



UNIVERSIDAD PEDAGOGICA
NACIONAL

Facultad de Bellas Artes

FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del trabajo de grado titulado:

LA EXPERIENCIA ESTÉTICA COMO PUERTA AL SABER, HACER Y SER.

Presentado por el estudiante:




HÉCTOR SNEYDER MARTÍNEZ PEREIRA

Cédula: 1031135049

Código: 2012175026

Consideramos que dicho trabajo cumple con los requisitos y condiciones necesarias para su aprobación por las siguientes razones:

- El ejercicio planteado por el estudiante genera un excelente espacio de discusión académica, en tanto convergen en él preocupaciones fundamentales del hecho pedagógico estético.
- Plantea más que una serie de respuestas, una buena cantidad de preguntas fundamentales para el quehacer artístico y pedagógico.
- Cuestiona el lugar en el mundo real de un docente formado en la academia, trascendiendo del quehacer al ser.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1 - lector	FRANCISCO ABELARDO JAIMES		4.5
Jurado 2 - lector	ELIECER ARENAS MONSALVE		4.5
Asesor	ALBERTO LEONGÓMEZ		4.7

Nota final: (4.5). Cuatro punto cinco

Dado en Bogotá D.C. a los 21 veintiún días del mes de Febrero de 2018.

LA EXPERIENCIA ESTÉTICA COMO PUERTA AL SABER, HACER Y SER

**“Re significando la Experiencia Estética desde las prácticas educativas en artes a través de
la sistematización de experiencias en tres contextos formativos”**

PROYECTO PARA OPTAR POR EL TITULO DE LICENCIADO EN MÚSICA

HÉCTOR SNEYDER MARTÍNEZ PEREIRA

ASESOR

ALBERTO LEONGOMEZ

UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES - LICENCIATURA EN MÚSICA

LA EXPERIENCIA ESTÉTICA COMO PUERTA AL SABER, HACER Y SER

**“Re significando la Experiencia Estética desde las prácticas educativas en artes a través de
la sistematización de experiencias en tres contextos formativos”**

PROYECTO PARA OPTAR POR EL TITULO DE LICENCIADO EN MÚSICA

HÉCTOR SNEYDER MARTÍNEZ PEREIRA

ASESOR

ALBERTO LEONGOMEZ

UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LICENCIATURA EN MÚSICA

BOGOTÁ OCTUBRE 2017



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL

FORMATO

RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 1 de 2

I. Información General

Tipo de documento	TRABAJO DE GRADO
Acceso al documento	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES
Título del documento	LA EXPERIENCIA ESTÉTICA COMO PUERTA AL SABER, HACER Y SER
Autor(es)	Martinez Pereira, Héctor Sneyder
Director	Alberto Leongómez
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2018. 213 p.
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. UPN
Palabras Claves	Experiencia estética, Recepción, Experiencia, Hermenéutica, estética, sistematización de experiencias, Aiesthesis, Catharsis, Poiésis, Pasaje Sonoro, Sonido humanamente Organizado

2. Descripción

La presente investigación es una sistematización de experiencias, vividas, diseñadas y analizadas por el autor en tres contextos diferentes de su ámbito laboral y formativo: El grado tercero en el Colegio Inem Santiago Pérez, El grupo de ensamble de la Academia Malí y su propio proceso de licenciado en formación en la Lic. en música de la Universidad Pedagógica Nacional. El trabajo de grado se propone reconocer en las experiencias sistematizadas el concepto, búsqueda y consecución de la experiencia estética y sus elementos, resaltando cualidades, potencialidades y particularidades de dicha experiencia en los procesos de formación emprendidos y en términos generales en el espectro de la vida humana.

3. Fuentes

Blacking, J. (2006). *¿Hay música en el hombre?* Madrid: Alianza.
 Dewey, John. (2008). *El arte como, Experiencia*. Barcelona: Paidós
 Hurtado de Barrera, J. (2000). *Metodología de la investigación holística*. Caracas: Fundación Syapal
 Jauss, Hans Robert. (1986). *Experiencia estética y Hermenéutica literaria: Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus.
 Jauss, H. R. (2002). *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona: Paidós
 López Quintas, A. (1991). *Para comprender la experiencia estética y su valor formativo*. Madrid: Verbo Divino.
 Schafer, R. M. (1969). *Cuando las palabras cantan*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
 Schafer, R. M. (1969). *El compositor en el aula*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
 Schafer, R. M. (1969). *El nuevo paisaje sonoro*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
 Schafer, R. M. (1969). *El rinoceronte en el aula*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
 Schafer, R. M. (1969). *Limpieza de oídos*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
 Valencia, L. F. (2009). *¿Qué es la experiencia estética? Hechos artísticos e ideas estéticas en la obra de cuatro artistas colombianos*. Medellín: La Carreta editores.
 Verger, A. (2002). *Sistematización de experiencias en América Latina*.

4. Contenidos

El presente trabajo parte de una inquietud personal del autor respecto a lo particular que resulta el momento de relación con el arte y su entorno a través del arte (experiencia estética), partiendo de esta inquietud se estudian una serie de situaciones que se enuncian como problemáticas en la PROBLEMÁTICA DE INVESTIGACIÓN, y se concretan en la PREGUNTA PROBLEMATIZADORA del proyecto: ¿Qué aspectos de las experiencias sistematizadas en el ámbito formativo del autor, su práctica docente en el Inem Santiago Pérez y su ejercicio docente en las clases de Ensamble de la Academia Malí -música en movimiento-, fueron relevantes en la búsqueda y consecución de la Experiencia Estética, contribuyendo así a los procesos de enseñanza - aprendizaje en torno a la música el arte y el ser?. Partiendo de esta pregunta se plantean en los OBJETIVOS una serie de metas a cumplir mediante el proceso de sistematización, estableciendo como objetivo general Sistematizar las experiencias vividas en tres contextos educativos diferentes en torno a la búsqueda y consecución de la experiencia estética, reconociendo en ellas los elementos y aspectos relevantes, así como su valor en los procesos de enseñanza - aprendizaje en música o arte, de este objetivo derivan a su vez los OBJETIVOS ESPECÍFICOS y la METODOLOGÍA que para efectos de la presente investigación cualitativa se constituye en una sistematización de experiencias, LOS MECANISMOS DE RECOLECCIÓN Y ANÁLISIS DE INFORMACIÓN y la CARACTERIZACIÓN DE LA POBLACION se explican en este apartado y posteriormente LA JUSTIFICACIÓN da luces respecto al por qué y para qué de la presente investigación. En el MARCO TEÓRICO se abordan las diferentes categorías del cuerpo conceptual, de las que destacan conceptos como el de Experiencia, Hermenéutica, Relación, Efecto, Recepción, Aiesthesis, Catharsis y Poiésis entre otros que son consignados y consolidados en una Rejilla de categorías, que será de ayuda en el proceso de reconstrucción, narración y análisis de las experiencias sistematizadas, consignadas en el capítulo



FORMATO

RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 2 de 2

EXPERIENCIAS. Por último, se tratan distintos aspectos referentes al IMPACTO y las CONCLUSIONES que suscito el proceso, hacia el final del trabajo, que concluye con su respectiva TABLA DE ANEXOS y BIBLIOGRAFÍA.

5. Metodología

Para la presente investigación cualitativa se hace uso de la SISTEMATIZACIÓN DE EXPERIENCIAS como metodología, donde a partir de un cuerpo conceptual, nociones, conceptos e ideas respecto a un tema o problema, se gestionan, viven, documentan, reconstruyen y analizan experiencias vividas en concordancia con las intenciones de los OBJETIVOS y los contenidos del NIARCO TEÓRICO, esto con el fin de verificar la viabilidad, la consecución, la dinámicas y elementos o el funcionamiento de ciertos fenómenos, para efectos de este trabajo La experiencia estética. Para llevar a cabo dicha sistematización, los elementos de recolección y análisis de datos utilizados fueron: Entrevista semiestructurada, Grupos Focales, Observación participante, Test o ejercicios específicos, creación de productos u objetos estéticos.

6. Conclusiones

La experiencia estética como fenómeno de interpretación, comprensión y relación con el mundo, se caracteriza por su amplia relevancia y potencialidades cuando se involucra en los procesos formativos, especialmente de música o artes; lo que se comunica a través de la experiencia estética constituye un conocimiento enunciado de forma enfática acompañado generalmente de una sensación placentera o de quere temporal de la realidad, eventos que junto a otros de los elementos constitutivos de la experiencia estética, aproximan el conocimiento a la significatividad.


Los procesos creativos, de enseñanza y artísticos en general nutren su hacer de la reflexión, por ello es elemental emprender en cualquiera de los casos procesos de sistematización que permitan dar cuenta fehacientemente, de los distintos procesos emprendidos, para evidenciar progresos, aprendizajes, perspectivas entre otros.

El arte y la experiencia estética están abiertas a cualquier persona, no existe tal condición como el incapaz, o el a musical, en esa medida y con la inversión de tiempo necesaria en mejorar nuestras capacidades expresivas, todos nos encontramos capacitados para crear arte, para comunicar entender a través de la experiencia estética.

Elaborado por:

Héctor Sneyder Martínez Pereira

Revisado por:

 Alberto León Jiménez H.

Fecha de elaboración del Resumen:

dd

mm

aaaa

RESUMEN

El presente trabajo es una sistematización de experiencias, gestionadas y vividas en tres contextos formativos diferentes, pertenecientes al ámbito formativo y laboral del Autor: El grado Tercero en el Colegio Inem Santiago Pérez, El grupo de ensamble de la Academia Malí y su propio contexto formativo como estudiante de la Licenciatura en Música, de la Universidad Pedagógica Nacional; la intención de dicha sistematización, es evidenciar por medio de las experiencias vividas y su análisis, el concepto de experiencia estética y varios de sus elementos constitutivos como fenómeno de relación con el arte, y con el mundo a través del arte, todo lo anterior en aras de dar cuenta de las potencialidades, características y particularidades de la experiencia estética y su relación con los procesos formativos en música y artes, la formación misma del ser y el desarrollo de múltiples aspectos del espectro de la vida humana.

PALABRAS CLAVE: Experiencia, Experiencia Hermenéutica, Experiencia estética, Catharsis, Aisthesis, Poiésis, Creatividad, Paisaje Sonoro, Sonido Humanamente Organizado.

ABSTRACT

The present work is a systematization of experiences, managed and lived in three different educative contexts, belonging to the educational and work environment of the Author: The Third degree class in the Inem Santiago Pérez School, the assembly group of the Mali Academy of music, and his own educational context as a student of the Bachelor of Music, from the National Pedagogical University of Colombia; The intention of this systematization is to show through the experiences and their analysis, the concept of aesthetic experience and several of its constitutive elements as a phenomenon of relationship with art, and with the world through art, all of the above in to give an account of the potentialities, characteristics and particularities of the aesthetic

experience and its relationship with the formative processes in music and arts, the formation of the human being and the development of multiple aspects of the spectrum of human life.

KEYWORDS: Experience, Hermeneutic Experience, Aesthetic Experience, Catharsis, Aisthesis, Poiesis, Creativity, Sound Landscape, Humanly Organized Sound.

Contenido

INTRODUCCIÓN	12
1. PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN	15
1.1 Pregunta de Investigación:	20
2. OBJETIVOS	21
2.1 General	21
2.2 Específicos	21
3. METODOLOGIA	22
3.1 Mecanismos de recolección y análisis de datos	25
3.2 Caracterización de la población	29
4. JUSTIFICACION	33
5. MARCO TEORICO:	36
5.1 Experiencia estética:	36
5.1.1. Experiencia:	36
5.1.2. Objeto, realidad, ámbito, y realidad ambital	44
5.1.3. Experiencia Hermenéutica.	48
5.1.4. Experiencia estética.....	53
5.1.5. Recepción.....	63
5.1.6. Aiesthesis, poiésis y Catharsis	69

5.1.7. Experiencia negativa.....	75
5.2 Experiencia estética musical: sonido humanamente organizado y paisaje sonoro	83
5.3 Acto creativo:.....	91
5.4. Valor formativo de la experiencia estética.....	92
5.5. Rejilla de Categorías	95
6. EXPERIENCIAS.....	97
6.1 Cacería de sonidos 1: Poetizando el paisaje sonoro.....	98
ANTECEDENTES.....	98
EFECTO.....	99
RECEPCIÓN	103
6.2 Elementos de la grafía y el lenguaje musical a través del cuerpo, el movimiento y la creación colectiva.....	107
ANTECEDENTES.....	107
EFECTO.....	107
RECEPCION	113
6.3 Cacería de sonidos 2 – Las noticias	116
ANTECEDENTES.....	116
EFECTO.....	119
RECEPCIÓN	120

6.4 Negatividad productiva-experiencia negativa, objetos, realidades y ámbitos a la luz de las “dos cajas”	124
ANTECEDENTES.....	124
EFECTO.....	127
RECEPCIÓN	128
6.5 Guitarra drene: composiciones multinivel con intenciones ambituales.....	136
ANTECEDENTES.....	136
EFECTO.....	136
RECEPCIÓN	139
6.6 PT UPN	143
ANTECEDENTES.....	143
EFECTO.....	144
RECEPCIÓN	146
7. IMPACTO.....	150
8. CONCLUSIONES	153
9. ANEXOS	157
Anexo 1. Entrevista Profesora Alba Priscila colegio Inem Santiago Pérez Grado 3ro – octubre de 2017.....	157
Anexo 2: Entrevista Maestra Rocio Pérez, docente, mediadora y receptora de los ejercicios “Dos Cajas” y “Las Noticias” – octubre de 2017	160

Anexo 3. Entrevista Ana, Receptora del Ejercicio “Dos Cajas” – octubre de 2017	168
Anexo 4. Entrevista maestro Juan David Arango, docente y mediador en procesos creativos del autor	170
Anexo 5. Debate escucha LAS NOTICAS por el grupo de HISTORIA DEL ARTE EN COLOMBIA I.....	182
Anexo 6. Planeación de la actividad Guitarra Drone:.....	183
Anexo 7 transcripción desmontaje PTUPN	188
Anexo 8 Grabación poesía de los niños del Inem grado tercero. De la experiencia Cacería de sonidos 1	199
Anexo 9 Pieza "Las noticias" proceso creativo de la experiencia Cacería de sonidos 2	199
Anexo 10. Bitácora y Archivo PTUPN.....	199
Anexo 11. Grabación poesía niños Inem	216
Anexo 12. Grabación niños malí, Evaluación Creativa.....	216
Anexo 13. Grabación del ejercicio Guitarra Drone y composición multinivel.....	216
Anexo 14 Video cierre y Grito PTUPN	216
Bibliografía	217

INTRODUCCIÓN

La presente investigación es una *sistematización de experiencias* gestionadas en tres contextos educativos específicos: el Ámbito formativo del autor, su práctica docente en el Colegio Inem Santiago Pérez I.E.D. y su ejercicio docente en las clases de Ensamble de la Academia Malí.

El *problema de investigación* se relaciona con el tema central del presente estudio: *la Experiencia Estética* desde diferentes situaciones observadas como problemáticas por el autor en distintos escenarios y/o contextos formativos y artísticos, dichas problemáticas son puestas en consideración bajo la óptica de distintos referentes teóricos, datos y algunas Investigaciones que sirvieron de *antecedentes*. Desde de las mencionadas problemáticas y cuestionamientos se plantean las experiencias sistematizadas y que pretenden dar respuesta a la *pregunta problematizadora* central de este trabajo: ¿Qué aspectos de las actividades educativas o experiencias sistematizadas por el autor fueron relevantes en la búsqueda y consecución de la experiencia estética y de qué manera contribuyeron en los procesos enseñanza aprendizaje emprendidos?

Como *Objetivos*, se establecieron unas metas que, desde la teoría, la experiencia y la posterior sistematización, permitieran dar respuesta a la *pregunta problematizadora* anteriormente planteada, determinando los métodos y modelos de investigación pertinentes a estos objetivos, así como sus procesos subsecuentes.

En cuanto a la *metodología* se describen los aspectos elementales de enfoques y perspectivas en las que se enmarcó el proceso de investigación, así como el *modelo de investigación*: la *sistematización de experiencias*; sus *mecanismos de recolección y análisis de datos* y el orden general del proceso investigativo.

El *marco teórico*, Se planteó en primera instancia como *un ordenamiento conceptual* que permitiera llegar a comprender mejor el fenómeno y concepto de *Experiencia Estética*, de esta instancia destacan fundamentalmente la *teoría de la Estética de la Recepción* de *Hans Robert Jauss* y el *Naturalismo Humanista* de *John Dewey*, enlazadas con la concepción musical de *John Blacking* y la metodología de *Murray Schaffer*, uno de los más renombrados pedagogos musicales del siglo XX.

Posterior a esta relación de conceptos y postulados, en el Capítulo *experiencias* se *reconstruyen, interpretan y potencian* las *experiencias o ejercicios estéticos* que -para la presente sistematización- se *proyectaron, vivieron y/o gestionaron* en tres contextos educativos específicos y sus diferentes escenarios: La práctica docente del autor en el *Colegio Inem Santiago Pérez I.E.D.* con; El Proceso de formación como creador, músico, “artista” y pedagogo del autor, en la Universidad Pedagógica Nacional en la Licenciatura en Música; y por último, Las clases de *Ensamble* en la Academia de música *Malí*; lo anterior tuvo como fin delimitar problemáticas, comprobar supuestos y ejemplificar mediante *acciones* algunos de los elementos de las categorías estudiadas que resulten útiles en la búsqueda de la vivencia de esa *experiencia estética* previamente explicada, propiciando, fortaleciendo y dinamizando así los procesos de enseñanza-aprendizaje subsecuentes a cada contexto.

Los productos generales de estas *experiencias*, una relación con los conceptos y categorías tratados en el marco referencial y la reflexión en torno a sus aspectos relevantes en contraste con la información recogida haciendo uso de los diferentes *mecanismos de recolección de datos*, se ven reflejados en el capítulo *impacto*; las reflexiones y productos de la sistematización de dichas experiencias pretenden dar cuenta de la ideas y nociones frente a algunos aspectos importantes de

la experiencia estética, así como su relevancia y poder en términos reflexivos, críticos y formativos.

Por último, como *conclusiones* se generan algunos postulados importantes respecto al proceso investigativo, se revisan algunos datos de interés y se elaboran recomendaciones para prácticas futuras basadas en el concepto y tratamiento que se da acá a la *Experiencia estética* y sus categorías fundamentales.

1. PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

El presente proyecto de investigación surgió de una curiosidad personal por la naturaleza inusual y fascinante de algunas *experiencias* vividas por el autor en relación con el arte y la música (*experiencias estéticas*); Dichas experiencias pueden suscitar en el sujeto su participación desde tres roles específicos: como *Creador o productor de “obras”* u *objetos estéticos*, como *Participante de una obra* o situación artística, o como *Lector* mediante el acto de contemplación (*efecto y recepción*) o apreciación del arte y todo el proceso intelectual que de esta contemplación deriva (*entendimiento, comprensión, interpretación, Experiencia Hermenéutica*). Las *experiencias estéticas* son fundamentales en el desarrollo integral del ser, pues el arte es en realidad una necesidad humana y vivir la experiencia estética y de relación con el mundo a través del arte es algo para lo que estamos incluso biológicamente dispuestos. A John Dewey (1934) se le atribuye, concibiendo esta afirmación como base de su teoría, un *Naturalismo* que radica en el hecho de la integración de las “ideas sobre la estética en las necesidades naturales determinadas por la constitución y las actividades del organismo humano” (Dewey, John. (1934), p.XIII). El mismo Dewey sostiene que hay un orden que obedece a la relación del sujeto con su entorno natural y de este orden deriva la forma y su subsecuente relación con lo estético:

Hay en la naturaleza, aún bajo el nivel de la vida, algo más que mero flujo y cambio. Se llega a la forma siempre que se alcanza un equilibrio estable, aunque móvil, Los cambios se entrelazan y se sostienen uno al otro. Donde quiera que hay esta coherencia hay permanencia. El orden no es impuesto desde fuera, sino que resulta de las relaciones de interacciones armoniosas entre las energías. El orden se desarrolla porque es activo (no algo estático, ajeno a lo que sucede) y llega a incluir, dentro de su movimiento equilibrado, una mayor variedad de cambios. (...) Solamente cuando un organismo participa en las relaciones ordenadas de su ambiente, asegura la estabilidad

esencial para la vida. Y cuando la participación viene después de una fase de desconexión y conflicto, lleva dentro de sí misma los gérmenes de una consumación próxima a lo estético” (*Op. Cit.* P.18)

El proceso de formación como músico y docente, y la experiencia en diferentes contextos educativos a la que se ha hecho acreedor el autor, le han permitido experimentar y observar cómo ciertos conocimientos se hacen significativos y valiosos cuando, a través de una *experiencia estética* de relación directa con el sonido y sus representaciones, se produce placer o *goce estético*, sorprender, o se estimula altamente la sensibilidad, dando así sentido a los conceptos que constituyen nuestro lenguaje o sistema musical, conceptos que muchas veces llegan a primar sobre la propia relación experiencial estancando así los procesos de enseñanza – aprendizaje musicales, lejos de los nuevos preceptos de la educación Activa y las necesarias formas de entender, vivir y aprender la música que exige la actualidad.

La enseñanza musical tradicional tiene sus objetivos especiales: el dominio técnico de instrumentos tales como el piano, la trompeta o la guitarra, para la ejecución de una literatura existente desde hace varias centurias. Con el propósito de comprender los aspectos de esta música, se ha desarrollado un vocabulario técnico que habilita al estudiante para interpretar cualquier pieza de música occidental escrita entre el renacimiento y nuestra propia época. Desde luego no hay nada de permanente o perfecto en esta práctica o teoría (...) El barrido cultural histórico y geográfico que caracteriza nuestra época nos ha hecho muy conscientes de la falacia de pretender controlar con el mismo diapason el temperamento de todas las filosofías musicales.” (Schaffer 1972 p.15).

Incluso cuando alguien describe experiencias musicales en el lenguaje técnico de la música, lo que de hecho está describiendo son experiencias emocionales que ha aprendido a asociar con patrones

particulares de sonido (...) la terminología musical proporciona entonces un lenguaje con el que describir la experiencia emocional humana” (Blacking 1973. pág.100).

El vertiginoso y voraz ritmo de la vida contemporánea condiciona la calidad y cantidad de *experiencias estéticas* que vivimos; hemos permitido que como humanos nuestra relación con el arte se condicione y se banalice según los criterios del mercado. Las dinámicas con las que funcionan o se mueven algunos “artistas” o productores artísticos, industrias artísticas, algunos modelos y nichos de educación, o en fin distintos movimientos, individuos, comunidades o instituciones que trabajan y se erigen en torno al arte, ya no centran su acción en el interés de esa relación del hombre con lo *estético*; por el contrario, utilizan el arte como medio para obedecer a otros fines entre los que son evidentes aquellos que sirven al *poder* y el *orden* imperantes, dueños de capitales, medios de comunicación y producción masivos.

Cuando la música genera dinero ya no importa que no sirva para nada, eso es lo que piensan las productoras. Mientras más barata, más repetitiva, más dinero produce y menos inteligencia. (...) Es terrible la unicidad o repetición de patrones musicales en el mundo actual. (...) El ser humano ya no es el mismo después de ser manipulado por los medios y por el poder, ya sea el poder político o económico, cualquiera que éste sea. (...) La cultura ya no existe, se ha transformado en entretenimiento (Brower, 2017)

Esta *Banalización de la experiencia estética* constituye una problemática crítica, pues obedece entre otras cosas a intereses económicos y políticos, antes que culturales o artísticos, y está influyendo considerablemente en el capital cultural al que nos hacemos acreedores; en algunos casos la industria musical, por ejemplo, está condicionando negativamente la manera en la que vivimos nuestras *experiencias de relación con la música y el sonido*. Mucha de la música producida, reproducida, escuchada e incluso *reconocida*, *aprendida* e *interpretada* en la

actualidad, está lejos de tener intenciones artísticas y estéticas verdaderas, y es cada vez más un producto pensado para satisfacernos -con fines de lucro- a través del placer o la recompensa, produciendo una *experiencia sensible* que, pese a su alto poder y oferta de disfrute, carece de los elementos profundos y filosóficos que la convierten en una auténtica *experiencia estética*, que humaniza y constituye una verdadera *relación con lo artístico, y con el sonido como elemento constitutivo de la música*.

En el contexto formativo, al aproximarse como docente, alumno o par en un proceso de enseñanza aprendizaje de la música, es común explorar los *gustos musicales* de los otros; en este sentido son acertados algunos balances de listados y *rankings* como *billboard* o las *20 latinas*, que ordenan sus Charts o Tops respecto a la música más escuchada en el mundo actualmente; es evidente que gustamos de *estilos* demasiado homogéneos, *formas* demasiado predecibles, música estructurada y producida de manera consecuente con el alto interés de productividad y competencia que rige el mundo ahora bajo el nuevo paradigma de rendimiento y exceso de positividad imperante.

La sociedad disciplinaria de Foucault que consta de Hospitales, psiquiátricos, cárceles, cuarteles y fábricas, ya no corresponde con la sociedad de hoy en día. En su lugar se ha establecido desde hace tiempo otra completamente diferente, a saber: una sociedad de gimnasios, torres de oficinas, bancos, aviones, grandes centros comerciales y laboratorios genéticos. La sociedad del siglo XXI ya no es disciplinaria si no una sociedad de rendimiento. Tampoco sus habitantes se llaman ya sujetos de obediencia si no sujetos de rendimiento (...) La sociedad de rendimiento se caracteriza por el verbo modal positivo *poder* (...). Su plural afirmativo y colectivo <<yes, we can>> (...) A la sociedad

disciplinaria todavía la rige el *no*. Su negatividad genera locos y criminales. La sociedad de rendimiento, por el contrario, produce depresivos y fracasados.” (Han, 2012)

Esta sociedad del rendimiento sin embargo, no desconoce la disciplinabilidad, el sujeto de rendimiento ya fue disciplinado, ya superó la fase disciplinaria del castigo y ahora motivado por su propio devenir busca *poder hacer* a toda costa disciplinándose de paso a sí mismo, evitando mostrarse como un fracaso en la empresa que él, en búsqueda de su realización y éxito personales ha emprendido; está tendencia al rendimiento, de la sociedad *tardomoderna* que plantea Chul-han se traduce en el aula, en el proceso del educador de artes que no trasciende en sus prácticas, que redonda en sus procesos, que no innova ni se cuestiona, que hace del acto de enseñanza-aprendizaje un acto rutinario que, más allá de propender por la formación artística y personal de sus participantes, obedece a la búsqueda de resultados a través de una muestra un objeto, una nota, una aplicación perpetua de una formula, una estadía permanente en la zona de confort,

En un primer momento se observa como situación recurrente durante el proceso de práctica docente del autor en las aulas del colegio INEM SANTIAGO PÉREZ sedes A y B, del TUNAL en la Ciudad de Bogotá Colombia (donde ejecutó su práctica docente), que los alumnos gusten en primera medida del género *Reggaetón*, incluyendo además diferentes estilos de *Pop* y músicas con elementos – o clichés- “*latinos*” o *folclóricos* como por ejemplo: la *bachata*, la *salsa* o el *merengue* que se mezclan con el característico beat del *Dembow*, elemento primordial del género. El *Hip Hop*, la ahora denominada “*música Popular*” y la *música Electrónica*, especialmente aquella vertiente que fusiona elementos del *pop* con el *EDM* (“*Electronic Dance Music*”, música electrónica de baile) son otros de los gustos predominantes entre los numerosos estudiantes que suelen integrar los cursos. Como situación contrastante se presenta el caso de la Clase de *Ensamble* en la academia *Malí*, en el que los gustos son bastante similares, pues pese a que en un principio

la tendencia se inclinaba al *Pop* y hubo menciones de *Rock* y *Música Clásica* en un test escrito que se realizó a modo de juego; más adelante en el ejercicio de selección de repertorios, al tratar de seleccionar música de géneros que ellos entendieran como “*latinos*” es clara la tendencia al *Reggaetón*, por último en uno de los ejercicios de exposición de sus canciones y objetos estéticos favoritas el *Pop* (sobre todo el *electrónico*) figura nuevamente como el gran favorito, sin ninguna aparición de algún género diferente como los mencionados *Rock* y *Música Clásica*.

Evaluando pues las problemáticas y cuestionamientos anteriormente mencionadas desde una óptica pedagógica e interactiva, que permita ser aplicable en procesos reales de enseñanza aprendizaje, se formuló la siguiente pregunta de investigación:

1.1 Pregunta de Investigación:

¿Qué aspectos de las experiencias sistematizadas en el ámbito formativo del autor, su práctica docente en el Inem Santiago Pérez y su ejercicio docente en las clases de Ensamble de la Academia Malí -música en movimiento-, fueron relevantes en la búsqueda y consecución de la Experiencia Estética, contribuyendo así a los procesos de enseñanza - aprendizaje en torno a la música el arte y el ser?

2. OBJETIVOS

2.1 General

Sistematizar las experiencias vividas en tres contextos educativos diferentes en torno a la búsqueda y consecución de la experiencia estética, reconociendo en ellas los elementos y aspectos relevantes, así como su valor en los procesos de enseñanza - aprendizaje en música o arte.

2.2 Específicos

Establecer un paralelo que permita identificar las características y valores de dicha experiencia, vivida a través de la música y el sonido, con el fin de traer dichos elementos a colación en experiencias de formación futuras.

Gestionar y participar desde la óptica de la *experiencia estética*, en diferentes *experiencias* que, a través del goce, el sorprendimiento, la creación y la interpretación, potencien la curiosidad, la reflexividad, y el conocimiento respecto al ser y el arte, visibilizando y resignificando la relevancia de dicha experiencia en el ámbito formativo y en el espectro de la vida humana.

Proponer desde la experiencia ejercicios que den cuenta de una resistencia contra el utilitarismo y la productividad vacua de objetos artísticos, rescatando la relación con lo estético y el comportamiento artístico como motor primordial de la actividad creadora implícita en la necesidad artística del ser.

Evidenciar mediante la creación de objetos, situaciones o ámbitos artísticos, musicales y/o sonoros algunos de los modos y particularidades de la experiencia estética, dando cuenta de estos no solo a través de la creación, la recepción y la reflexión sino desde el compartir con otros la propia experiencia estética creativa.

3. METODOLOGIA.

La presente es una *investigación cualitativa*, de carácter *descriptivo*, pues pretende como se enunció en los objetivos: determinar y/o identificar, por medio de una *sistematización de experiencias*, posterior a un *ordenamiento conceptual*, los elementos relevantes de experiencias estéticas propiciadas y/o vividas en tres contextos formativos específicos.

El corte de autores, referentes teóricos, de las experiencias mismas y el modo en el que se sistematizaron proponen una mirada abierta de perspectivas dogmáticas y paradigmas, no desconociendo que es imprescindible -tanto necesario, como inevitable- un sesgo teórico y paradigmático por parte del investigador, sino reconociendo en lo que Hurtado de Barrera (2000) denomina *el sintagma gnoseológico*: una integración de múltiples perspectivas, y paradigmas, entendiendo el conocimiento como un cuerpo *holístico* que, superando el espectro de posibilidades y modos de ver que ofrecen los paradigmas, pretende observar de una manera más compleja lo que quiere ver.

Con él término investigación cualitativa, entendemos cualquier tipo de investigación que produce hallazgos a los que no se llega por medio de procedimientos estadísticos u otros medios de cuantificación. Puede tratarse de investigaciones sobre la vida de la gente, las experiencias vividas, los comportamientos, emociones y sentimientos, así como al funcionamiento organizacional, los movimientos sociales, los fenómenos culturales y la interacción entre las naciones. (...) el grueso del análisis es interpretativo (...) realizado con el propósito de descubrir conceptos y relaciones en los datos brutos y luego organizarlos en un esquema explicativo teórico. Los datos pueden consistir en entrevistas y observaciones, pero también pueden incluir documentos, películas o cintas de video, y aun datos que se hayan cuantificado con otros propósitos tales como los del censo. (Strauss & Corbin, 2002, pág. 20)

El mencionado enfoque cualitativo tiene orden “fenomenológico, naturalista, subjetivo, orientado a describir y descubrir, a resaltar el proceso, la validez de los datos profundos y ajustados a la realidad que se asume como dinámica, y se aplica además en contextos particulares.” (Hurtado de Barrera, 2000)

Esta investigación descriptiva parte pues de unas preguntas, una fundamentación teórica y unos antecedentes que, contrastados con los resultados de la sistematización de las experiencias vividas, elabora una *organización conceptual*, en este caso respecto a lo que se entiende por experiencia estética y como se dio en cada una de las experiencias sistematizadas. El producto de esta sistematización y descripción puede “ser la base de interpretaciones más abstractas de los datos y de construcción de teoría” (Strauss & Corbin, 2002, pág. 35).

Por último y respecto al modelo de *sistematización de experiencias* utilizado para el presente trabajo hablaremos de sistematización teniendo en cuenta lo propuesto por Verger (2002) como: El proceso de reconstrucción y reflexión analítica sobre una experiencia de acción o de intervención mediante la cual interpretarla y comprenderla. Con el proceso de sistematización se obtiene un conocimiento consistente que permite transmitir la experiencia, confrontarla con otras experiencias o con el conocimiento teórico existente. Así, se contribuye a la acumulación de conocimientos generados desde y para la práctica, y a su difusión o transmisión. (Verger, 2002)

La sistematización pues, se ordenó teniendo en cuenta las concepciones estructurales de Verguer (2002) que divide el proceso en las fases de: 1. *Diseño de Proyecto*, 2. *Recuperación del proceso*, 3. *Análisis del proceso*, 4. *Interpretación y conclusiones* y 5. *Transmisión o comunicación*. En contraste, se recuperaron también, cinco pasos concordantes encontrados en la monografía: “Sistematización de la propuesta pedagógico musical del maestro Andrey Ramos

herrera en la banda sinfónica infantil del municipio de Tocancipá” que ordenan el proceso de la siguiente manera: “1. *Punto de Partida*, 2. *Preguntas Iniciales*, 3. *Recuperación del proceso vivido*, 4. *Interpretación de fondo*, 5. *Puntos de llegada*”: (Carvajal García, 2015).

Teniendo en cuenta lo anterior, la estructura de sistematización que se elaboró para el presente trabajo fue la siguiente:

1. **Antecedentes:** se contemplaron acá los puntos de partida, las incógnitas, preguntas, objetivos y problemáticas que motivaron el proceso de investigación, el modo de elaboración, el por qué y para qué de la presente sistematización, se establece como eje del trabajo el concepto de *experiencia estética* y su aplicación y relevancia en experiencias formativas y creativas.
2. **Fundamentación:** se elaboró una justificación y un marco teórico del proyecto que contiene las categorías e ideas bases para la planeación, realización, gestión o participación en las experiencias, su puesta en marcha, el funcionamiento mismo del fenómeno de experiencia estética y las perspectivas desde donde se elaboró la posterior reconstrucción y análisis.
3. **Reconstrucción de la experiencia:** Haciendo uso de los sistemas de recolección y análisis de datos, los registros, y las categorías e ideas previas provenientes de los antecedentes, la fundamentación, y la vivencia de las experiencias, se reconstruyeron las experiencias vividas en torno al concepto de experiencia estética, con el fin de reducir, condensar y organizar los datos que sirvieron de insumo para el análisis y los pasos subsecuentes de la sistematización.
4. **Análisis de la experiencia:** se analizaron de manera individual y general cada una de las experiencias, a la luz de las categorías, los nuevos datos, y la información proveniente de las fases anteriores, todo con el fin de generar un ordenamiento conceptual más sólido que

permitiera identificar elementos de las teorías y concepciones estéticas tratadas para evidenciar así su viabilidad, su relevancia y su potencial en los procesos artísticos y de formación emprendidos.

5. Puntos de llegada: Se determinó el impacto de las acciones emprendidas en los distintos contextos, la consecución o no, en términos generales de experiencias estéticas a través de las actividades propuestas y por último se elaboraron una serie de recomendaciones y conclusiones de importancia para el cierre del proceso investigativo y el posible emprendimiento de acciones futuras basadas en los conceptos, acciones e ideas desarrollados en el presente proyecto.

