trabajos y se esmeraba mucho. Al final del semestre no cumplía con todos los mínimos evaluables que exigía la academia, pero pude ver en él, un ilustrador en potencia. Lo ayudé en su momento y no me arrepiento, pues ahora este chico está sobresaliendo. Comprobé que pudo evolucionar y mejorar en la técnica, como en su momento yo lo creía. Es un caso puntual donde tuve presente el valor humano del estudiante por encima de una calificación y evidencia en ese caso mi sanación personal a través de mis estudiantes, donde reconozco a mi yo pasado, en ellos y en tiempo presente, tratando de darles suficientes oportunidades para motivarlos a que sus sueños se puedan materializar, reconociendo sus amplias e inexploradas capacidades como futuros diseñadores, en concordancia con mi aproximación a una pedagogía más humana, en el sentido de relacionamiento horizontal y sensible con los estudiantes. Recogiendo lo anteriormente nombrado es clave pensar en la creación de espacios para el aprendizaje colaborativo, lo cual resulta muy pertinente para la particularidad de la clase denominada como “taller”, la cual, en el ámbito del pregrado de diseño, es donde se aprende, haciendo, mediante ejercicios guiados. En esta cátedra también se aplica, el Aprendizaje Basado en Problemas o ABP, (Martí & Heydrich, 2012) donde se aprende a partir de problemas que tienen significado para los estudiantes y a diferencia de otros, se permite el error como una posibilidad para aprender y no para castigar; así mismo se valora de manera significativa la autoevaluación y "se caracteriza por producir el aprendizaje del estudiante en el contexto de la solución de un problema auténtico" (Marra, Jonassen, Palmer & Luft, 2014, p.221). Este abordaje es particularmente útil en el ambiente universitario, ya que, como afirma Lino (2015): "Cuando el alumno accede al sistema

universitario se enfrenta a un entramado complejo de demandas para las cuales no está siempre preparado, como puede ser la autonomía en el proceso de aprendizaje, el desarrollo de habilidades sociales, etc." (p.28).

Ahora bien, mi sanación cotidiana fue participar de la conformación y dirección del laboratorio de fabricación digital *FABLAB*¹² en Unimayor, establecido como un espacio de producción de objetos físicos a escala personal que agrupa máquinas controladas por ordenadores. Este tipo de espacios se mueven alrededor de dos movimientos sociotecnológicos, el DIY¹³ (acrónimo del inglés do it yourself) o la autoproducción y el libre flujo de información y conocimiento. Los FabLabs brindan acceso a un ambiente, habilidades, materiales y tecnología avanzada para que cualquier persona en cualquier lugar pueda hacer (casi) cualquier cosa. También ofrece servicios de consultoría en diseño y construcción, aportando a la integración de la Facultad de Arte y Diseño con redes de conocimiento internacionales como la red mundial del FabLabs.

El objetivo del FABLAB resulta muy alineado con los postulados decoloniales de esta investigación pues propone una labor en comunidad y de manera cooperativa, además de empoderar a los estudiantes a realizar, por sus propios medios, artefactos que de otra manera debieran ser adquiridos bajo las reglas del sistema consumista resultado del proceso de fabricación industrializado, por el contrario aquí se invierte el rol de una academia hegemónica al invitar a que se diseñe y experimente libremente y de manera abierta, bajo una postura

¹² "Un Fab Lab (acrónimo del inglés Fabrication Laboratory) es un espacio de producción de objetos físicos a escala personal o local que agrupa máquinas controladas por ordenadores, capaces de fabricar casi cualquier cosa que imaginemos" (Aracil, M, 2020).

¹³ "Movimiento inspirado en las ideas de consumo responsable, reutilización y de autogestión" (¿Qué es el DIY? Blog de La Tienda HOME", 2017).

colaborativa debido a que los archivos (código fuente) de las piezas se pueden descargar, modificar y compartir de manera gratuita en internet.

Figura 31

Experiencias en el laboratorio FABLAB Unimayor



Nota. Registro de trabajos realizados por estudiantes en el FABLAB durante el primer semestre de 2022. Fuente: archivo personal (2022).

Mi propuesta para el laboratorio fue la de constituirse como un espacio extracurricular que permaneciera abierto para la integración entre docentes y estudiantes interesados en explorar posibilidades técnicas de creación, también como un lugar de diálogo integrador y de encuentro a nivel intersemestral (asistir al FABLAB era opcional, similar a una electiva), así como apoyo a las materias del pensum en diseño para la fabricación de sus proyectos con o sin materiales, y en

la medida de las capacidades disponibles. Además de ofrecerles un espacio físico, les brindaba acompañamiento y guía teórico-práctica (para manejo y enseñanza de uso de equipos como la cortadora láser y la impresora 3D entre otros equipos) pero sobre todo intenté brindar un apoyo y un incansable motivador a jugar y a seguir adelante con su carrera de diseño, tratando de mostrarles maneras creativas para realizar sus trabajos de materias como taller, incluso en varias oportunidades se dieron largas charlas para idealizar emprendimientos personales que se empezaron a gestar, por ejemplo la creación de placas en acrílico para identificación de mascotas, creación de agendas y bitácoras con grabado láser, inmersión 3d para presentación de proyectos arquitectónicos y desarrollo de ilustraciones para videojuegos, entre otros. En resumen, encontraban en mí una persona que les motivaba a continuar adelante explorando las posibilidades de la profesión de diseño.

Lo anterior desde la perspectiva docente y acompañante de la formación de futuros diseñadores, se acerca al enfoque conectivista. Parafraseando a (Leal Fonseca, 2010) se genera desde el boom de las nuevas tecnologías para crear nuevos escenarios de aprendizaje mediante las redes. Para esta postura, es válida la obtención del aprendizaje a partir de diferentes lugares, personas, fuentes, bases de datos, redes sociales etc., resultando apenas pertinente a las nuevas realidades de jóvenes en formación que han tenido durante casi toda su vida un contacto inmediato con dispositivos electrónicos móviles.

Los acercamientos pedagógicos nombrados pueden resultar muy cercanos a las realidades diversas y complejas de orden personal, económica o familiar, que padecen muchos estudiantes durante sus primeros semestres y que, dentro de las posibilidades que nos brinda la *libertad de cátedra*, he tratado de integrar para implementar mi sanación permanente mediante un trato

coherente con los estudiantes de acuerdo a las circunstancias que viví, como un ejercicio real tangible en el presente, en relación con las circunstancias vividas años atrás.

El proceso de investigación trascendió para mí, partiendo de los laboratorios de ensoñación, explorando la validación mutua desde el ejercicio artesanal, llevándome a la sanación simbólica en todo el proceso de transfiguración de las materialidades de las *ensoñaciones*. Así pude recorrer los ambientes hegemónico, sensible y personal donde se generó la sanación mediada por la otredad en el ejercicio reflexivo de la co-creación, como práctica experiencial, propiciando un sentimiento de auto aprobación personal en las prácticas relacionadas con el diseño, el arte y el compartir saberes, reconociéndonos junto a la otredad como poseedores de saberes y expresiones sensibles.

El permitirme hacer investigación auto etnográfica en estudio de postgrado me sirvió como una experiencia vivencial trascendiendo la circunstancia de la herida, pues se tocaron fibras de sensibilidad respecto a muchas realidades sociales que reconocí en nuestro territorio y su cultura, conllevándome al asumir la nombrada participación colaborativa y no hegemónica en la academia como parte de mi ejercicio docente, con mayor responsabilidad al acompañar procesos de personas en formación, pero con humildad epistémica y desde el encuentro sensible con el otro.

8.3 Decolonizar el ambiente hegemónico

Santiago Castro-Gómez autor de *La Hybris del Punto Cero. Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*, propone en su libro que no solo la colonialidad se estableció en el ámbito económico y político, sino también bajo una hegemonía epistémica de sometimiento de los pueblos conquistados bajo la *Hybris pecaminosa* del pretender que el llamado "Punto Cero" fuera el eje del cual algunos pocos (incluida la academia) pudieran erigirse y visualizar el mundo

en una suerte de *panóptico* completamente objetivo, sin lugar a crítica alguna. En palabras del filósofo colombiano Castro (2007), "De hecho, la hybris es el gran pecado de Occidente: pretender hacerse un punto de vista sobre todos los demás puntos de vista, pero sin que de ese punto de vista pueda tenerse un punto de vista" (p.83).

Parafraseando al mismo autor en su ensayo sobre El giro decolonial - Decolonizar la Universidad (2007), postula de manera crítica que la interdisciplinariedad ha permanecido hegemonícamente en la academia occidental desde hace setenta años negando la posibilidad de modificar los fundamentos entre disciplinas que buscan intercambiar conocimientos, por lo que propone la incorporación de la transdisciplinariedad sobre la base de que los contrarios pueden complementarse, en lugar de separarse, lo cual constituye algo completamente opuesto al pensamiento lógico impuesto en occidente.