3.1 Mecanismos de recolección y análisis de datos.

Los mecanismos de recolección y análisis de datos que fueron utilizados en la presente investigación obedecen al ya mencionado orden *Cualitativo*, competen a aspectos de carácter procesual, social, antropológico, etnográfico, inductivo, subjetivo, y pretenden arrojar, más allá de cifras frías e hipótesis dogmáticas de pretensiones objetivistas; ideas y principios abiertos que buscan ser aplicables a diferentes contextos y situaciones formativas y artística. De dichos mecanismos de recolección y análisis de datos destacan:

1. *Entrevista semiestructurada*: Artistas visuales, escénicos, músicos, espectadores, profesores, maestros de artes o música, participantes y demás relacionados con las experiencias sistematizadas y sus respectivos contextos, serán entrevistados con el fin de recoger en un principio sus nociones y aproximaciones al concepto de *Experiencia Estética*,, algunos aspectos de su propia experiencia de relación con el arte, y “la forma en la que forma y se forma” a través del arte; lo anterior con la intención de contrastar las categorías estudiadas con la aplicación real de los conceptos en contexto, sumando a esto las reacciones,

conclusiones o ideas generadas por participantes y espectadores desde las diferentes experiencias estéticas vividas a través de los ejercicios sistematizados. Dichas entrevistas se ordenaron en dos ejes, de la siguiente manera:

- a. EJE CONCEPTUALIZANTE: tendrán como objetivo evidenciar desde distintas perspectivas -tanto internas como externas a los ejercicios o experiencias sistematizados- las ideas, conceptos, nociones e incluso *experiencias* acumuladas por los entrevistados en relación con el concepto de *Experiencia estética*, lo estético, el arte y más específicamente la música y el sonido, así como su pertinencia y relevancia en los ámbitos formativos.
- ¿Cómo se relaciona Ud. con el arte? ¿gusta del arte? ¿de qué arte gusta?
 - ¿Cómo se relaciona con la música?, ¿Gusta de la música?, ¿Qué música le gusta?
 - ¿Se considera creativo?, ¿Se considera creador? ¿Se considera artista? ¿Se considera músico (o artista de otra o varias disciplinas)?
 - ¿Qué entiende por experiencia estética? ¿Qué nociones tiene del término?
 - ¿Qué sensaciones o pensamientos evoca o suscita en Ud. el acto creativo, participativo o contemplativo de una obra de arte? Es decir, ¿qué siente, ¿qué le ocurre al vivir la Experiencia estética?
 - ¿Con que otras experiencias de vida relaciona esa vivencia de la experiencia estética?
 - ¿Ha experimentado bajo otras condiciones o en otras situaciones alguna experiencia similar?
 - ¿Creó Ud. que dicha experiencia ha impactado contundentemente su vida o a propiciado o facilitado un cambio en ella?

- ¿Cree Ud. que dicha experiencia puede ser un impulso para la curiosidad del intelecto y enriquecer de alguna manera los procesos de enseñanza - aprendizaje?
- ¿Aprende Ud. del arte? ¿cómo aprende o enseña a través del arte, y la experiencia estética (creación, lectura)?

b. EJE RECEPTIVO-INTERPRETATIVO: Se aplicaron en principio a los participantes de las experiencias estéticas sistematizadas, bien haya sido en condición de *lectores* o espectadores, *creadores*, intérpretes e incluso *parte de la obras* o situaciones artísticas o pedagógicas gestionadas y sistematizadas. La intención fue identificar los elementos relevantes de dichas experiencias en opiniones, percepciones, sensaciones, lecturas, en fin, todo lo concerniente al acto de *recepción* y también todo lo que respecta a los procesos emprendidos, su reflexión e interpretación, opiniones sensaciones y demás, que corresponderían precisamente a los aspectos del acto *interpretativo*. La información resultante a la luz de las categorías estudiadas respecto de la *experiencia estética* y sus elementos fundamentales permitirá enfocar más claramente la visión en torno a los elementos de importancia en la consecución de dicha experiencia (*estética*) y la contribución de estos en la formación de los individuos que participaron de los ejercicios. Por tratarse de ejercicios y contextos variados, las preguntas serán específicas para cada contexto y estarán detalladas más adelante o se darán de forma espontánea y menos estructurada.

2. *Observación participante*: El autor -en su condición de participante de cada una de las experiencias, bien sea desde el rol de docente, mediador o gestor de dichas experiencias, o como creador o parte de los ejercicios de creación- elaboró observaciones, conclusiones y análisis desde la óptica de la experiencia estética con la intención de resaltar, de las

experiencias sistematizadas, aquellos aspectos que consideró relevantes en el desarrollo de las actividades artísticas, la búsqueda de la experiencia estética y los procesos formativos emprendidos. Para ello se valió de *apuntes* o *diarios* de cada sesión, *grabaciones* de las sesiones y ejercicios, *reportes*, *actas*, *grupos focales*, *debates*, materiales y registros *sonoros*, *visuales* y *audiovisuales* entre otros.

3. *Test o ejercicios específicos*: como parte de los ejercicios y como comprobación constante de la pertinencia y efectividad de las acciones en algunos de los contextos creativos y formativos, se generaron diferentes *test* o *evaluaciones* con una estructura flexible, que permitieran dar cuenta de los aspectos útiles de la experiencia estética en términos de enseñanza-aprendizaje y de consecución de esta. Ejemplos de estos test, acciones o ejercicios son *el juego del stop*, *la creación colectiva desde la dirección* o *el desmontaje del Ejercicio PTUPN y sus informes*, entre otros, tratados, ordenados y especificados más adelante.
4. *Creaciones u objetos estéticos resultantes*: Por otro lado y como parte de los resultados arrojados por la investigación, figuraron obras y objetos estéticos en cuyo proceso de contemplación, apreciación y análisis, se podrá dar cuenta de los elementos destacados de las categorías y el concepto de *experiencia estética*, además por supuesto de servir a la misma en calidad de objetos estéticos, promoviendo de igual forma la aparición de nuevas experiencias estéticas y de aprendizaje derivadas del contacto o relación con estos nuevos objetos artísticos elaborados durante el curso de la presente investigación.

3.2 Caracterización de la población

La presente *Sistematización de Experiencias* tuvo como foco las Experiencias vividas por el Autor en tres contextos Formativos y artísticos particulares: El *ámbito formativo* del autor como estudiante de *Licenciatura en Música* de la *Facultad de Bellas Artes* de la *Universidad Pedagógica Nacional*, su *práctica docente* en el Colegio Inem Santiago Pérez I.E.D, y su *ámbito laboral* como docente en la *Academia de música Malí*.

En primer lugar, se sistematizan algunas experiencias vividas en el marco de la Práctica docente del autor en el COLEGIO INEM SANTIAGO PÉREZ (IED) específicamente con el grado tercero entre febrero y Julio de 2016, en la Sede TUNAL con dirección: Carrera 24 No. 48-86 sur, en la Localidad de Tunjuelito, Barrio el Tunal.

“El INEM SANTIAGO PÉREZ es una Institución Educativa Distrital que ofrece educación Preescolar, Básica y media Académica y Técnica de calidad, con sentido humanista e Investigativo, de convivencia y participación ciudadana.” (Recuperado de http://www.educacionbogota.edu.co/es/component/k2/item/download/316_a564b6706670a0a9dc7fae217c82a4bc), como institución inicia labores académicas en 1972 con seiscientos estudiantes del grado sexto, y gradúa así su primera promoción hacia 1977 contando así con 45 años de ejercicio de la labor académica.

El curso contaba con un promedio de entre 25 y 30 estudiantes, con edades que oscilaban entre los 8 y los 10 años de edad. Las actividades facilitadas gracias al interés de la docente directora de Salón *Alba Priscila* por el arte y el enlace de repertorios e ideas que generó con el practicante -el autor- tuvieron como punto de partida el concepto de experiencia estética y varios de sus aspectos, tratados desde las ópticas filosóficas, musicales, metodológicas, concepciones, y postulados contenidos en el marco teórico de la presente investigación.

En segundo lugar, varias de las experiencias sistematizadas también son producto del ejercicio docente desde el ámbito laboral del autor, teniendo como grupo focal, específico el Ensamble 3 de la academia de música “*Mali*” como parte de las clases dictadas a dicho ensamble, pensadas desde la ejecución colectiva de repertorios, se propone un espacio al comienzo de cada sesión para disponerse a vivir la Experiencia estética a través de la música, de forma reflexiva y cuidadosa; para ello se partió de acciones como pasar del descanso, y las onces a la disposición para apreciar, y crear música, se generaron diferentes ejercicios de escucha, apreciación y por supuesto creación musical y artística y se pensaron los repertorios a tratar durante las sesiones subsiguientes conforme al gusto pero también al contenido y el potencial de reflexividad y criticismo que las canciones y temas del repertorio pudiesen llegar a tener.

MALÍ MÚSICA EN MOVIMIENTO es un espacio pensado desde la aplicación un método de educación musical desarrollado durante varios años de investigación y experiencia en desarrollo infantil y educación por Lizeth Bautista. “Su objetivo es potenciar las habilidades musicales de niños y niñas en un ambiente que no solo los divierte, sino que también favorece el desarrollo de sus procesos cognitivos y emocionales.” (tomado de <http://www.musicamali.co/mali-musica-en-movimiento.html>). La sede Principal de la Academia se ubica en la Calle 23D No 85A-40 en el Barrio Modelia, Localidad de Fontibón, de la ciudad de Bogotá Colombia. Cuenta con una planta en expansión de aproximadamente 6 docentes y varios programas entre los que destacan Ponnys y Pandas de iniciación musical, Octopus de piano, Los programas de Piano y Guitarra y las clases de Ensamble, de las cuales, se aplicaron en uno de los grupos (ENSAMBLE 3) varias de las experiencias sistematizadas en la presente investigación.

La aplicación de los mencionados ejercicios tuvo lugar entre febrero y Septiembre de 2017, el grupo -ENSAMBLE 3- fue un espacio que reunió un promedio de 4 a 6 niños de edades entre

los 8 y 12 años de edad, habitantes en su mayoría de las zonas aledañas a la Academia y que llevaban en dicha Academia un proceso de educación musical fructífero, que facilitó la realización de los ejercicios y experiencias aquí sistematizados, y arrojó resultados muy interesantes que en contraste con los otros dos contextos sirvieron para enriquecer y fortalecer los planteamientos y conclusiones del presente trabajo investigativo.

Por último, pero no menos importante, en cuanto al *ámbito formativo* del autor, como estudiante del programa de *Licenciatura en música* de la *Facultad de Bellas Artes* de la *Universidad Pedagógica Nacional* de Colombia se especifica: La mencionada institución está Ubicada en la Ciudad de Bogotá en la Calle 72 No. 11 – 86, el lugar en el que se imparte el programa de Licenciatura en Música es la *Sede de Bellas Artes* o *Sede El Nogal* que se encuentra en la Calle 78 No. 9 -92. Esta Universidad centra su accionar en la formación de Docentes, en el caso particular de la Licenciatura en Música, formar Músicos y docentes con un alto potencial Pedagógico es la intención primordial con la que surge el programa; “La Facultad de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional está comprometida con la formación de licenciados en artes, conscientes de las necesidades del país y de los cambios en la sociedad, que inciden directamente en el campo educativo artístico. En este sentido, la Facultad formará los mejores profesionales de la educación *en y para* las artes, capaces de ubicarse tanto en el espacio de la educación formal escolar como en espacios alternativos. (...) Propone y desarrolla proyectos de gestión e investigación en estas áreas y participa en los diferentes escenarios de la producción artística del país.” (Recuperado de <http://www.pedagogica.edu.co/sedes/nogal.html>).

La Universidad Pedagógica nacional inició su ejercicio académico como una institución de formación superior femenina, el 1 de febrero de 1955, en 1962 adquirió carácter nacional y mixto

y En 1968, fue reorganizada y definida como un establecimiento público de carácter docente, con personería jurídica, autonomía administrativa y patrimonio independiente, adscrito al Ministerio de Educación Nacional de Colombia. (recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Universidad_Pedag%C3%B3gica_Nacional_de_Colombia); cuenta con Cinco Facultades, Diez departamentos incluyendo el de *Educación Musical*, Veinte Programas de Pregrado, Cinco de Especialización, Nueve de Maestrías y uno de Doctorado.

El programa de pregrado: Licenciatura en Música cuenta con 43 años de antigüedad, graduó su primera promoción de expertos en Pedagogía musical en 1974; y continua en el Ejercicio de formar docentes capaces de incidir en el ámbito artístico y pedagógico de la nación.

Las experiencias enmarcadas en el Mencionado ÁMBITO FORMATIVO DEL AUTOR tuvieron lugar en dicha Universidad en el curso del mencionado Programa de Licenciatura en Música, más específicamente en su ciclo de profundización, en diferentes Clases o Ejercicios creativos de los que el autor hizo parte entre los años 2016 y 2017.

4. JUSTIFICACION

La experiencia estética, es decir, esa relación humana con lo estético, bien sea con obras, o realidades, con lo artístico, con el arte; tiene sus particularidades sorprendentes, extáticas e incluso a veces inexplicables; Sin embargo, y por más sobrehumano o divino que el arte pueda parecernos, no existe arte o música, desvinculado de la conciencia y el mundo del hombre, pues es el hombre que en su afán de conocimiento y como parte de su experiencia vital, se relaciona a través de los sentidos con su entorno, da nombre y características a los eventos derivados de esta relación con su realidad (experiencias), y por supuesto, *crea* haciendo uso de la materia, la energía, desde su espacio-tiempo: obras de arte, objetos o situaciones artísticos o estéticos. Estas *experiencias* y especialmente aquellas que logran a través de lo sensible impulsar o estimular otras dimensiones de lo humano, como la cognitiva o la espiritual, aquellas experiencias que trascienden la sensibilidad, que capturan, ensimisman, generan reflexión, y que en muchas ocasiones son producto de procesos de apreciación o disfrute del arte o lo bello o gratificante de la realidad circundante constituyen una fuente valiosa de conocimientos, reflexiones, relaciones, encuentros, entreveraciones, interpretaciones y otros aspectos importantes que forman y enriquecen la experiencia de vida y saber humanos.

Es pertinente pues que en procesos de enseñanza aprendizaje en artes, se reevalúe y replantee el valor y rol de la experiencia estética, pues si se pretende aprender del arte, vivir la experiencia estética en los contextos formativos es elemental; relacionarse con el arte, lo artístico, lo estético es la fuente primordial de todo conocimiento estético y la experiencia estética con sus particulares elementos, constituye un importante motor de aprendizaje *significativo*.

El alto interés de productividad, la cotidianidad abrumante del hombre de la sociedad de producción, la monotonía, utilitarismo y la convencionalidad que suelen apoderarse de los

procesos vitales del humano, deshumanizando, mecanizando, automatizando, se reflejan fácilmente en el que hacer del docente y del aprendiz, en el modelo que no se transforma, que perpetua la tradición incluso en sus aspectos menos provechosos, en la clase que no cambia sus modos de acción, que no reflexiona en torno a su hacer, en la clara intención de formar al *operario irreflexivo*, útil pero no crítico, el productor que lejos de hacer uso de la facultad de creación humana tiene que competir con las máquinas etc. El estudio del arte es dinámico, como el arte mismo y limitarlo a la frialdad de las teorías, a la inacción del ejercicio cuadriculado, del cálculo matemático, resta valor, fluidez y contundencia al proceso de trasmisión del conocimiento, además de ir en detrimento del amplio placer y disfrute que se esconde detrás de la vivencia de la experiencia estética. El estudio de la música y lo humano del sonido evitar repetir y perpetuar “muchos estudios musicales anteriores en los cuales las sonoridades musicales se tornaban mudas por los ejercicios en el papel. (los textos tradicionales de teoría niegan toda vida a los sonidos, considerándolos cadáveres estáticos)” (Schaffer, El nuevo paisaje sonoro, 1969)

La intención pues de la presente investigación es determinar mediante la sistematización de determinadas experiencias Planificadas, Ejecutadas y reflexionadas en tres contextos formativos específicos aledaños al autor, la relevancia de la conceptualización, búsqueda y vivencia de experiencias estéticas en los procesos de enseñanza aprendizaje así como el valor y los hechos prácticos de varios de sus elementos y condiciones, que puedan ayudar a experimentar dicha experiencia en el aula a través de la experimentación con el arte, la música y el sonido, enriqueciendo y facilitando así los procesos de enseñanza -aprendizaje en música y arte y potencializando la posibilidad de aprendizajes significativos la curiosidad hacia lo estético como un aspecto primordial de la vida humana..

“A la experiencia estética (...) nuestra sociedad la empuja a una especie de desván formado por los museos, los cenáculos o las salas de conciertos, que paradójicamente se consideran lugares en donde se guarda o se desarrolla lo máspreciado, pero a los cuales sólo se les hacen visitas esporádicas (Jauss, Experiencia estética y Hermenéutica literaria: Ensayos en el campo de la experiencia estética, 1986)

Por último y al tratarse entre otras cosas de un contacto directo con el arte a través del ejercicio de la facultad creadora, la intención es que algunos productos artísticos, específicamente obras musicales o sonoras resulten del proceso, y que en ellos se pueda evidenciar una intención artística, comunicativa, reflexiva y/o crítica, que nos acerque a través del ejercicio artístico musical, obra u *objeto estético* elaborado a la experiencia estética en alguna de sus formas.

Se pretende brindar a través del presente proyecto de investigación, las experiencias gestionadas y vividas y las reflexiones resultantes de su sistematización, una serie de ideas para actividades o enfoques aplicables a otros contextos, en el desarrollo de clases de educación musical o en artes.

5. MARCO TEORICO:

5.1 Experiencia estética:

El presente trabajo aborda el tema de EXPERIENCIA ESTÉTICA como eje central del proceso investigativo y cada una de sus fases (Documentación, Experiencia, Reconstrucción y Análisis). Dicha Categoría es delimitada principalmente desde la teoría de la *estética de la recepción* de Hans Robert Jauss y el *Naturalismo Humanista* de John Dewey.

5.1.1. Experiencia:

En primer lugar, surge la necesidad de aclarar el concepto de *experiencia* y dentro de este el de la categoría *experiencia estética*. Como definición primordial hablaremos de la experiencia como *aquello que viven o experimentan los sujetos al relacionarse con su entorno*; en dicho entorno, coexisten otros *sujetos, objetos, realidades y ámbitos o realidades ambituales*¹ “la experiencia es la forma como se relacionan personas y objetos para llegar a nuevas circunstancias del conocimiento” (Valencia, 2009, pág. 17)

El termino *experiencia* ha sido usado con otras connotaciones que también han influido en la manera en la que es visto actualmente y en la forma en la que se puede entender dentro del marco de la *experiencia estética*; el recorrido epistemológico que realiza Valencia (2009) por las nociones de experiencia es de utilidad para señalar algunas de sus acepciones más usuales.

Valencia parte de *tres momentos* fundamentales: en el *primero* se habla de *la experiencia* como un uso del método científico para legitimar las teorías o hipótesis, la *experiencia* era pensada entonces como la forma de verificar leyes o principios poniéndolos a prueba a través de *la experimentación*. Esto permitía comprobar postulados y condiciones para recrear las *experiencias vividas* mediante la *experimentación*, de manera objetiva, en múltiples contextos. Para los griegos

¹ Vease experiencia.

la base de la ciencia era la Matemática, dice Valencia, y esto influyó en la importancia que estos daban a la experiencia en su organización del conocimiento.

Para los griegos resulta evidente que experiencia no es saber, aunque la experiencia sea la base sobre la que se forman los *logos* y las *doxas* que se acreditan como saber y aunque la experiencia sea indispensable para la aplicación práctica del saber (Valencia, 2009, pág. 15).

Valencia reconoce en esta visión *científica* de la *experiencia* las diferencias que asume el termino cuando se introduce en el método científico el concepto de *experimentación* hacia el siglo XVII, dando paso a la modernidad en la ciencia y separando la nueva *ciencia experimental* de la *ciencia* como se concibió en la *Ilustración griega* hacia el siglo IV a.d.C.; pero la lógica *inductiva* en la que el método científico enmarcó la *experiencia* terminó por objetivarla, restando importancia o desconociendo su *historicidad* o *temporalidad*: “La verdad que se alcanza en la experiencia es adquirida para la teoría de la ciencia de una manera lógico inductiva, el método científico no deja lugar por lo tanto para la historicidad de la experiencia.”(*Op. Cit*, pág. 17).

Desde Deyther, Heidegger y Gadamer, Valencia explica esta *historicidad* o *temporalidad* de la experiencia como *producción*, partiendo del hecho de que en una nueva experiencia influyen la experiencias y saberes previos (recordemos que en un principio la experiencia no es saber), ningún *sujeto* se relaciona con su entorno estando vacío de saberes o experiencias; por otro lado, de la nueva experiencia deriva la preparación para experiencias futuras, surgen nuevos conocimientos; así el *ser* trasciende en el *tiempo*, transforma, *produce*, es mas allá del simple hecho de *estar ahí*.

En un *segundo momento*, Valencia (2009), tras distinguir la *producción* como característica de la *historicidad de la experiencia* más relacionada por ejemplo con las *ciencias humanas* o la *filosofía*, en contraste con la *visión científicista* de la experiencia, rescata los aportes de Popper en

quien se fundamenta para decir en primer lugar que toda experiencia se encuentra condicionada por la manera en la que percibimos el mundo:

Galileo y Trocelli -dice Popper- comprendieron que nuestra razón solo ve lo que crea de acuerdo con su propio esquema, hacemos a la naturaleza ciertas preguntas, no nos colgamos de ella esperando que nos guíe, pues las observaciones puramente accidentales realizadas sin un plan concebido de antemano no pueden ser conectadas con una ley que es lo que la razón busca (...) La experiencia no consiste en la acumulación mecánica de observaciones. La experiencia es creadora, es el resultado de interpretaciones libres, audaces y creadoras, controladas por la crítica y el análisis severos. (...) dicha posición conlleva a una actitud crítica frente al ideal presuntamente normativo (...) una llamada sobre su historicidad. (Valencia, 2009, pág. 16)

Esta nueva acepción de *experiencia* que *crea* o *transforma* y que además *refuta* teorías o Hipótesis antes que *comprobarlas*, constituye lo que Valencia denomina *Negatividad Productiva*, Valencia se vale de ejemplos *estéticos* a través de las obras de cuatro artistas plásticos colombianos (*experiencias estéticas*) para ejemplificar los aspectos que menciona y considera valiosos de las diferentes acepciones de *experiencia* y sus aspectos relevantes en lo que a la *experiencia estética* respecta. Para referirse a esta *producción Negativa* y a lo que llamaremos más adelante *experiencia negativa* habla desde Marta Traba del *shock* o el *efecto Traumatizante*, dicha experiencia negativa está más cerca de crear que de destruir y es el punto de partida para *el movimiento de conciencia* que es fundamental en la concepción Hegeliana de la experiencia que también resalta en este punto Valencia (2009):

En efecto la experiencia Hegeliana se presenta así: la conciencia sabe algo del objeto que es como *primer momento de la experiencia* lo que Hegel llama el *primer en si* (...), el segundo paso viene dado por la conciencia que se representa (...) el objeto ya no es el objeto sino la

reflexión de la conciencia sobre dicho objeto (...), el objeto del primer momento se vuelve *en sí* para la *conciencia* del segundo de donde emerge un nuevo objeto: (...) *de tal manera se ha hecho experiencia en cuanto brota de ella un nuevo objeto verdadero* (Op. Cit pág. 20).

De esta *experiencia Hegeliana* dice Valencia, deviene el *Saber Absoluto*, aspecto de la dialéctica de Hegel con la que Gadamer no concordaba, pues para él la experiencia como conocimiento no eran las ideas o saberes absolutos que se tenían sobre algo, sino un patrimonio de saberes que el hombre iba construyendo a lo largo de sus diferentes etapas sobre ese algo y que además se transformaba conforme variaban tiempos y contextos.

Como *Tercer momento*, desde el mismo Gadamer y ahora relacionándolo con Bacon, Valencia resalta la posibilidad de construcción y cambio de los saberes *del hombre experimentado* hablando del *error*. Bacon, dice Valencia, resalta los conocimientos derivados de los hechos negativos de la experiencia como valiosos, aun por encima de los positivos que suelen ser los que nos impresionan al estar siempre acostumbrados a la decepción, por la naturaleza humana de nuestras expectativas optimistas; sugiere entonces que se aprende mucho y a veces con más frecuencia del *dolor* y del *error* y ejemplifica esto en *las tragedias griegas* donde el aspecto de la *finitud humana* siempre estaba presente como punto culmen de la experiencia negativa. Esta finitud se expande al arte, la experiencia y sus ideas, va por lo tanto en contra de concepto Hegeliano de *saber absoluto* que conduce de alguna manera al dogmatismo, en la *experiencia* se conoce sobre la realidad y por tanto se sabe de la finitud de las posibilidades, de las limitaciones del conocimiento y se auguran nuevos rumbos para el futuro basados en los nuevos conocimientos que se adquirieron tras la experiencia, llevando así al hombre experimentado a un saber que además de ser más abarcador, está abierto y preparado para nuevas experiencias.

El recorrido epistémico emprendido por Valencia reconoce en estos tres aspectos definitivos de la experiencia: *Historicidad*, *Negatividad productiva* y *Finitud*, no solo cualidades de la experiencia, sino también los esbozos de una primera relación con las características propias de la experiencia en el campo de lo estético, esta relación se ve acentuada por la referencia que elabora en su estudio desde los tres aspectos mencionados, a obras de arte ejemplares de cuatro artistas colombianos². Llegamos entonces a la pregunta: ¿qué hace de una experiencia, una experiencia estética? ¿qué es lo estético? O mejor: ¿Qué es lo que da el sentido o significación estética a las cosas?³. Antes de abordar este cuestionamiento, vale la pena revisar otros aspectos fundamentales de la experiencia.

Al hablar de experiencia se hace necesario retomar también aportes del pensamiento de John Dewey, filósofo y pedagogo pragmatista quien partiendo de la fenomenología Hegeliana: hechos-pensamiento, en contraste con el evolucionismo Darwinista, concibe la realidad como un todo de crecimiento directamente proporcional a la racionalidad y la inteligibilidad del espíritu humano, contraponiéndose así a ciertas posturas idealistas que hallaban en la relación y anhelo de lo supraterrrenal, lo divino, lo ideal, el sustento de la acción y el conocimiento del hombre.⁴ Esta concepción de Dewey, plantea desde su *Naturalismo Humanista* una integración de la experiencia con los aspectos biológicos constitutivos del ser humano y su entorno, “la experiencia ocurre continuamente porque la interacción de la criatura viviente y las condiciones que la rodean está implicada en el proceso mismo de la vida.” (Dewey, 2008, pág. 41).

² “¿Qué es la experiencia estética? Hechos artísticos e ideas estéticas en la obra de cuatro artistas colombianos”

(Valencia, 2009)

³ Pregunta importante tomada de (Innerarity, 2002)

⁴ (Savater, 2013)

De igual forma Dewey, de alguna manera en congruencia con la idea de *finitud* en Valencia (2009) habla de la experiencia como una vivencia humana en la que se percibe una *sensación de conclusión*, no propiamente desde la idea de finitud humana, sino como un “final” de la experiencia en sí:

-En la experiencia Deweyniana- una parte del trabajo se termina de un modo satisfactorio; un problema recibe su solución, un juego se ejecuta completamente; una situación, ya sea la de comer, jugar una partida de ajedrez, llevar una conversación, escribir un libro, o tomar parte en una campaña política, queda de tal modo rematada que su fin es una consumación, no un cese (...) lleva con ella su propia cualidad individualizadora y de autosuficiencia (...) se trata de historias, cada una con su propio argumento, su propio principio y su propio movimiento dirigido hacia su terminación, (...) la experiencia misma, tiene una cualidad emocional satisfactoria, porque posee una integración interna y un cumplimiento (...) se da bajo un orden armónico y organizado hasta su final (...) constituyendo un recuerdo perdurable. (Dewey, 2008)

El recuerdo perdurable de la experiencia, su *significación* para el hombre es el punto de partida para su accionar frente a la vida, para abrirse a nuevas experiencias y por lo tanto para influir y actuar en su ahora y en su entorno, para ejercer por ejemplo la democracia, ideal político del pensamiento Deweyniano en el que se basaron sus diferentes acciones sociales como filósofo de la Educación. El pensamiento como producto de la evolución obedece pues a una *matriz biológica*, pero esa característica de influencia del hombre sobre su entorno, otros hombres y las comunidades o en últimas *la cultura* enmarca la experiencia en una *matriz social y comunicativa* que nutre y enriquece las posibilidades y posición del hombre en el mundo. El pensamiento es la herramienta que usa la naturaleza en su evolución para pasar de una situación ambigua dada e inarmónica, a una nueva situación de reconstitución de la primera, en un plano más alto de realidad en un plano

de conocimiento más coherente y estable (...) esto denota en Dewey un instrumentalismo ya que concibe el pensamiento como herramienta

de la naturaleza, aproximándolo al pragmatismo; puedo reconocer lo verdadero por lo útil y lo eficaz se conoce haciendo. (Savater, 2013)

Esa fe en la constructividad y fecundidad de la experiencia, permite pues su movilidad y mutación, la experiencia del hombre experimentado no debe atenerse a la inmutabilidad del dogma, debe, por el contrario, atenerse a las posibilidades de cambio, “no dar el pescado, enseñar a pescar, dar el machete y decir: ahí tiene, abra nuevos caminos” (Arango, 2017) La experiencia, vital como la plantea Dewey, tiene las mismas intrincaciones y vericuetos de la vida, “Todo laberinto tienen una salida, pero la vida no es un laberinto y si tuviera que encontrar comparación, diría que se parece más a un enorme matorral”⁵, los nuevos caminos, que se hacen andando no son siempre previstos, son más bien inciertos: y esa incertidumbre, ese transitar por la vida, vivir la experiencia vital, se ejemplifica pues en lo que diría Max Neef respecto a “La esterilidad de la certeza” y “la fecundidad de la incertidumbre”: <<navegar a la deriva en estado de alerta>>, idea elemental no solo de la experiencia de vida sino de todo acto creativo. (Max Neef, 1991)

En el pensamiento Deweyniano se perfila por otra parte, y retomando la pregunta sobre lo estético en la experiencia, una dimensión estética presente y necesaria en todos los aspectos de la experiencia vital humana. Para Dewey, no existe experiencia completa sin una implicación estética del sujeto, una mirada reflexiva y una elaboración de Juicio estético de las situaciones implicadas en una posible experiencia "Lo estético no es una intrusión ajena a la experiencia, ya sea (...) un lujo vano o una idealidad trascendente, sino que es el desarrollo intenso y clarificado de los rasgos que pertenecen a toda experiencia completa y normal” (Dewey, 2008). Luego, la experiencia en

⁵ Frase tomada de la canción: “*Información Sentimental*” de *Los Ases falsos*

cualquiera de sus dimensiones posee intrínsecamente un valor estético, pero esto no debe hacer pensar que toda experiencia es estética; la experiencia que es *en esencia* estética, que parte de la contemplación y del contenido estético como algo configurador, es aquella experiencia que puede llegar a catalogarse como estética, y que pese a los valores estéticos propios de cada experiencia humana posee unas características particulares que la diferencian de la experiencia en términos generales.

La experiencia estética, viable desde la contemplación y el juicio en torno a la naturaleza, las obras de arte o las situaciones artísticas, posee como primer característica, que el mismo Dewey resalta, una *superobjetividad* que como su nombre indica, es una superación de lo objetivo en la experiencia; una de las particularidades de la experiencia que se convierte en estética es precisamente el cambio de su calidad de relación *Sujeto-Objeto* a una nueva forma de relación en la que el sujeto no se relaciona con el objeto únicamente, sino con su medio, y con las realidades que en este confluyen, más cuando se le confieren cualidades artísticas al “objeto”, o se concibe – desde la perspectiva deweyniana – como *objeto expresivo*.

Más allá de la simple *observación objetivista* que dota al *objeto de conocimiento* de cualidades limitadas (lo asible, lo medible, lo comprobable lo que *está a la mano, lo inmediato*), se genera en la *experiencia completa* o consumada -y en la estética-, una *relación* con el “objeto” de carácter *superobjetivo* o *inobjetivo* (que produce mediación, reflexión, que interpela, que cuestiona o requiere interpretación.) La *relación*, más allá de la observación propia de concepciones de experiencia como la ya enunciada *cientificista*, se concibe como una interacción del hombre con su mundo en la que se generan y regeneran cosas, hay una influencia y modificación mutua entre los “interactuantes”.

-Relación- es una palabra ambigua. Se usa en el discurso filosófico para designar una conexión instituida en el pensamiento, por lo que significa entonces algo indirecto, algo puramente intelectual, incluso lógico. Sin embargo, -relación- en su uso idiomático denota algo directo y activo, algo dinámico y energético, fija la atención en la manera en que las cosas se comportan unas con otras, en sus choques y reuniones, en la manera en que se cumplen y se frustran, se promueven y se retardan, se excitan y se inhiben una a otra. Las relaciones intelectuales se enuncian en proposiciones; afirman la mutua conexión de los términos. En el arte, como en la naturaleza y en la vida, las relaciones son modos de interacción, son un empujar y un tirar, contracciones y expansiones, determinan la ligereza y el peso, el ascenso y la caída, la armonía y la discordia, Las relaciones de amistad, de pareja, las fraternales, las filiales, las del ciudadano en su nación, así como las de cuerpo a cuerpo en la gravitación y en la acción química, pueden simbolizarse en términos o concepciones y luego ser enunciadas en proposiciones. (Dewey, 2008, pág. 151).

De estas relaciones *superobjetivas* que vive el sujeto por medio de la experiencia, derivan los conceptos no solo de *Objeto expresivo* -desde la concepción Deweyniana- u *objeto artístico* o *estético* -desde las de Jauss (1986) o Valencia (2009)- sino también los de *ámbito*, *realidad* y *realidad ambital*.

5.1.2. Objeto, realidad, ámbito, y realidad ambital

Desde las llamadas *ciencias del espíritu*, y algunas lógicas del pensamiento existencialista, López Quintas (1991) hace claridad entre la diferencia del mero objeto y el *objeto estético* y/o el objeto de *condición superobjetiva*, es decir, un objeto por ser algo mas que un objeto simple, está dotado de particularidades que lo hacen *artístico* o lo hacen trascender la condición de mero objeto.

El sujeto en su curiosidad y afán por aprender de su entorno y de los objetos ha hecho de la observación y la relación con ellos, es decir de la experiencia, un proceso positivista, cuantitativo, objetivista, cerrado, dogmático, etc. -recordemos acá la ya mencionada visión *cientificista* de la experiencia-. Al aprender de los objetos, la *Supremacía del sujeto* que los enuncia y los define, enmudece la voz del objeto que dice e interpela, que trae consigo ideas, conceptos y conocimientos mas vivos, más dinámicos; es precisamente este proceso de *hablar por el objeto*, por el sujeto o la realidad interpelada, lo que se conoce como *Objetivación*, o como mencionamos antes, *lo objetivo* en la experiencia (que se opone a lo *inobjetivo* o *superobjetivo*).

La vida pues, sus experiencias y en particular la experiencia estética, se dan con objetos que trascienden dicha condición *Objetiva* pues poseen un carácter *vital, histórico, relacional* y *normativo*; la relación o experiencia *Superobjetiva*, es decir aquella en la que no solo se apela al objeto sino que se permite la apelación *del* objeto, osea, aquella experiencia en la que *Objeto* y *Sujeto* se interpelan mutuamente, promueve un conocimiento complejo y vivo, un punto clave para la reflexividad y un foco de entreveramiento de *realidades*; el *tercer objeto* - resultante del *movimiento de conciencia* hegeliano- el nuevo objeto de esta relación superobjetiva, es además de ser un simple objeto, el punto donde se entreveran energías, intenciones, otros objetos, y realidades, mostrando ahora su calidad de *Ámbito*. Sobre este *Ámbito*, se aplica más allá de una observación objetivista, fría y dogmatizante, una relación interactiva, un cuestionamiento y anunciamiento mutuo, en otras palabras, un *entreveramiento* de las realidades de los sujetos y objetos inmersos en la experiencia.

Esta relación de entreveramiento de *Realidades* que presupone la vivencia de la experiencia completa a través del *ámbito*, dota a esta nueva experiencia *superobjetiva* (de relación con *objetos que son más que objetos*) de *dinamismo, reflexividad* y *creatividad*, elementos fundamentales en

el desarrollo de la relación de lo humano con el arte, base de la *experiencia estética*. Los *Ámbitos* – elementales pues en esta nueva visión de la experiencia *superobjetiva*-, requieren de un proceso de apertura a esta apelación mutua, el sujeto debe estar dispuesto a que su realidad y la realidad de otros sujetos, y la de los *ámbitos* relacionados en la experiencia se entreveren, se mezclen, confluyan, coexistan, *vivan, se muevan* etc. Este movimiento, este dinamismo, es lo que se conoce como *Dinamismo genético*, más claramente, el movimiento o flujo ideas producto de la conjunción de realidades que se da en la experiencia y que facilita la “*génesis del cogito*” el surgimiento del conocimiento.

Esta nueva relación humana para conocer, esta *génesis del cogito*, este surgimiento del conocimiento se da ya no mediante la observación, este nuevo estado de relación con los *ámbitos* se conoce con el nombre de *interpretación* y constituye para la *hermenéutica* y la concepción de *lo relacional* en lo estético, un punto neurálgico en la vivencia de toda experiencia.

La *interpretación*, que es flexiva y reflexiva, que es *dinámica* y que *entrevera*, da cuenta ahora de lo *relacional*, aquello que hace uso de los presupuestos de *sujetos y ámbitos* involucrados en la experiencia para establecer nuevos lenguajes, ordenar otras realidades, hacerlas confluir, y por supuesto *crear*.