En el mismo ensayo, Castro propone la opción decolonial de la Universidad Transcultural bajo una "posibilidad de que diferentes formas culturales de conocimiento puedan convivir en el mismo espacio universitario" (Castro, 2007, p.87).

Matizando a Castro con la mirada de Dussel, en Siete hipótesis para una estética de la liberación (2020) el académico argentino propone que, "Descolonizar encubre una negatividad (negar la colonialidad estética); liberar en cambio, indica el momento positivo, crear la nueva obra de arte, la nueva estética. Por lo tanto, nos enfrentamos al momento poético o creador del nuevo momento estético" (Dussel, 2020, p.43).

Las propuestas tanto de Castro (enfoque transdisciplinar), como de Dussel (trascender la realidad la herida) se articularían a una forma decolonial para ejercicio de la profesión del diseño, como trabajo a futuro de esta investigación, pues bien valdría la pena potenciar el ejercicio creativo y trabajo mancomunado entre diseñadores, artistas y artesanos (amplificando la

propuesta inicial de los *laboratorios de ensoñación*), donde lograran permearse (trans) epistémicamente; incluso retirando la necesidad imperativa del *rótulo* del título académico que por la formación tuviesen los convocados, como la nombrada escisión entre artistas y artesanos.

Para finalizar y dar un cierre simbólico en el presente para mi investigación, se retornaron los materiales reciclados a la Institución Universitaria Colegio Mayor del Cauca, cerrando el ciclo de transición por los ambientes personal, sensible, y volviendo al hegemónico, pero ya resignificados. Las piezas se presentaron a los estudiantes del programa de Delineante de Arquitectura, con la intención de que los *ensueños* tuvieran mayor potencia poética por el significado de momento y lugar en que fueron expuestas estratégicamente el día de sus entregas finales del segundo semestre de 2018.

Figura 32

¿Qué pasa con tus trabajos después del día de entrega?



Nota. Fuente: archivo personal (2018).

A los estudiantes se les presentó el Video de Presentación de la Expresión sensible hecha a mano (p.17) que recopilaba el proceso de transición entre los ambientes, para que reconocieran la resignificación hecha por los artesanos desde las materialidades que ellos antes habían trabajado, dejando sus anhelos y sueños en los materiales de desecho de sus propios trabajos, ahora devueltos como las nombradas *ensoñaciones*. Se les formuló la siguiente pregunta para que la respondieran anónimamente para que no se sintieran presionados a dar una respuesta mediada por la presión académica.

La pregunta fue: ¿Qué pasa con tus trabajos después del día de entrega? y ¿Cómo se asocian los trabajos con los sueños de los estudiantes? Los estudiantes de manera libre dejaron sus apreciaciones:

Estudiantes de sexto semestre:

“Frente a este video, si despertó ese sentimiento de poder ver un trabajo que ya lo he hecho. Me pude ver en él. ¿Qué despertó? Fue esa nostalgia de recordar el esfuerzo que hice después de la entrega”.

“Sé que en esas piezas no hay ningún plano mío. Los guardo en mi casa. Porque es parte de mi vida que está ahí, parte de mi tiempo. Es algo que se transforma, una de las señoras habla que es para el futuro para una carrera profesional mía y, más que guardar algo, es también recordar lo que yo hice, que me puede impulsar en cualquier momento. Es ese pasado, ese momento y que me recuerde para donde voy. Sería eso”.

“Me removié muchos recuerdos del proceso que yo llevé en los talleres y entregas durante la carrera: hacer los planos y las maquetas, todas esas cosas. Me dio gusto saber que muchas cosas de las que uno hace y a veces no aprecia, pues de cierto modo se pueden aprovechar de otras formas que son significativas. Entonces, me dio mucho gusto eso y también

un poquito de nostalgia por así decirlo, de que uno mismo a veces no valora el esfuerzo que uno hace. Yo dejaba las maquetas allá porque no tenía el espacio para llevarme las cosas a la casa. Pensaba que las tiraban y las reciclaban. Me parece muy chévere que estén haciendo eso, es muy bonito”.

“Claro, el esfuerzo que hice en cada trabajo era una meta, hacer las cosas manualmente era lograr un sueño que yo tengo. A veces uno es un poco inconsciente y no los valora, sabiendo que tanto han costado. Este video sirve para apreciar y enamorarse de lo que uno hace”.