En la realidad en la que se está viviendo una experiencia, confluyen y se entreveran pues múltiples realidades, es decir, en la vivencia de una experiencia no solo confluye la realidad del *sujeto* o el *yo* -teniendo en cuenta la calidad universal que todo humano tiene como sujeto- sino las realidades de *otros sujetos* que se mezclan además a la realidad del ya mencionado *ámbito*; este ámbito -que es ámbito precisamente porque en el confluyen múltiples realidades - está cargado de la fuerza y la experiencia de otros sujetos, de otros tiempos; en últimas a la situación en la que las realidades de sujetos y ámbitos se mezclan cuando sucede una experiencia se le conoce como

realidad Ambitual es decir “un cruce de diferentes vertientes de lo real, un cruce de realidades” (López Quintas, 1991)

Lo relacional pues, apelando a procesos *reflexivos* y *cogniscentes* se aplica a la experiencia, a los *ámbitos*, *realidades* y *realidades ambituales* ya descritos, cuando, lo simbólico, lo representativo, lo descriptivo y lo común saltan a la vista en el proceso de la experiencia, es decir, cuando se develan las mecánicas internas de los procesos creadores, cuando un símbolo adquiere poder y contundencia para un grupo, cuando lo representativo logra representar lo que pretende, cuando se logran describir, enunciar, comunicar, reflexionar e incluso crear ideas, conceptos, sentimientos o conocimientos que son productos y factores importantes en el desarrollo de la vida humana. *Lo relacional* entonces, es aquello cognitivo en la experiencia que nos permite vincularnos y vincular entre si las realidades entreveradas por *sujetos* y *ámbitos*. De este aspecto derivan muchos de los conocimientos productivos de la experiencia, a este poder relacional se le debe gran parte de su potencial formativo y humano pues como cita López Quintas de Fichte: “El sujeto se sobrecoge a las realidades valiosas de su entorno”⁶ aquello que encuentra relevante de la experiencia.

La experiencia completa, superobjetiva y ambital, ofrece en su aspecto relacional no solo una visión subjetiva y cerrada de la concepción de mundo del sujeto, por el contrario, su calidad de interprete y las relaciones que se establecen en la experiencia con *ámbitos* y otros *sujetos* dan cuenta - en el entreveramiento de realidades subsecuente a la experiencia - de terrenos en común, puntos de cohesión entre las realidades y relaciones que confluyen en la experiencia. Desde el idealismo platónico, estas relaciones conceptuales en común, pueden estar vinculadas con lo divino, lo ideal, con *el infinito*, meta de la existencia humana, modelo de vida para el hombre que

⁶ (Lopez Quintas, 1991, pág. 83)

quiere aprender; esta concepción si bien piensa al hombre alejado de una divinidad a alcanzar, está sin embargo muy ligada al *realismo* según López Quintas (1991) quien en aparente oposición a la concepción de lastre que da Jauss del pensamiento idealista *de Platón o descartes*, habla de un *modo supremo de presencia* no solo en el sujeto, si no en la cosa, objeto, *ámbito o realidad* etc. relacionados.

Lo supremo, lo infinito tiene lugar pues en la experiencia completa, desde el hombre que es sujeto y realidad y desde el entorno que con sus sujetos, objetos y realidades que trascienden a *ámbitos, o realidades ambituales*, interpela e invita a conocer, ver, aprender, entender o aproximarse a esa infinitud, nos permite conocer el mundo, nos une con nuestro entorno y con otros hombres, y aproxima, dependiendo de la calidad y esencia de la interacción, a objetos y experiencias al *carácter de lo estético*.

5.1.3. Experiencia Hermenéutica.

La Hermenéutica, se define como el arte de *entender, comprender y/o interpretar* textos, escritos, narraciones, obras etc. su raíz etimológica remite al termino griego *Hermeneutikos*, unión de las partículas *Hermeneuo*: yo descifro, *tekhné*: arte y el sufijo *tikos*: relacionado a. (Royero de Ramírez, 2016)

Cuando nos relacionamos por medio de la experiencia con la tradición ya no hablamos de un objeto o *ámbito* sino una *realidad* pasando así de la experiencia objetiva a la experiencia Hermenéutica (de carácter *superobjetivo*); en esta experiencia se entra en contacto con la realidad como otro que habla – a través de una narración, texto o lenguaje- y al que hay que comprender a través de un proceso de *Diálogo*, “de la pasividad del sujeto en la experiencia objetiva pasamos a la actividad del interprete en la experiencia Hermenéutica” (Valencia, 2009) esto da cuenta entonces de una condición más elevada del sujeto y lo subjetivo en la experiencia, sobre todo

cuando a través de la interpretación se llegan a terrenos comunes, algo que obedecería a la mencionada infinitud en la cosa, o en el sujeto, al conocimiento general, el conocimiento del mundo, el conocimiento útil, el conocimiento de los hechos, la esencia de la experiencia o la cosa o en fin lo que es valioso aprender cuando se vive la experiencia; este conocimiento en común, consensuado y que un sujeto se conoce como *universalidad subjetiva*.

Se comprende y aprende de la experiencia cuando hay un choque de fuerzas entre lo que conozco de mí y mi concepción del mundo -*autoconocimiento*- frente a lo que se me hace extraño y que deseo conocer de él, bien por gusto o conservación propia; esta articulación de la conciencia y el mundo, así como los aprendizajes derivados de ella, se dan y transmiten a través del *lenguaje* que como expresión del pensamiento nos sitúa frente al mundo y otras conciencias, generando enlaces a través de órdenes, diferenciaciones, emparejamientos, contrastes etc. para obtener, mediante una especie de *consenso*, de manera individual, subjetiva, pero también colectiva, *intersubjetiva* más nunca objetiva, una verdad trascendente, una idea, un símbolo etc.: mutables, dinámicos, pero comunes y definibles. Lo que se conoce o se construye al final de la interpretación como la *totalidad de sentido*.

Esta *totalidad del sentido* ligada en principio a lo infinito o lo supremo desde las concepciones platónicas hasta el idealismo alemán, tiene un quiebre en la hermenéutica de Gadamer quien, retomando las ideas de distintos filósofos de la tradición alemana, trata el tema de esa idea global que se debe aprender o transmitir a través de la experiencia hermenéutica, ¿cómo se llega de manera *intersubjetiva* a construir la *totalidad de sentido* en la experiencia?

Partiendo de Dilthey, Gadamer enuncia el *raciocinio lógico* como primera pauta para establecer conocimientos en común, prácticos y útiles, confirmarles además mediante el razonamiento o la experimentación, este *raciocinio lógico* estaba sustentado en el *entendimiento*

de los fenómenos, logrado por ejemplo mediante la aplicación de métodos como el científico que permitían establecer normas, hipótesis, postulados, leyes, etc. La conciencia entonces, más allá de traducir una experiencia sensible en términos de recuerdo - evocación (*anamnesis*) o semejanza con lo ideal, lo bello y lo verdadero (*mimesis*) – categorías propias de la concepción idealista clásica- buscaba *entender* haciendo uso de sus facultades racionales y lógicas: qué era útil, verosímil y comprobable mediante la experiencia, principalmente la experiencia *científica*. Para entonces, no se hablaba sin embargo de un concepto de interpretación sino más bien del *entendimiento*.

Gadamer rescata de Heidegger su *Teoría del comprender* que haciendo uso del diálogo y la lógica pregunta-respuesta busca definir mutuamente el todo de una realidad a partir de las partes que lo componen y cada una de esas partes desde su integración en el todo, a este modo de integración se le denomina el *circulo hermenéutico de la comprensión* y fue propuesto en un principio por Schleiermacher; dicho circulo tomando como punto de partida las propias anticipaciones (*precomprensión*) frente a lo que dicen los textos o la tradición (realidad) con la que el sujeto se relaciona, busca ahora *comprender* esa realidad que o se vive a través de una experiencia o hecho, o que se dialoga (y también se vive, de otro modo) desde un texto o el lenguaje a través de la *interpretación*. así al final, la elaboración de nuevos conocimientos productos de la comprensión total de los fenómenos, sirve de experiencia o saber para la *precomprensión*, *interpretación* y *comprensión* de fenómenos o realidades futuras, cerrando así el circulo.

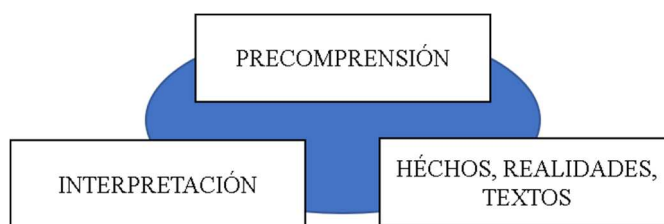


Figura 1. Circulo Hermenéutico de la comprensión simplificado, Diagrama propio, Autor

Retomando postulados como los de Nietzsche “no hay hechos solo interpretaciones” y Kuhn “la interpretación comienza donde la percepción termina”⁷ la experiencia hermenéutica se muestra como un crisol, un modo de ver; vemos a través de la *interpretación hermenéutica* lo que estamos preparados para ver a partir de nuestras tradiciones, experiencias y saberes previos, y lo que no entendemos -porque no tenemos pistas o ideas previas- se torna simplemente confuso e incluso puede pasar desapercibido. Varias de estas confusiones subsecuentes o bien trascienden el espectro de la *extrañeza* por medio de la *iluminación* de su sentido o permanecen en la obscuridad de la confusión.

Lo que se comprende, se ilumina, se muestra, se interpreta ahora desde la experiencia hermenéutica -bien sea de manera subjetiva o intersubjetiva-, constituye lo que Heidegger denomina *una forma de conocimiento originario*, esta forma de conocimiento originario puede aproximarse o alejarse, por lo subjetivo de la interpretación, del *horizonte de expectativas* que es la intención de concordancia de las enunciaciones del texto, con lo que interpreta el lector; esta variación de expectativas está condicionada por el sesgo experiencial del interprete, el conocimiento así puede leerse desde el mismo contexto o el mismo tiempo de maneras diferentes por diferentes intérpretes, o de maneras muy similares, pero también, el texto, la realidad o la tradición, puesta en juego en un nuevo contexto, puede generar una importante *variación de expectativas*, es decir, el texto (fenómeno, tradición, realidad, etc.) a interpretar, puesto a *operar* en otro tiempo o contexto diferente al que proviene, en tensión contrastante entre su pasado, su presente y futuro produce una importante fusión de variaciones y horizontes de expectativas, una *fusión de Horizontes*. Ésta determina la operabilidad de un fenómeno, un hecho, un evento narrado,

⁷ (Valencia, 2009, pág. 75)

un texto, una obra, en última una realidad, y la vigencia de los conocimientos que en torno a ella se construyen, a través del tiempo y los lugares.

La importancia de la Hermenéutica en la experiencia estética radica a esta altura en los aspectos ya mencionados desde Gadamer y su estudio de la tradición filosófica, especialmente la alemana, aspectos que influirían más adelante en la estética de la recepción de Hans Robert Jauss y su compleja concepción de la experiencia estética. Por otra parte cabe resaltar la forma en la que la *historia efectual*, es decir, el momento en el que se interpreta la obra, texto, o realidad *operante*, se fusiona con la tradición, que es lo que nos llega de la cultura, dialogando y dando luz a la *totalidad del sentido* que tiene en última el “objeto” interpretado; la comprensión ontológica de esta *totalidad de sentido* depende de la variación en los *horizontes de expectativas*, dicha variación que constituye un modo de ver, una construcción en sí, y una reconstrucción desde los sujetos y sus contextos, puede tener un alto porcentaje de zonas de luz o de sombra, y suscitar preguntas que obedezcan a la solución de operaciones, cuestionamientos científicos, o matemáticos, positivistas, concretos y cerrados, o por otra parte puede obedecer a cuestiones inexplicables pero trascendentales, que suscitan reflexión, creatividad, normatividad, acción, contemplación, un Juicio estético, una duda capital irresoluble, una ruptura temporal, un ingreso a otro plano de realidad, o el cruce con otros planos de lo real, una curiosidad intrínseca ante una interpelación aparentemente interminable, una búsqueda de sentido ante lo aparentemente incomprensible etc. “Solo son estéticamente relevantes los fenómenos en los que algo incomprensible viene al mundo” (Innerarity, 2002)⁸ en esas rupturas y particularidades ya mencionadas, figuran las diferencias básicas entre la experiencia vital completa en varios aspectos de su complejidad, y la experiencia que es en esencia e incluso *materia* artística, es decir, la experiencia estética.

⁸ Innerarity citando a Kleist pág. 13

5.1.4. Experiencia estética

La experiencia de relación hombre-mundo que, mediada esencialmente por una obra de arte o situación artística, conduce a una ruptura temporal, a una entreveración de realidades a un quiebre de la realidad cotidiana, a un estado de contemplación, a una manifestación sensible de lo abstracto o lo simbólico etc., es lo que se denomina una *experiencia estética*; esta experiencia más allá de una mera experiencia sensible, del gusto, el placer, la apreciación, el rito y/o la subjetividad etc., constituye un modo de *conocimiento enfático*, fomenta la reflexividad profunda sobre aspectos vitales, forma, enriquece y es, además, fundamental y necesaria pues se integra a la existencia humana como parte importante de sus aspectos biológicos, sociales y espirituales.

Esta *experiencia estética* como experiencia misma está dotada de muchas de las características de la *experiencia completa*; como relación hombre-mundo, integra y trasciende lo subjetivo-objetivo, llegando a lo *superobjetivo* y lo *intersubjetivo* estados donde se desarrollan *ámbitos, realidades y realidades ambituales, universalidades subjetivas, horizontes de expectativas y fusiones de Horizontes*; por último, como acto de *interpretación* requiere de la *experiencia hermenéutica*, como arte del *entendimiento* y la *comprensión* de obras, textos, situaciones, narraciones, eventos, en otras palabras: *realidades*, para este caso de índole *expresivo*, estético o artístico, para configurar modos de conocimiento fundamentados en la reflexión e influencia de *lo cotidiano* frente a *lo extraño*, *iluminando* u *oscureciendo* lo que se muestra en últimas como *la totalidad* y las *unidades de sentido*, aquello que constituye el mensaje de la obra, su importancia comunicativa e histórica.

La experiencia estética es un fenómeno de comprensión que se realiza al contacto con la obra de arte y queda por decirlo así “registrada” en el universo hermenéutico del espectador

y como tal opera siempre frente a cualquier situación que se presente en su posterior experiencia del mundo (...) Modulando todas las experiencias futuras, y en función de esa experiencia estética anterior, las cosas adquieren un relieve especial o en otros casos su importancia desaparece. (Valencia, 2009, pág. 93)

Si bien lo estético es parte fundamental de la experiencia de vida humana, la experiencia estética se diferencia de la experiencia vital general en muchos aspectos; la concepción y separación del comportamiento estético dentro de las disciplinas e intereses humanos podría remitirse en primera instancia a la visión griega del arte como destreza, esto incluye las concepciones ya mencionadas de lo divino, lo bueno y lo verdadero como modelos o *cánones clásicos* de perfección y belleza que debían ser imitados (*mimesis*) ya que recordaban (*anamnesis*) la existencia y supremacía de un plano supraterrrenal, una condición ideal⁹.

El arte sin embargo como manifestación de la vida ha estado presente en la historia del hombre quizá desde su origen e incluso antes del origen de la historia misma, “no deja de ser un hecho más que sorprendente que el despertar de la humanidad este asociado al temprano nacimiento del arte como una de sus manifestaciones más características”¹⁰; obras u objetos artísticos antiquísimos que aún provocan experiencias estéticas reposan en museos, galerías, bodegas, bóvedas, tumbas, muros etc. bien sea en elegantes casas aristocráticas, grandes y hermosos museos o húmedas y oscuras cuevas, ahora patrimonio histórico humano porque en ellas yacen las primeras pinceladas consideradas junto a otras expresiones tempranas como arte, dentro del gran grupo del *arte prehistórico*, que encierra manifestaciones de arte como el *Arte rupestre*,

⁹ Vease 51.4 Experiencia Hermeneútica

¹⁰ (Magna, 2006) cap. 1

el arte de las civilizaciones como *la egipcia, la fenicia, la mesopotámica*, o el *arte precolombino* entre otras.

“Se dirá que la finalidad del denominado arte prehistórico se vincula a la magia o a rudimentarias prácticas de iniciación, pero no es menos cierto que de sus composiciones emana una belleza que aquellos hombres de la época (...) no dejaron de percibir, dicho de otro modo, en medio de aquellos grupos de nómadas que en difíciles condiciones de vida seguían a los animales de cuya existencia dependía la suya propia surgió un hombre con especial talento para dibujar, mezclar los colores y reproducir la realidad que lo rodeaba, dando entrada al artista en la historia, aunque este permanezca en el más oscuro de los anonimatos. (Magna, 2006)

La acción y el comportamiento estético como producción, comunicación e incluso como destreza, es evidente en la historia de la humanidad desde que es evidente el trabajo de la mano del hombre en la historia del planeta, trascendiendo así la historia misma. Esto permite ver en los objetos estéticos no solo el arte como *representación y producción* de amplia *historicidad* sino también como instrumento y documento histórico, dando cuenta de la cosmovisión, preocupaciones, ocupaciones y aspectos de la experiencia vital del hombre de su época y permitiendo un enlace universal con los hombres de otras. Este aspecto es una muestra contundente del enlace entre la razón y la experiencia de vida misma con lo estético y lo artístico.

No sabemos cómo empezó el arte, del mismo modo que ignoramos cuál fue el comienzo del lenguaje. Si tomamos la palabra arte para significar actividades como construir templos y casas, realizar pinturas y esculturas o trazar esquemas, no existe pueblo alguno en el globo que carezca de arte. Si, por otra parte, entendemos por arte una especie de lujosa belleza, algo que puede gozarse en los museos y en las exposiciones, o determinada cosa especial que sirva como preciada decoración en la sala de mayor realce, tendremos que advertir entonces que este empleo de la

palabra corresponde a una evolución muy reciente y que muchos de los mayores arquitectos, pintores y escultores del pasado jamás pensaron en ella. (Gombrich, 1950)

De la mencionada perspectiva griega del arte como destreza, teniendo en cuenta la concepción del comportamiento estético más allá de la historia misma del hombre y la pregunta por lo estético dentro de la vida del hombre (occidental), podríamos remitirnos ahora al pensamiento Kantiano, que influyendo en Jauss, toma, en su “crítica del Juicio” el arte, separado de otras disciplinas, y lo hace trascender a uno de los intereses humanos, dentro de los que el mismo Jauss distingue *la filosofía, la religión, la epistemología* -y como ya se mencionó– *el arte*.