Estudiantes de quinto semestre:

“Me parece muy interesante lo que hacen estas personas aprovechando los recursos que hay en el reciclaje para hacer unas pequeñas obras de arte y sacarles el provecho a estos materiales que ya que uno los bota o desecha por innecesarios y ellos sacan provecho de esto”.

“Estoy haciendo el trabajo de grado. Siento que es bastante importante el concepto de reciclar y transformar para llegar a hacer otro tipo de utilidades con los trabajos que se hicieron. No entrego mis maquetas al reciclaje, si a mí me gustó no la daría para que la transformen, pero me parece bonito, lo que están haciendo, es decir, darle otro significado al reciclaje. Me parece bien, me parece curioso”.

“El trabajo final de semestre, a veces se presenta en una maqueta grande y en la casa no hay el espacio para guardarla, se puede convertir en algo más artístico que dure mucho tiempo. Me parece muy chévere el trabajo de ellos. Uno hace el trabajo y se termina con la entrega, después se dejan los planos en el salón de reciclaje. No se pierden porque lo están haciendo en otro arte. Me parece chévere que a través de lo que nosotros utilizamos ellos puedan hacer sus artesanías”.

Estudiantes de cuarto semestre:

“El proyecto es de bastante impacto y da una nueva visión con respecto al medioambiente. Me parece que es una de las mejores formas en las que podemos reutilizar muchos de los materiales, innovando y creando muchas otras cosas que van a ser útiles para nuestra vida y también para amigos, padres y familiares”.

“Cuando uno está en un proceso inicial de aprendizaje, ya sea de la vida o de la carrera puede decirse, que es como una pequeña partícula que sale de la nada y en cada etapa y cada momento de la vida, vas creciendo y transformando en algo mucho más bonito, como si fuera una roca y después se convierte en un diamante. Eso pasa con todo eso”.

“Eso en algún momento nos sirvió para hacer un trabajo, obtuvimos una calificación, experiencia y después lo dejamos ahí... unos se los llevan para sus casas, otros los botan, otros los reciclan y otros que lo saben aprovechar, por ejemplo, elaborando vasijas, jarrones, cuadros, entonces todo tiene como una razón para seguir evolucionando”.

“Sobre la impresión del video, al principio me pareció chévere, después de trasnochar y entregar maquetas y le dan su nota a uno, la guarda en la casa. Al final se convierte en basura y uno no hace nada, pero me parece más chévere lo que están haciendo, están reciclando los materiales y con eso hacen estas artesanías. Me parece una buena opción”.

“Matarse tanto para hacer un trabajo que termine en la basura, en cambio va a tener un uso...”.

Figura 33

Estudiantes de cuarto semestre y la ensoñación de Chelo



Nota. Fuente: archivo personal (2018).

Estudiantes de segundo semestre:

“Me parece algo muy personal. Involucra muchos sentimientos. Como dice en el video, los trabajos requieren mucho esfuerzo y después se tiran a la basura. Es como crear ese vínculo con algo que nos ha costado tanto y poder como conservar ese recuerdo. En mi caso, de las entregas, tener un recuerdo. Me parece muy chévere”.