La distinción entre *razón estética* y *razón* es estudiada por otros modelos de pensamiento agrupados en las denominadas *Miniestéticas* e *Hiperestéticas*; son de utilidad algunas de sus ideas y concepciones para determinar las particularidades propias de la experiencia estética: por un lado las *Miniestéticas* con representantes como Nietzsche, Valery, Bataille o el mismo Kant -en su “Analítica”, sugiere Innerarity-: Son aquellas caracterizadas por negar una racionalidad específica del comportamiento de lo estético en nombre de un concepto estricto de racionalidad, inalcanzable para la percepción estética (...) No puede haber una lógica especial para la argumentación estética, ya que el encanto aparente de los objetos estéticos es incompatible con cualquier misión de transmitir significaciones. (Innerarity, 2002)

Por otra parte, las *Hiperestéticas* que el mismo Innerarity menciona, obedecerían a los modelos de pensamiento estético más complejos, representados por ejemplo por Gadamer, Adorno, Schelling y Heidegger; en dichas estéticas se resalta el valor y la presencia de un acto reflexivo posterior al momento de irrupción particular que se da durante una experiencia estética, por ejemplo la contemplación absorta y sin ideas de una obra de arte (*contemplación no eidética*) y el posterior análisis – a veces tácito y no necesariamente riguroso – que se realiza de la situación,

los símbolos de la obra, detalles de sus cuestiones conceptuales, relaciones emotivas etc. Estas Hiperestéticas pues, abogan por la presencia de una racionalidad en el arte y lo estético, y una concepción estética en la razón humana, dos perspectivas que las Miniestéticas pretenden opuestas al restar al arte y al comportamiento estético derivado de la experiencia de la contemplación, un valor reflexivo y posterior al encuentro con la obra de arte y conducir lo *relacional, integral e interpretativo* al terreno de la razón (no estética). Esta relación se expresa en otras oposiciones como las enunciadas por Bohrer entorno a *Verdad-Percepción* o *la Idea-Lo sublime* o la posterior concepción de Nietzsche en torno a lo *Veritativo* versus *la apariencia estética*.

A este respecto y teniendo en cuenta la confluencia en Jauss de la tradición alemana - desde Heidegger, Gadamer, Adorno y Benjamin- y la tradición Anglosajona -desde Danto, Goodman y el mismo Dewey- podríamos pensar la teoría de la *estética de la recepción*- fundada por Jauss-, como una mediación entre las dos posiciones planteadas por las concepciones estéticas de las *Hiperestéticas* y las *Miniestéticas*; en Jauss, la racionalidad estética y la racionalidad “pura” del ser cumplen un papel complementario, reconociendo además entre ellos una relación de mutualismo, una coexistencia; Jauss busca reconciliar pues el pensamiento de lo puramente estético, del *Juicio del Gusto*, con lo que obedece a la razón humana, pero no solo aquella razón que pondera lo verdadero sino una razón vitalista y pragmática que pretende ser útil, constituir un conocimiento práctico para la vida, esto da a ese momento de relación con el arte, base de la pregunta por lo estético, su carácter de experiencia, clara influencia en Jauss del pensamiento de Dewey.

Desde la tradición Alemana en el pensamiento de Jauss hay una clara concepción de lo estético como una especie de conocimiento *enfático* o *resaltado* respecto al mundo, por otra parte, la tradición anglosajona, ya mencionada y teniendo como uno de sus representantes a Dewey,

concibe el comportamiento estético humano como Experiencia, lo estético se piensa entonces desde esta nueva concepción “intermedia” de Jauss como una mediación en la relación hombre - mundo que le permite conocer desde el *hacer* o el *crear* si se quiere, de una manera renovada y altamente significativa atribuida a las particularidades de la experiencia de relación con las obras de arte, que pese a constituir una de las formas de conocimiento de la razón, se distancia de sus convencionalismos al aproximar al sujeto a una situación de irrupción o quiebre temporal, en la que accede, por así decirlo, a una realidad o un estado de conciencia diferente al convencional, al de la experiencia de ser y conocer cotidiana.

“La tesis de Dewey es que la obra de arte dice algo a quienes impresiona, acerca del carácter de sus experiencias del mundo; que representa al mundo en forma de una nueva experiencia hecha por ellos, Jauss comparte este enfoque y añade: el sujeto experimenta la adquisición de sentido de mundo (...) experimentamos la plenitud de sentido de nuestras experiencias (...). La confluencia consiste en que una obra de arte no tiene carácter representativo sino más bien presentativo (...) En las obras de arte se muestra el mostrar (...) Las obras de arte representan modos de ver el mundo en cuanto tales (...) lo que presentan lo presentan siempre de tal modo que representan al mismo tiempo el procedimiento de su presentación. (...) una obra de arte presenta la manera en la que presenta su contenido: La diferencia de la experiencia estética reside en que las experiencias del mundo de la vida son transportadas imaginativamente a hacia una <<experiencia de segundo grado>>: la experiencia estética proporciona un espacio de juego frente a la propia experiencia (...) una liberación para mejorar el comportamiento en torno a esas experiencias según Jauss (...) la experiencia estética se distingue de otras funciones del mundo de la vida por su peculiar temporalidad: hace ver las cosas de nuevo (...) proporciona el goce de un presente más pleno; conduce a

otros mundos de fantasía y suprime en el tiempo la constricción del tiempo; anticipa experiencias futuras y abre así el campo de juego a acciones posibles; permite reconocer lo pasado o lo reprimido, conservando de este modo el tiempo perdido, (...) la experiencia estética posibilita tanto la peculiar *distancia del espectador* como la *identificación lúdica*: nos aleja de lo que nos es difícil soportar o permite disfrutar lo que en la vida es inalcanzable.(...) hace nuevamente eficaz la peculiaridad del contenido estético frente a una orientación rutinaria hacia los objetos” (Innerarity, 2002)

La idea de *gusto* desarrollada por el concepto de *Juicio del Gusto* (planteada por pensadores como Kant y Pareyson) distingue un *gusto personal* frente a un *gusto histórico*, en esta distinción salta a la vista la particularidad participativa de la experiencia estética pues, si bien en el gusto personal la interpretación abre su espectro a una *variación de expectativas* infinitas, la experiencia estética se hace contundente gracias al “goce de un gusto compartido”, intersubjetivo y trascendente. Así las cosas, no se puede pensar en una experiencia estética si se evalúa el juicio personal como único referente, una experiencia completa en el campo de lo estético requiere de compartir, pues “lo que tiene valor solo para uno, no tiene ningún valor” (Valencia, 2009).

La idea de participación y compartir en el arte, es fundamental en la teoría estética de Jauss pues la experiencia estética parte de dos momentos claves en los que se manifiesta: *el efecto* que es en sí el momento de encuentro con la obra, en el que se da la irrupción o la contemplación no eidética, y la *recepción*, donde es de alta importancia el contexto, tiempo, lugar donde se dio el efecto (*historia efectual*) y las experiencias previas de los participantes, su preparación (*precomprensión*) y capacidad para entender, comprender e interpretar la obra y la experiencia estética (*experiencia hermenéutica*) constituyendo así un tercer momento, una nueva experiencia; podría decirse, desde la teoría de la recepción de Jauss, que no existen obras de arte u objetos

estéticos por si solos, el arte, las obras de arte y situaciones artísticas existen gracias a un proceso de *recepción* que es cuando la relación tripartita *Creador, Obra, Lector* se cierra mediante la vivencia de la experiencia estética.

Una hermosa edificación arquitectónica que no es utilizada ni habitada por nadie, puede sucumbir ante las inclemencias del tiempo, transformándose en un *no lugar* o en una edificación fantasma que hasta no ser capturada por el lente de un interesado fotógrafo o el ojo de un artista plástico, o hasta no ser restaurada y habitada, no recuperara jamás su valor de obra, de producción artística e incluso de cosa útil; así mismo, la pintura que no se ve, no se exhibe, no se interpela o no se reinterpreta caerá en la condición de objeto pues su valor artístico reside en su *operación*, es decir, en que se ponga en diálogo con la realidad, y sus sujetos en condición de ámbito, produciendo en el mejor de los casos, experiencias estéticas. De la misma manera, un piano, una guitarra, una partitura, una canción, una poética letra, algunas de las formas materializadas del abstracto arte de la música, no trascienden su condición de objetos sino se traducen a la vitalidad vibrante del lenguaje sonoro, mediante la escucha o la reproducción.

La experiencia estética posee, como otra de sus características, la particularidad de *lo repentino*; el momento de placer estético que produce la irrupción temporal o la ya mencionada contemplación no eidética (contemplación sin ideas), obedece a la conmoción que causa la fascinación por la obra o el objeto estético. Dicha fascinación producto del *efecto* de la obra en el *intérprete*, rompe su *rutina de percepción*, amplifica, bajo el lente de lo fascinante creado por los modos de ver de la obra y su universo artístico, aspectos de la vida que renuevan su significación gracias al exaltamiento que en ellos produce la nueva forma de *percepción estética* que tiene lugar en el *intérprete*. De estos modos de ver, y de estas nuevas maneras de percepción, derivan los ismos, tendencias y lenguajes artísticos que retratan una época del hombre e influyen en ella de la

misma forma en que el pensamiento y sucesos de la época influyen en el arte y todos al final se vuelcan unos sobre otros como universos paralelos que influyen entre sí. Lenguajes, tiempos, historias, pensamientos etc. realidad humana y artística convergen en una, nutriéndose y dando cuenta de si de manera simultánea, en el curso de la historia:

El descubrimiento estético de la naturaleza abrió la visión hacia un campo absolutamente nuevo de lo estéticamente perceptible; el desarrollo de la fotografía permitió que el retratismo pictórico tuviese una soberanía inédita sobre las condiciones de una representación fiel, gracias a Cezanne, la presencia de zonas del lienzo no tratadas adquirió una cualidad estética central; la estética arquitectónica de las superficies desnudas convirtió lo que era en apariencia inexpresivo en una propiedad estética, la película sonora hizo hablar de una manera nueva la mudez de sus predecesoras e hizo enmudecer a la extrema articulación teatral... (Innerarity, 2002, pág. 29)

Varias de las condiciones artísticas e históricas predominantes durante el surgimiento de la *estética de la recepción* de Jauss resultan vigentes hoy en día; la separación del pensamiento racional y el estético - ya mencionada y tratada en este capítulo - ha tomado diferentes orientaciones conforme pensamiento e historia humanos se modifican, pasando de la completa invisibilización, instrumentalización o supeditación del comportamiento y pensamiento estéticos, a la definición y *emancipación de lo estético* manifiestas en el idealismo clásico platónico, pasando por el idealismo alemán, las posturas de las Miniestéticas y las Hiperestéticas llegando así a uno de los puntos neurálgicos de la historia artística, inclusive actual, lo que el mismo Jauss denomina como *esteticismo*, un punto histórico en el que la emancipación de lo artístico se exagera por encima de la razón, conduciendo a la *utopía estética*, una visión del arte como modo único y privilegiado de conocimiento que encuentra en la abstracción y el individualismo, la razón

principal del contacto humano con el arte, desligándolo así de sus lazos con el mundo objetivo, rompiendo incluso lo intersubjetivo y limitándose de alguna manera al placer y la comodidad de la creación y manifestación del universo y significaciones propias, incluso de manera absurda, errática e intrascendente; la utopía estética, producto hereditario del idealismo alemán -según Jauss- evidente ahora en el esteticismo que exagera la condición asceta, espiritual y abstracta del arte, convierte la manifestación artística y la experiencia estética “en un momento vano de irrealidad que pasa sin dejar nada” (Innerarity, 2002), Manifestaciones artísticas modernas, posmodernas y contemporáneas, basándose y exagerando la idea de abstracción, ascetismo, producción, o desligando lo estético de alguna de sus relevantes dimensiones, han conducido o bien a ampliar la brecha que divide la razón (pura y practica) y lo estético, o a sobrevaluar o demeritar el valor *tópico* del arte, frente a la irrealidad e idealismo de la *utopía estética*, conduciendo y reflejando de alguna manera la condición actual del hombre de la sociedad de producción en la que el *placer* se piensa como opuesto al *trabajo*. Nos enfrentamos ahora al artista que es o haragán, operario, virtuoso o asceta; la obra de arte que por una parte obedece a la fórmula canónica, popular o clásica que con formas muy definidas y modelos muy claros, asegura el éxito comercial del ahora *producto artístico*, la obra que decora o que permite por medio de la belleza dominar, embelesar, adormecer, o adoctrinar; o la obra de arte que pese a su exagerada e inentendible abstracción se avalúa en millones de dólares por el esnobismo de un público que más allá de encontrar en ella una manifestación humana relevante que hace uso de su propio lenguaje para unir a los hombres, encuentra en el objeto estético un accesorio para resaltar otros aspectos más banales de su ego.

La estética de la recepción de Jauss es un llamado a conciliar por medio de la experiencia del arte las distintas posturas del pensamiento estético, sin exagerar ninguno de sus flancos,

reconociendo el arte como modo particular de conocimiento que hace uso de los modos generales del saber y que si bien posee lenguajes y manifestaciones propias que trasladan la dimensión estética a intereses humanos de relevancia tal como las ciencias, religión o la filosofía, no se desvincula de otros modos de conocimiento, ni de la realidad misma. Una estética sin esteticismo, una reevaluación del papel del arte en la sociedad y un llamado a la participación activa del mundo, como sujetos estéticos a través de la experiencia, figuran entre las principales consignas de Jauss en su teoría estética de la recepción.

5.1.5. Recepción.

A esta altura ya hay una aproximación bastante sustanciosa a los distintos aspectos que hacen de una experiencia, una experiencia estética; se abordaron distintos modelos de pensamiento que influyeron en la teoría de la *estética de la recepción* de Jauss cuyo centro mismo es la experiencia estética, pues el arte y las obras como ya se mencionó, deben su existencia al acto de *recepción*, el momento mismo de vivencia de la experiencia estética.

La teoría de Jauss hace Apología de la experiencia estética en la posmodernidad, una época de expreso individualismo que centrada en postulados como los de “la muerte del arte” Hegeliana, el “fin de la crítica Burguesa” o la “muerte de la Literatura” en Bohrer, han conducido al arte y el pensamiento estético a un camino de esteticismo puro, exageración de la idea misma del arte por el arte; esto ha producido en la sociedad actual la idea del arte como algo pueril o lujoso, reforzada en la perspectiva vigente del placer opuesto al trabajo. Pese a que Jauss resalta el esteticismo como problema, no halla en los artistas ni en la abstracción de la época de la negatividad en la que se encuentra adscrito¹¹ el principal foco del exagerado ascetismo en el arte posmoderno, por el contrario, Jauss destaca - y esto es muy importante - la banalización del arte como una reacción

¹¹ Vease 5.1.7 Experiencia Negativa

Burguesa a la espiritualización del arte mismo, es decir: en la abstracción de los procesos creativos que predominaban, gracias a las vanguardias, en la época de Jauss, había como tal una expresión de resistencia que apelaba a la enunciación o muestra de significaciones personales del artista, quien a través de la obra creaba un universo con un lenguaje propio, que si bien no podía enlazarse fácilmente al universo de la realidad objetiva, encontraba en el mundo de las significaciones conceptuales y espirituales, un puente de entendimiento, de *universalidad subjetiva*. Este fenómeno, que de alguna manera se contraponía a la hegemonía de los cánones y estéticas tradicionales y burguesas, fue detonante histórico del pensamiento crítico y reflexivo en la época moderna, en un momento en que las guerras y la organización global trastornaron y aplacaron la libertad del pensamiento y acción humanos; así las cosas, en la posmodernidad, la manera que encontró la burguesía de aplacar este movimiento de arte *liberador o emancipador* fue, escudado en la exaltación del mero goce y abstracción y la individualidad del arte, restar importancia pública y social a su existencia; en nombre de la existencia del arte como mera banalidad de la abstracción y el individualismo, poco productiva porque solo persigue el placer, se restó al placer mismo del crear o *gozar* y de comunicarse mediante los lenguajes *siempre abstractos* del arte, de vivir la experiencia estética, su importancia en los campos del conocimiento y la acción humana.

Para Jauss tanto como para Dewey, teoría y acción se complementan, de igual manera que placer y trabajo andan en una misma dirección y encuentran una confluencia particular en lo productivo del arte que jamás, por más placentero y abstracto que sea, puede desvincularse del conocimiento y el hacer. El arte, en cualquiera de sus dimensiones, enriquece al hombre, eso sí siempre y cuando se ponga en operancia, mediante la experiencia estética.

Frente a estas reacciones burguesas: por un lado, el arte como producto de lo *kitsch*¹² o el consumo, que obedece al lujo y la banalidad del placer y por el otro el goce versus trabajo; Jauss retoma el concepto de *goce* o del *Geniessen* desde el Fausto de Goethe, Jauss define el *gozar* como: *sacar provecho de, o participar de la cosa*, y lo enlaza con la palabra *Genesse* o camarada, que era el compañero pastor que se encontraba en el campo a otros pastores al llevar a su ganado a pastar -esto es ya hace mucho tiempo en la tradición alemana-. Si se piensa desde esta perspectiva el goce, quizá la participación de la cosa, del otro o del entorno, como formas de vida, trascienda la visión burguesa aún vigente del *placer* y el *goce* como algo lujoso, improductivo y banal; en esta idea se centra la primera de las siete tesis de Jauss:

La actitud de goce, que desencadena y posibilita el arte, es la experiencia estética primordial; no puede ser excluida, sino que ha de convertirse de nuevo en objeto de reflexión teórica, si actualmente es importante para nosotros justificar ante sus detractores la función social del arte y de la ciencia a su servicio, tanto frente a los intelectuales como frente a los iletrados. (Jauss, 2002)

Otro de los relevantes postulados de Jauss en torno a la experiencia estética, eje central de su teoría de la *recepción*, es la función social, dialógica y ante todo *liberadora* del arte, varios de los aspectos relevantes de esta función - tratados en los capítulos previos- como la intersubjetividad, o la universalidad subjetiva, el juicio estético o juicio común, el goce estético frente al goce de los sentidos (experiencia estética más allá de la experiencia sensible), la existencia de un proceso cognitivo y reflexivo en la experiencia y razón estética del hombre, el acto de interpretación y la relación de lo imaginado, lo creado y lo entendido, la entreveración de realidades, las realidades ambituales, los ámbitos, la contemplación eidética, el quiebre temporal,

¹² Véase (Jauss, Pequeña apología de la experiencia estética, 2002, pág. 38)

el campo de juego, el distanciamiento etc. son abordados por su segunda tesis, en la que sustenta lo que él llama los *tres planos de la experiencia estética*, los roles que se pueden desempeñar al vivir una experiencia de relación con el arte:

La liberación por medio de la experiencia estética puede efectuarse en tres planos: para la conciencia productiva, al engendrar el mundo como su propia obra; para la conciencia receptiva, al aprovechar la posibilidad de percibir el mundo de otra manera, y finalmente – y de este modo la subjetividad se abre a la experiencia intersubjetiva – al aprobar un juicio exigido por la obra o en la identificación con las normas de acción trazadas y que ulteriormente habrá que determinar. (Jauss, 2002, pág. 41)

En el campo del valor social y Humano de la experiencia estética, Jauss resalta los postulados de su fuerte influencia alemana de donde destacan Gadamer y Heidegger con su idea del ser influyente en su tiempo, y del comportamiento estético como una significación de sentido universal, pero sobre todo el pensamiento de T.W.Adorno y su estética de la negatividad, que plantea al arte como respuesta del hombre libre y crítico a la opresión totalitaria del burgués. Partiendo de las concepciones que emanciparon el pensamiento estético, por ejemplo, la ya mencionada Idealista, que basada en postulados como los de Platón, la poética de Aristóteles o la teoría de los afectos, concibieron en un principio el ideal de belleza¹³, la idea de *mimesis*, *anamnesis* y *catarsis*¹⁴ entre otras. El humanismo renacentista que se opuso a la deshumanización propia del teocentrismo medieval y la moral cristiana, la filosofía iluminista heredera del renacimiento que separó y dignificó el valor del arte, desde el idealismo alemán por ejemplo, y llegando al fin al siglo XIX donde el arte expresa en el romanticismo y la modernidad su mayor

¹³ Vease 5.1.4 experiencia estética y 5.1.3 experiencia Hermeneutica

¹⁴ Véase 5.1.6 Aiesthesis, poiesis y Catharsis

liberación, abstracción y potencial reflexivo, conduciendo más adelante, en la posmodernidad a la crisis de la seriedad del arte, frente a su exagerada autonomía, llevando a lo que Jauss denomina esteticismo, respuesta burguesa a la espiritualidad del arte, que halla en su banalización el aplacamiento y reducción de su poder crítico y liberador.