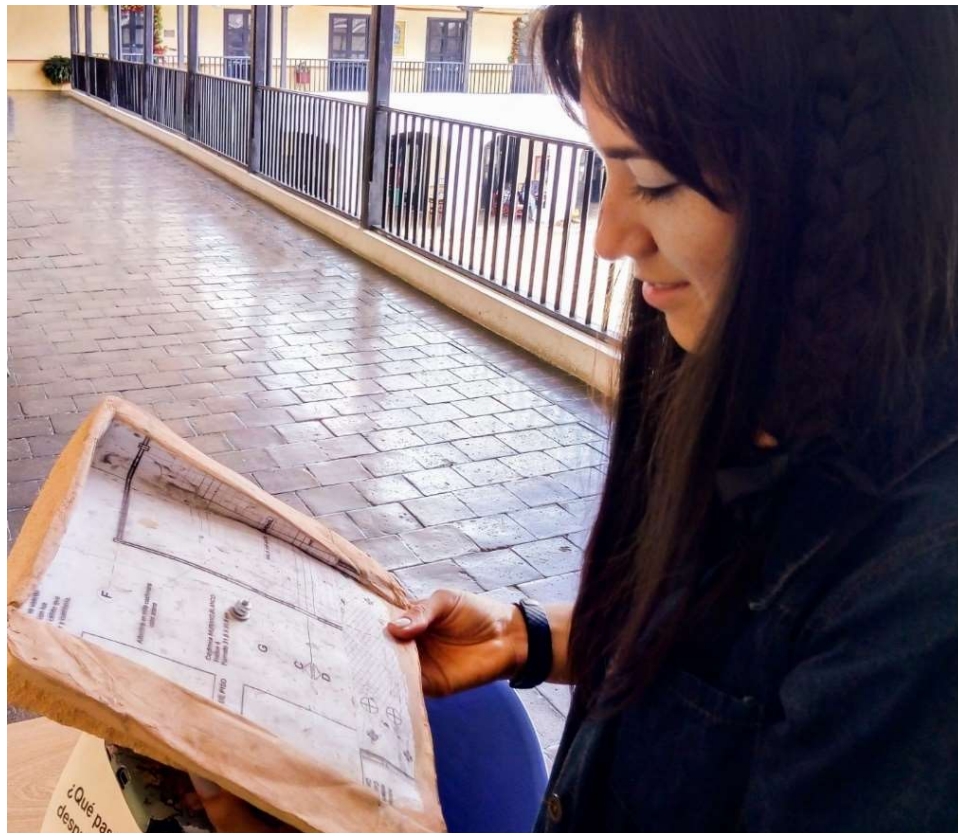
“Al asociar esas piezas elaboradas por los artesanos con mis sueños, me gustó lo que decía el del *infinito* para mí, uno nunca debe olvidar de donde viene por más que uno crezca y avance siempre quiere recordar de donde partió”.

“Este trabajo me parece muy creativo, muy lindo que lo hacen con los trabajos que nosotros desechamos, a pesar de que nos ha costado mucho esfuerzo y saber que en un futuro vamos hacer algo aún más grande con ellos, a pesar de desecharlos como si no fueran nada, como si no nos costara nada, ver que este trabajo no se queda solo ahí, sino que también pasa a un segundo plano, a ayudar a otras personas en sus labores”.

“Entre el trabajo de ellos y el mío, hay muchísimo en común, mucho esfuerzo y dedicación en hacer esas piezas”.

Figura 34

Vista posterior de la ensoñación de César, apreciada por una estudiante que evidencia su origen a partir de dibujos arquitectónicos



Nota. Fuente: archivo personal, 2018.

Lista de referencias

¿Qué es el DIY? | Blog de La Tienda HOME. (2017). Recuperado de:

<https://blog.latiendahome.com/que-es-el-diy-6567.html>

Aglom. (2020, April 16). Qué son los tableros mdf y cuáles son sus beneficios principales.

Aglom. Recuperado de <https://www.agloma.es/que-son-los-tableros-mdf-y-cuales-son-sus-beneficios-principales/>

Aracil, M. (2020). ¿Qué es Fab Lab?. Fab Lab Alicante. Recuperado de <http://fablab.ua.es/que-es-fab-lab/>

fab-lab/

Azumendi, E. (2021). “Un mal profesor puede arruinarte la vida”. ElDiario.es. Recuperado de

https://www.eldiario.es/euskadi/euskadi/profesor-educacion-emocional-puede-arruinarte_128_3677157.html

Blois, A. D. (2022, Octubre 23). Richard Avedon: El Genio de la Moda y el retrato. Blog del

Fotógrafo. Recuperado de https://www.blogdelfotografo.com/richard-avedon/#Quien_es_Richard_Avedon_Biografia

Boggio Miyashiro, A. (2018). Diseño Crítico: ¿qué, para qué y por qué es necesario conocerlo

hoy? Recuperado de <https://medium.com/repensareducativo/diseño-crítico-qué-para-qué-y-por-qué-hoy-es-necesario-conocerlo-hoy-8b2e7afd3308>

Canfux, Verónica y otros. (1996). Tendencias pedagógicas contemporáneas. Universidad de la Habana.

Castro Gómez, S. (2007). El Giro Decolonial. Bogotá, Colombia: Siglo del Hombre Editores

Civit, L., Colell, S. (2004). EducArt. Intervención educativa y Expresión Plástica. Revista de intervención socioeducativa, (28), 99-122.

Díaz Barriga, F., & Hernández Rojas, G. (2010). Estrategias del docente para un aprendizaje significativo. México.

Dussel, Enrique. (1973). América Latina. Dependencia y liberación.

Escobar, A. (2016). Autonomía y diseño: La realización de lo comunal. Google Books. Recuperado de https://books.google.com/books/about/Autonom%C3%ADa_y_dise%C3%B1o.html?id=VoeWdWAAQBAJ

Exss, K. (2018). Experiencia de usuario en el diseño para transiciones. Recuperado de <https://blog.ida.cl/disenio/ux-diseno-transiciones/>

Fatás Cabeza, G., & Borrás Gualis, G. (1993). Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática. Madrid: Alianza.

Floréz Ochoa, R. (1997). Hacia una pedagogía del conocimiento. Bogotá: Martha Edna Suárez.

Freire, P. (1970). Pedagogía del oprimido. New York: Seabury Press.

Freire, P. (1971). La Educación como práctica de la libertad. México: Siglo XXI.

García Canclini, N. (1987). Ni folklórico ni masivo ¿qué es lo popular? Diálogos de la comunicación, 17, pp.4-11.

García, Manuel Blas. Arte-artesanía, interacción histórica. Biblio 3W, Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales, Universidad de Barcelona, Vol. X, nº 599, 5 de agosto de 2005. Recuperado de <http://www.ub.es/geocrit/b3w-599.htm>.

Geocultura: un aporte de Rodolfo Kusch para pensar la cultura desde una perspectiva intercultural. Federica scherbosky. Conicet – Uncuyo, Argentina. Agosto 2015.

Guzmán Ruiz, C., Duran Muriel, D., Franco Gallego, J., Castaño Vélez, E., Gallon Gómez, S., & Gómez Portilla, K. (2009). Deserción estudiantil en la educación superior colombiana. Bogotá: Ministerio de Educación Nacional.

- Kusch, R. (1976). *Geocultura del hombre americano*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.
- Kusch, R. (2007). *Obras Completas Tomo II*. Editorial Fundación Ross. Buenos Aires, Argentina.
- Lange Nacht Der Museen. [en línea] recuperado de: <http://www.lange-nacht-der-museen.de/>
- Leal Fonseca, D. (2010). *Conectivismo: Una teoría de aprendizaje para la era digital*.
- Lino, R. (2015). *Afronta-t: una experiencia innovadora con el alumnado de la facultad de psicología de la universidad de Málaga*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Manzini, E. (2015). *Cuando todos diseñan*. Madrid: Experimenta.
- Mariño, G. (2011). *Sistematización de experiencias. Una propuesta desde la educación popular* [Libro Electrónico] (1ra ed., p. 1). Recuperado de <http://www.germanmarino.com/index.php/descarga-mi-obra/sistematizacion>
- Marra, R., Jonassen, D. H., Palmer, B. & Luft, S. (2014). Why problem- based learning works: Theoretical foundations. *Journal on Excellence in College Teaching*, 25(3-4), 221-238. Recuperado de: https://www.albany.edu/cee/assets/Why_Problem-based_learning_works.pdf
- Martí, J. A., & Heydrich, M. (2012). *Aprendizaje basado en proyectos: una experiencia de innovación docente*. La Habana.
- Martín Vargas, M., & Aranda, R. (2004). *El lenguaje de las artes plásticas*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Subdirección General de Información y Publicaciones.
- Mignolo, W. (2011). *The darker side of Western modernity*. Durham: Duke University Press.
- Mignolo, Walter D. (2007). *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa.
- Ortega Doménech, J. (2007). *Obra plástica y derechos de autor*. Madrid, España: Editorial Reus.

- Ramaswamy, V., Gouillart, F. (2012). La co-creación de valor y experiencias.
- Romero de Castillo, C. (2020). Reflexión del docente y pedagogía crítica. *Revista De Educación Laurus*, 8(14).
- Rosero, A., & Ruiz, C. (2014). Revivamos la Ñapanga (pregrado). Universidad del Cauca.
- Torres, N. (2019). El Síndrome de la Pieza Faltante. Recuperado de <https://www.psicoadictiva.com/blog/el-sindrome-de-la-pieza-faltante/>
- Valencia Cardona, M. (2013). Sensibilidad intercultural Codificaciones y decodificaciones (1er ed., p. 183). Popayán: Sentipensar Editores.
- Valencia Cardona, M. (2015). Ojo de jíbaro conocimiento desde el tercer espacio visual: Prácticas estéticas contemporáneas en el Eje Cafetero colombiano (1st ed.). Popayán: Luis Guillermo Jaramillo E.
- Valencia Cardona, M. (2016). Transfiguraciones Mudanzas ontológicas de la sensibilidad en la literatura digital latinoamericana (1ra ed., p. 26). Popayán: Samava Ediciones.
- Venkat, R & Gouillart, F. (2010). La Co-Creación de valor y experiencias.