A este punto Jauss resalta en Adorno, la distinción que elabora de *praxis Burguesa* frente a la *praxis artística* autentica y liberadora, en la medida en que, partiendo de las divisiones que en algún punto hicieron Paul Valery y H. Marcuse respecto a lo *útil o necesario* del arte frente a lo *Bello, placentero u ocioso* se establecen modelos de arte que obedecen en un principio únicamente a la búsqueda del placer a través del arte, bien sea, desde una abstracción exagerada ligada a la existencia individual de un mundo mágico e ideal, o el cumplimiento puntual de modelos y cánones de belleza que han demostrado su efectividad en términos productivos, políticos y comerciales. Es en este punto que Jauss en concordancia con Adorno destaca el decisivo papel de la *industria cultural* maquinaria que utiliza el poder burgués para ejercer, incluso a través de la experiencia estética, influencia, condicionamiento y dominio sobre el hombre.

El museo Santa Clara, de la ciudad de Bogotá, tiene como eje central de su exposición permanente cuadros y obras de temáticas religiosas. El arte religioso de estos cuadros, de eminente corte cristiano, tiene sin embargo algunas particularidades eclécticas que solo figuran en este tipo de arte hasta el periodo de colonización española en América latina; de dichas particularidades podríamos enunciar por ejemplo: la cercanía del niño Jesús al pecho de la madre: que pasó de una distancia absoluta, propia de la idea divinidad supraterrrenal española, a concebir como permitida -después de no serlo- la imagen de la virgen amantando o cargando al niño en brazos, imagen que da cuenta de una concepción más natural y real de la maternidad divina, una concordancia, con el pensamiento indígena más asociado a la relación con lo natural. Por otra parte, el mestizaje de los

iconos, que paso de representar pálidas y blancas imágenes divinas de purísimo origen español, a representar dioses, ángeles y santos con características híbridas entre lo español y lo indígena, clara muestra del mestizaje de la época, pero también modo de aproximar las divinidades foráneas a la organización social de la cultura local; por último otra de las aristas a resaltar en el aspecto de la praxis burguesa o dominante del arte, en el arte religioso de la época colonial, es la concepción de la imagen de la virgen o las deidades cristianas, sobre el sol y la luna, o los animales, representaciones indígenas de sus propias deidades, la presentación de este simbolismo en el arte religioso católico colonial y la aproximación del hombre blanco como dominador al hombre indígena como dominado, dan cuenta de la existencia de una praxis artística, que recurriendo a la imagen de lo bello, lo heroico, lo sublime o lo divino o ideal, adoctrina y somete. Este uso de la *praxis burguesa* resaltado por la negatividad de Adorno da cuenta del arte como un medio o herramienta, un producto o mercancía, y se traduce a nuestros días en fenómenos como la cultura pop, o los productos que elabora la industria cultural imperante etc. Es la contraposición del ideal utilitario y burgués del arte y el balance entre la experiencia de la belleza o la experiencia afirmativa de lo *conocido* o lo *iluminado* frente a la experiencia Negativa de lo feo, lo desconocido, lo no visibilizado etc. lo que produce verdaderas experiencias estéticas, auténticas y de un valor *emancipador* implícito, pues, al tratar el arte de una manera reflexiva, especial y relevante los problemas y realidades de la vida humana, no puede quedarse repitiendo los ideales de belleza de una praxis que no ha hecho más que oprimir al hombre.

La experiencia estética sumada a lo anterior, parte entre otras cosas del principio del *construire* que rescata por ejemplo Valery de personajes como Leonardo Davinci, este *construire* al que hace referencia Jauss es la producción artística misma que en su hacer muestra de manera clara y precisa, la forma y el en sí correcto de las cosas, la experiencia estética, en su fase creativa, permite

al creador entender con la práctica los funcionamientos y dinámicas de la *forma* y la creación artística de acuerdo, no a modelos y cánones instituidos de belleza que hay que imitar, sino mediante la creación de mundos que puedan involucrar de manera intersubjetiva a la mayor cantidad de lectores, produciendo en ellos, tras su condición de intérpretes, una experiencia estética valiosa; la *creatividad* corresponde a este aspecto de la creación que se aleja de la mimesis y de los patrones que el arte mismo ha enseñado a artistas durante milenios, para crear soluciones igual de armónicas y útiles para el proceso creativo, pero innovadoras y especiales al ojo acostumbrado a la cotidianidad de las formas establecidas como canónicas en la cultura.

De la Teoría de la *estética de la recepción* de Jauss, resaltaremos a continuación tres aspectos fundamentales de la experiencia estética: *Poiésis*, *Aisthesis* y *Catharsis* y relacionaremos para concluir este apartado de la experiencia estética en términos generales. La concepción de Experiencia Negativa desde la negatividad de la estética de Adorno y su valor para Jauss, y la praxis artística actual.

5.1.6. Aisthesis, poiésis y Catharsis

La *Poiésis* o capacidad *poiética* es la habilidad de crear ese diálogo que se da entre la obra y el autor, entre la obra y los lectores y en últimas, entre los tres: Obra, lector y autor, esta relación tripartita es fundamental en la *Recepción* de Jauss, la *interpretación* en Dewey y fuertemente resaltada por Valencia desde el *Diálogo* y la *Experiencia Hermenéutica*. La *Poiésis* recurre a las capacidades y preparación previa del artista o creador, incluyendo su propia precomprensión y su conocimiento de las reglas o técnicas de producción de arte, para expresar mediante la materia u objeto estético un mensaje de relevancia universal, conectado por el juicio del gusto y la universalidad subjetiva a través de un plano de realidad y un lenguaje creado por la obra misma y las facultades del creador, en concordancia con las facultades interpretativas de los lectores.

Pienso mucho la Poiésis como el proceso de auto producirse, digamos los griegos tenían claro que había que cuidar de si, un autogobierno que implica cultivarse en todas las áreas, por ejemplo tenías que saber astronomía para saber de ti, tenías que saber algo de todas las ciencias y las artes, bueno ojala, para poder cuidar de ti, para poder ser buen ciudadano, entonces digamos que esa noción se ha perdido mucho, ese cultivo de sí mismo, preguntarse por quién soy, conócete a ti mismo que viene de allá, yo si relaciono la poiésis como una auto creación a través del arte. (Pérez, 2017)

En la poiésis se expresan los modos de hacer del arte, como analizamos en el concepto de *construire* retomado por Valery, pero a su vez se expresa el universo mismo de la obra y su lenguaje, capacidades Poieticas admirables son productoras de legados y obras invaluable dentro de la historia del arte: El universo surreal adelantado a su tiempo, creado por *El Bosco* en muchas de sus pinturas, como por ejemplo el jardín de las delicias, el matemático y perfecto universo de *Escher*, la locura tras las disonancias que usa enfáticamente *Thelonius Monk* en sus interpretaciones y creaciones musicales; la misteriosa magia que envuelve la simetría y ubicación geografía de las pirámides de Egipto, o las piedras de Stonehenge o los colosos de la Isla de Pascua, el horizonte fusionado de la muerte y la montaña, manifestación y locación de la violencia en Colombia retratada en el cuadro *Violencia* de *Alejandro Obregón*, o el ensordecedor y elocuente silencio de la obra 4.33 de *Cage*.

La capacidad poiética además dar cuenta de las habilidades interpretativas y expresivas del creador, más allá de sus capacidades técnicas, es el puente que fomenta el proceso comunicativo en el arte (*Catharsis*) y permite cerrar la mencionada relación tripartita *autor, obra, Lector*, mediante el universo de significaciones de la obra, que pretende “hacer sentir al hombre como en

casa” y mostrar -como diría Jauss citando a Cezanne: “todas las cosas del mundo como indisociablemente unidas” (Jauss, 1986)

Por otra parte, la Aiesthesis se define como el proceso de resignificación de lo cotidiano, que se da mediante la experiencia estética, gracias a varias de sus particularidades como las relaciones superobjetivas con ámbitos y realidades, el entreveramiento de realidades, los horizontes de expectativas, la concepción de lo extraño y lo familiar etc. La Aiesthesis responde a la oposición del conocimiento conceptual inmóvil que adquiere decrepitud o vida frente a las experiencias derivadas de la relación con el arte, es decir, en el proceso de aiesthesis se da ese fenómeno ya mencionado del arte como crisol, bajo el cual la realidad y sus saberes relevantes adquieren un nuevo relieve e importancia en la experiencia de vida humana. En la Aiesthesis tienen tanto valor los conocimientos conceptuales como los intuitivos, y la *historia efectual* cobra un valor predominante en este aspecto pues el valor “Aiesthético” de una obra de arte reside precisamente en cuan vigente pueda ser su interpelación de la realidad cotidiana y circundante al tiempo de su recepción. A este respecto Jauss cita desde Adorno y Valery la oposición de *Obra Clásica* frente a *Obra Maestra*, definiendo la *obra clásica* como aquella de un valor estético que se da por sentado: la obra Clásica vale por su valor histórico y de tradición, porque cumple unos parámetros de acción estipulados en cierto tiempo de la historia y porque gracias a las rupturas o continuidades que le dieron relevancia a esa obra en su tiempo se considera ejemplar desde el terreno de lo estético; aun así, esta condición clásica que eleva a la obra al nivel de ejemplar ocasiona a veces que la obra no sea *repcionada* y puesta en consideración con respecto a los fenómenos de su tiempo en contraste con el tiempo actual, la obra entonces importa por lo que fue y no por lo que es y su historia efectual así es completamente nula. Por otro lado, la obra Maestra según cita el mismo Jauss, independiente de su complejidad o aspectos técnicos, se hace ejemplar porque las

relaciones, reflexiones o experiencias estéticas que suscita trascienden su tiempo y mueven conciencias humanas en diferentes épocas de la historia, acarreado consigo sus propias interpretaciones acordes a su historia efectiva. Un ejemplo vasto y contundente de este tipo de arte, es el denominado arte prehistórico que más allá de las capacidades de representación y creación con que fue hecho, deja abierta la incógnita respecto a inditos aspectos del pasado de la vida humana. “Cuando un producto de arte alcanza una categoría clásica se aísla de algún modo de las condiciones humanas de las cuales obtuvo su existencia, y de las consecuencias humanas que engendra en la experiencia efectiva opacando su significación general” (Jauss, 1986, pág. 87).

La experiencia estética es compleja no solo obedece a lo bello y a lo sublime sino también a lo cotidiano, el miedo, lo extraño lo feo, la experiencia estética incluye un espectro de sensaciones muy amplio que concierne a la sensibilidad del ser humano y de esa manera digamos la entendían los griegos cuando hablaban de la Aisthesis, todo lo que compromete lo sensible, no solo lo bello, sino todo lo sensible... (Pérez, 2017)

Por último, la *catarsis*, el tercer aspecto de la experiencia estética resaltado por la Teoría de la Recepción de Jauss, contempla el acto comunicativo que se da a través de la obra entre creador, lectores y mundo. El concepto de *Catharsis*, herencia del pensamiento griego en la estética, parte de la tragedia como manifestación narrativa de lo *cómico* y *trágico* de la vida, dos valores opuestos en los que se encierra el espectro de afectos y emociones humanas. En efecto el quiebre temporal que produce la contemplación y el entendimiento de los textos, situaciones o realidades, facilita en el espectador, una identificación con el héroe o el personaje, de esta identificación el lector aprovecha que se puede hacer partícipe de las emociones y situaciones trágicas o cómicas que vive el personaje, sin que estas lo afecten directamente; este proceso de *identificación lúdica con el personaje* o *identificación con el héroe* provoca en el espectador una reacción que se puede

clasificar en las siguientes tres opciones: *Ejemplar*, se habla de reacción ejemplar cuando los modos de acción con los que se identifica el lector en el héroe, confirman de alguna manera las normas estipuladas por el medio y el propio lector en su experiencia de vida, se da aquí la figura del héroe Superior que hay que imitar y seguir. La reacción también puede ser, por otra parte *Simpatética*, en cuyo caso el lector se identifica con un personaje que lejos de la calidad de Héroe superior, está más cerca a la calidad de héroe cotidiano, acá entonces ya no se trata de un modelo a seguir sino de un personaje que por estar al mismo nivel del lector, puede compararse con sí, es decir, el héroe cotidiano ya no es un modelo a seguir, puede ser mejor o puede ser peor que yo y en esa medida puedo estar de acuerdo o en contra de sus acciones, sufrir sus sufrimientos o castigarlos por insignificantes, evidenciar el cumplimiento de normas pero también la trasgresión; en este punto se vislumbra un héroe menos heroico, más del común. Por último, la reacción que destaca Jauss es la *trasgresora*, aquella reacción Catártica en la que se apela a través por ejemplo del horror, la fealdad, la rebeldía, la maldad, a cuestionar aquellos aspectos no tan ejemplares del hombre, pero que conciernen a una parte importante de su historia y experiencia vital. En este terreno de la identificación trasgresora, podríamos ubicar varios de los aspectos de la negatividad de Adorno y su influencia en la construcción posterior que se hará del concepto de *Experiencia Negativa* en el que se ampliará otro modo de identificación: *la identificación irónica*.

TABLA DE LOS TIPOS DE IDENTIFICACIÓN ESTÉTICA			
MODALIDAD DE IDENTIFICACIÓN	REFERENCIA DE LA IDENTIFICACIÓN	DISPOSICIÓN RECEPTIVA	NORMAS DE COMPORTAMIENTO POS - NEG
1. ASOCIATIVA	Juego/Competición (Fiesta)	Ponerse en el lugar de todos los demás participantes	POS. Goce de la existencia libre (de la pura sociabilidad) NEG. Fascinación colectiva (Regresión a los rituales arcaicos)
2. ADMIRATIVA	El héroe perfecto (Santo, sabio)	Admiración	POS. Estimulación (seguimiento) Neg Imitación POS. Ejemplaridad NEG. Edificación e entretenimiento en lo extraordinario
3. CATHARTICA	a) El héroe sufriente b) El héroe apurado	Estremecimiento trágico/Liberación del ánimo/Risa/Alivio cómico del ánimo	POS. Interés desinteresado/Libre reflexión NEG. Placer del espectáculo (Ilusionamiento) POS. Juicio moral libre NEG. Risa (ritual de la risa)
4. SIMPATÉTICA	El héroe imperfecto (corriente)	Compasión	POS. Interés moral (disposición a actuar) NEG. Sentimentalidad (placer en el dolor) POS. Solidaridad con determinada acción NEG. Autoconfirmación (apaciguamiento)
5. IRÓNICA	El héroe desaparecido o el antihéroe	Extrañamiento (provocación)	POS. Creatividad correspondida NEG. Solipsismo POS. Sensibilización de la percepción NEG. Aburrimiento Cultivado POS. Reflexión crítica NEG. Indiferencia

Figura 2 Tabla de los tipos de identificación estética, Jauss, (2002), pág. 87

5.1.7. Experiencia negativa

Llegamos entonces al concepto de *experiencia Negativa*, aspecto relevante para Valencia, Innerarity, Jauss y por supuesto para el autor en los planteamientos de la presente investigación. La experiencia negativa, es -como ya se ha esbozado anteriormente - una cualidad de la experiencia estética que obedece a la interpelación de una duda irresoluble, al miedo, el horror, el asco, la fealdad, lo que desde la catarsis se define por ejemplo como la *reacción apelativa*¹⁵, o desde la experiencia se define como *Negatividad productiva*¹⁶. Recordemos que el *error* y el *cuestionamiento o refutamiento de hipótesis* antes que su comprobación, son considerados como experiencias que fomentan la curiosidad y promueven la obtención de nuevos conocimientos; así mismo, la reacción apelativa del lector o el creador ante la materia de la obra o la situación artística mueve su conciencia de la *zona de confort*, desplazándola a la *zona de riesgo* en búsqueda del entendimiento y la comprensión, asegurando en un alto porcentaje la consecución de nuevos conocimientos. La experiencia negativa, claramente influida por la Negatividad de Adorno, es desde Valencia y Jauss, característica de una forma de praxis artística *superior*, autentica y valiosa que se contrapone a una *inferior- mala praxis* que hace del arte un producto, un medio, un instrumento, una herramienta para fines perversos, pensemos de nuevo, en el concepto de *praxis Burguesa* o *Arte como mercancía* tratado en capítulos anteriores.

Son problemas muy de nuestros tiempos, todos los aspectos también mencionados con anterioridad respecto a la *industria cultural* y su influencia en la banalización del arte y las experiencias estética. La fuerte influencia de formas y cañones que homogenizan las expresiones artísticas concibiendo el arte como un producto que, como máquina, produce y reproduce

¹⁵ Vease Catharsis capítulo 5.1.6.

¹⁶ Vease 5.1.1 Experiencia

masivamente la cultura etc. La experiencia negativa surge entonces como opción y respuesta emancipadora de los lenguajes artísticos, la capacidad creadora humana, y la facultad del hombre para vivir experiencias estéticas, empoderándolo con una herramienta tan contundente que ha sido una de las maquinarias mismas usadas para su dominación.

La asociación que se hace actualmente a la negatividad (y quizá desde siempre), obedece al paradigma de lo negativo como perjudicial en gran cantidad de aspectos de la vida humana, esto sin embargo no obedece a la realidad, pues lo negativo no es más que una fuerza que entra en tensión con lo positivo, esto es evidente tanto desde la matemática, con los números del plano cartesiano, los números negativos, o en la ciencia con las cargas eléctricas o las partículas atómicas en las que hay cargas positivas, negativas y neutras, el electrón etc., o en aspectos más metafísicos como el Jing Jang, *karma* y *dharma* o los modelos de pensamiento tratados con anterioridad, etc., etc.

Respecto a la concepción de experiencia negativa general resalta por ejemplo la noción de Arango (2017)¹⁷ que habla desde la música de un momento de *falta o ausencia de escucha* por parte de los participantes de la experiencia estética y que constituiría una ausencia de experiencia; contrasta pues con la concepción de ausencia de experiencia estética manifiesta en la ruptura de la comunicación dialógica (Valencia, 2009, pág. 83) que implica tener una experiencia estética desligada del juicio en común, del consenso, del juicio estético la intersubjetividad o lo que une a un grupo de personas que definen el buen gusto con respecto a una obra. A este respecto dice Gadamer según Valencia, que la relación hermenéutica supera rupturas comunicativas que pueden darse por ejemplo en los intentos de comunicación que se dan entre distintos lenguajes; al tratarse de la experiencia estética, se produce con vigor y seriedad un *imperativo impulso por la búsqueda*

¹⁷ Vease Anexo 3: entrevista maestro Juan D. Arango

de un lenguaje común que explique e involucre a todos en la experiencia generando un diálogo, antes de precisamente limitar la producción de experiencia; así la experiencia negativa derivada de esta ruptura de comunicación, lejos de restar valor, eficacia y significado a la experiencia estética, la dota de una nueva búsqueda producida por nuevas dudas contundentes, suscitando así una experiencia más enriquecedora de lo esperado. Así las cosas, vale la pena resaltar esta diferenciación entre la Ausencia de experiencia – producto de la ruptura de la comunicación o el diálogo- y la experiencia negativa, que lejos de no ser experiencia, es dentro de las experiencias y la experiencia estética, uno de los fenómenos con mayores posibilidades de reflexión y detonación de pensamiento, si concebimos este concepto de detonación desde la perspectiva de Pérez (2017)¹⁸. Esta ruptura de diálogo fomentadora por un lado de la experiencia estética negativa -productiva claro está- y por el otro de la ruptura de la experiencia estética, es ejemplificada en fenómenos como el desplazamiento de contextos, piénsese en el inodoro de Duchamp, *mutis por el foro* o incluso la misma *musa paradisiaca* (obras tratadas más adelante) etc. O fenómenos como lo que Valencia llama *Desfuncionalización* que es precisamente esa suspensión del diálogo funcional de las cosas, otorgado por la gente a esas cosas, esto lo ejemplifica desde Doris Salcedo y su obra *La casa Viuda* donde un manto de tela cubre algunos muebles expuestos en un museo de Nueva York: las imágenes y objetos resultantes, dignos de la escenografía de una película de terror, dan esa sensación de pérdida o abandono que solo se trasmite gracias a la intervención y disposición de la materia que Doris Salcedo organiza, hace confluir inteligentemente, para causar esas sensaciones, esa experiencia estética; Valencia rescata de la misma obra y bajo el mismo parámetro de ruptura dialógica, el hecho de que el espacio vacío creado o recreado por los muebles, y la condición en la que estos se encuentran dispuestos en la sala, sin cintas o separaciones del público, refuerza esa

¹⁸ Vease entrevista Maestra Rocio Perez Anexo 1

sensación dramática de profunda interpelación, de ruptura, negación, duda y curiosidad implícitas, que tanto valor dan a la experiencia estética negativa y que la distancian del terreno de lo no-experiencial (Valencia, 2009, pág. 89).

Surge entonces uno de los modos de identificación o reacción catártica relevantes a este punto y asociado a la reacción *apelativa y simpatética*, a esta nueva reacción, producto de la experiencia negativa se le conoce como *identificación Irónica* y se caracteriza, más allá de la apelación y la interpelación interpretativa, por la ausencia o dificultad para interpretar, la burla, *la risa*, lo confuso, *lo extraño, lo horroroso*, fétido, aquello que nuestra concepción clásica y tradicional de arte occidental (popularizada y hegemonizada por la praxis burguesa) consideraría distante de lo artístico. Bellos ejemplos de identificación o reacción irónica podrían ser: la obra “*Water Walk*” de John Cage, una especie de instalación sonora que si fuese escuchada aislada a su imagen podría ser una contundente y dramática obra de música concreta a la que las risas del público añaden un terrorífico elemento, pero que al ser vista en video -pues fue presentada en un show televisivo- pareciera más bien una mofa o un acto teatral cómico, -o por lo menos está es una de las reacciones que suscita en el autor dicha obra-. Por otra parte, el reciente disco *Resiliente* de la agrupación Bogotana MULA, desde el sonido y la imagen interpela al oyente atacándolo con ruidos, que pese a su disonancia y abstracción dan cuenta de una armónica y bella forma. Son muchos los ejemplos de experiencias negativas valiosas que se pueden citar en el arte contemporáneo, varios serán expuestos más adelante, pero vale la pena hacer claridad en el hecho de que el arte contemporáneo y las expresiones influidas por las vanguardias de la modernidad no son las expresiones predominantes en el medio y el entorno artístico del Bogotano, o incluso del ciudadano de mundo. Conocer arte que tenga un valor significativo desde el aspecto liberador y desde la experiencia

negativa, constituye un esfuerzo que debe emprender cada cual, como acto de liberación de su ser estético en contra de la manipulación y opresión del sistema.

El afán de perfección y correcto operativizo bajo el que se rige la sociedad de producción y su exceso de positividad, de sobre abundancia y la violencia que se ejerce desde el “*yes we can*” (imperativo de la sociedad productiva y eslogan de campaña electoral de Obama) de la sociedad de producción y emprendimiento, ha traducido en la enfermedad mental de nuestro tiempo, el cansancio general de la sociedad,¹⁹ esta enfermedad sin embargo se invisibiliza bajo el manto disciplinario del sujeto que se auto regula y pretende ser productivo asumiendo que todo está bien. Este exceso de positividad, este opresivo “decir que todo está bien” que también resalta Arango (2017)²⁰ puede y es visto por el *creador o el lector emancipado* como un punto de anclaje de la experiencia estética negativa: “Ante el desafuero de una tecnología exacerbada, el material no precioso, “lo pobre” podría alcanzar un nivel expresivo inusitado.” (Valencia, 2009, pág. 89). Por otra parte, la disonancia o la burla, la risa o la confusión pueden ser fomento de valiosas experiencias estéticas.

La trenodia a las víctimas de Hiroshima, una obra de Penderecki que acude a las técnicas extendidas y a las organizaciones fuera de nuestro sistema tonal pretende enunciar mediante un agudo y disonante paisaje sonoro las fatalidades padecidas por la gente tras la bomba de Hiroshima “el trabajo está tremendo y me encanta porque logro generar por medio de los sonidos la sensación de las víctimas al momento de incinerarse” (Arango, 2017) las pinturas negras de Goya o *los desastres de la guerra* retratan con fascinante oscuridad la realidad terrible que percibe el pintor en su mundo, “cada vez más apreciado por sus contemporáneos cuando aborda el estilo de lo

¹⁹ Vease (Han, 2012, pág. 20)

²⁰ Vease anexo 3

Sublime Terrible en que se enmarcan estas obras”²¹. La serie *Abu Grhaib* de Botero, con su denuncia sobre las torturas hechas por los Estados Unidos a los prisioneros de Guerra en medio Oriente, Bitches Brew de Miles Davis, las propuestas de músicos como Edson Velandia, Mula, Cabuya, o varios de los representantes de la escena sonora local y el movimiento de las nuevas músicas colombianas, la obra del Bosco, el atonalismo de Schoenberg, la música concreta de Pierre Schaffer o Pierre Henry, o la obra *Violencia* de Obregón, son ejemplos claros de experiencias negativas de alto valor estético en el panorama artístico histórico y circundante.

La pintura *Violencia* revela la imagen de una mujer tendida que se funde con la línea que divide cielo y tierra. Es una mujer mutilada, sin brazos y sin una pierna; el contorno del rostro, su seno y su vientre encinta se levantan sobre el horizonte dibujando un conjunto montañoso. La pintura no revela actores de los hechos, no ofrece pistas sobre la muerte, sólo ubica un personaje femenino enmascarado que yace con los ojos cerrados y se integra a un acallado espacio gris. Algunos visos rojos de sangre aparecen sin pretensión de escándalo y se mezclan con la tierra negra que la rodea. Si bien el cuerpo y el espacio pueden identificarse en su singularidad, también se compenetran en una sola entidad. La obra incorpora una concepción personal de la muerte en una mujer anónima, encubierta por una maraña de gestos pictóricos, cuyo cuerpo desmembrado y deformado aguardaba el nacimiento de otro cuerpo; pareciera como si el terror hubiera irrumpido incluso en el anhelo de una nueva vida. La violencia, un territorio montañoso y sombrío bajo una densa penumbra gris, se siente hostil en su desolación y su silencio.” (recuperado de <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/textosobre-la-coleccion-de-arte-del-banco-de-la-republica/alejandro-obregon/violencia>, 1962)

²¹ Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Pinturas_negras

En la anterior cita de la descripción de la obra de Obregón se nota claramente la característica de ámbito que da a una obra aparentemente desobediente de los cánones estéticos convencionales y muy desligada del concepto de belleza manejado por el círculo comercial cultural del país, un aspecto ampliamente artístico, al converger en ella realidades y simbolismos de manera evidente alusivos no solo a las problemáticas de la patria sino incluso a su geografía.

Los logros visuales que ostenta el trabajo de Alejandro Obregón y la manera como trata las referencias contextuales lo convierten en pivote del proceso de renovación estética del arte colombiano de mediados del siglo XX. Sus aportes más significativos en este sentido están en consolidar un lenguaje personal en que se manifiesta el contexto en que vivió, y crear un repertorio de símbolos que aluden al conflicto sin acudir a la narración literal de los hechos. Su forma de asumir las posibilidades expresivas de la pintura replanteó tanto el influjo de la tradicional pintura realista como el del arte comprometido políticamente, que acudía a escenificaciones explícitas. *Violencia*, una pintura que fue merecedora del primer premio del XIV Salón Nacional de Artistas, es clara muestra de todas estas características. (*Op. cit*)

“Danto rescata del Ready Made – una vanguardia artística basada en la creación de obras con objetos encontrados o cotidianos -por ejemplo, el hecho de que el objeto estético es *sobre algo* mas allá de *ser algo*, y que aunque se trate de una cosa, si fuese una mera cosa nadie se sentiría interpelado por su presencia en una exposición o museo, La admiración o la indignación que provoque obedecen a una significación, que aquí ha sido obtenida mediante la simple selección o desplazamiento de contextos, (...) la presencia de un objeto banal en un recinto artístico desafía las delimitaciones acostumbradas entre lo banal y lo artístico.” (Innerarity 2002 p.21)

Entre otros ejemplos y como parte importante de su estudio Valencia (2009) analiza la obra de Beatriz González (Bucaramanga, 1938) “*Mutis por el Foro*” (1973) (Fig. 1). a la que describe así:

“Es un esmalte sobre lamina de metal ensamblada en una cama de dimensiones reales: 120 x 205 x 90cms. Es una escena de la muerte de Bolívar rodeado por sus consternados testigos.” (p. 17) de dicha obra resalta el aspecto negativo de la experiencia en tres ocasiones:

1. La Lamina pintada sobre el lecho de la cama anula su verdadera Función, 2. El Lecho no es una realidad sino una representación de otra imagen que es la pintura que sirvió de base a Beatriz González y 3. El Lugar de exhibición de la obra, sea museo o galería, descontextualiza la cama de su lugar natural que es una habitación” (p. 18).



Figura 3 Mutis por el foro, recuperado de https://www.artnexus.com/Notice_View.aspx?DocumentID=24221&lan=es&x=, Art Nexus, mayo 2012

Entre otras ópticas a considerar consignadas en el estudio de *Valencia* vale la pena resaltar la de *Gadamer* de quien afirma que, de esta ruptura, de esta negatividad, se extrae el insumo principal para la construcción de las *Nuevas experiencias*; y la de *Marta Traba* quien contrastando a *Benjamin* y a *Adorno* habla en primera instancia de un *Shock* o *Fuerza traumatizante* frente al “rechazo de toda ley formal opresiva, que sería a su vez reflejo de la opresión totalitaria del sistema social”. (Valencia, 2009)

5.2 Experiencia estética musical: sonido humanamente organizado y paisaje sonoro

La división de personas entre artistas y espectadores, musicales y no musicales, aptos o no aptos, capaces o incapaces, emprendedores o fracasados, sabios o ignorantes, la separación de lo erudito o lo popular, o algunas posturas idealistas que piensan el arte como un algo supremo apartado del hombre y al que hay que llegar a través de fuerzas o acciones que solo algunos están capacitados – o dotados - para emprender ha logrado apartarnos de cierta manera del interés humano de comunicarnos con el sonido y hacer música.

Si, por ejemplo, todos los miembros de una sociedad africana son capaces de ejecutar y escuchar de manera inteligente su propia música nativa, y si esa música no escrita, una vez analizada en su propio contexto sociocultural, muestra una variedad de efectos similar sobre las personas y tiene su fundamento en los mismos procesos intelectuales y musicales que hallamos en la llamada musical <<culta>> europea, debemos preguntarnos por qué aptitudes musicales aparentemente generales deberían verse restringidas a unos pocos elegidos, precisamente en sociedades que se tienen por culturalmente más avanzadas. ¿Representa el desarrollo cultural un verdadero avance en sensibilidad humana y capacidad técnica, o es más que nada una diversión para las elites y un arma de explotación de clase? ¿Debe la mayoría tornarse <<amusical>> para que unos pocos se vuelvan más <<musicales>>?” (Blacking, 2006, pág. 30)

Si se tiene interés en estudiar o se estudia la *música* como *arte* desde cualquier perspectiva posible, la definición de estos dos conceptos (*Música* y *Arte*) es elemental; Una definición de música recuperada del diccionario de Oxford por Murray Schaffer (1969) reza: “*Arte* de combinar sonidos con miras a la belleza de la forma y la expresión de la emoción (...) el canto de un pájaro, el murmullo de un arroyo o el ladrido de un sabueso” (Schaffer, El nuevo paisaje sonoro, 1969);

esta definición de la que parte el mismo Schaffer para preguntarse ¿qué es música? parece en principio resaltar un contraste entre el concepto de lo *combinado* u organizado y *la forma* con el ejemplo que enuncia: *canto de un pájaro, murmullo de un arroyo, ladrido de un sabueso*, pues si bien son sonidos que puedan resultar agradables, carecen de la condición de orden humano o *combinación*. La discusión entonces sobre lo que es música podría problematizar entonces, sobre que influencia tiene lo humano en lo musical si se piensa precisamente en sonidos de la naturaleza como música, como sonidos agradables, y de alguna manera por la citada definición por Schaffer, *ordenados, o combinados en busca de la belleza de la forma*. Pues bien, no puede pensarse aun así en la música como algo fuera del hombre, pues al igual que las demás expresiones del arte, la música que hace uso del sonido como materia prima fundamental, crea sus significados, simbolismos y adquiere su contundente poder, solo cuando el humano con su conciencia interviene el sonido, ordenándolo, clasificándolo, evaluándolo, evocando a través de él, representando, etc. Todo esto se da al igual que cualquier otro proceso en el que se viva la *experiencia estética* en un acto de *recepción* y posterior *interpretación*.

“Si un compositor me dice que no debo esperar escuchar ningún orden en las notas, pero que puedo observarlo en los modelos de círculos y conos que se le dan a los ejecutantes, o en los números que se le proporcionan a una máquina, prefiero llamar al ruido resultante magia reaccionaria antes que música de vanguardia; pero no podré excluirlo de cualquier estimación de la musicalidad humana. (...) es sonido humanamente organizado, destinado a otros oídos humanos y posiblemente disfrutado por los amigos del compositor. Por tanto, tiene que ver con la comunicación y las relaciones entre personas (...) la música debe expresar aspectos de organización humana o percepciones humanamente condicionadas de organización <<natural>>” (Blacking 1973 P.40)

La música así entendida es de todos y para todos, es el fenómeno artístico que más contundencia física posee pues el sonido es capaz, si se quiere, de afectar físicamente a las personas, desde la vibración más sutil, hasta la explosión más mortífera, las ondas y particularidades del sonido atraviesan todo lo que no es vacío y se manifiestan en la naturaleza en fenómenos también bellos y cautivantes, como por ejemplo las maravillosas ondas o figuras que se arman en el agua o las partículas, efecto de acústica, la música pues, como arte vivo, puede apelar a distintas dimensiones del ser para vivir la experiencia estética, expresando, creando, comunicando.

La música se distancia de las anteriores bellas artes pues, a diferencia de estas, aunque entren en juego las mismas capacidades intelectuales, la agudeza perceptiva ya no se enfoca hacia lo visual sino hacia lo auditivo. Su materia prima, los sonidos, traspasa la barrera espacial para llegar a la temporal. El gran volumen de material físico de las artes plásticas y la arquitectura desaparece. La música pasa al interior del individuo, se fusiona con la <criatura viva> y según Dewey su belleza está en cada uno” (Montenegro 2004, pág. 101).

En el ejercicio de aprender de la música es pertinente y usual cuestionarnos sobre asuntos como: ¿qué me gusta de la música? ¿qué estilos, géneros o clase de música me gusta? ¿por qué me gusta? ¿le gusta a otros? ¿qué nos gusta de la música? ¿qué música nos gusta?... etc.

^ Afortunadamente hablar sobre gustos estéticos, en este caso musicales, no suele generar debates acalorados como si los sucinta temas religiosos, políticos entre otros. Por otra parte, compartir nuestros gustos y preferencias musicales puede, lejos de convertirnos en enemigos o enfatizar nuestras diferencias, establecer asociaciones o vínculos entre personas, crear o fortalecer amistades, ser un punto de cohesión entre grupos o individuos etc. Abrirnos a los gustos musicales de otros nos permite expandir nuestro propio espectro de gustos, entrar en contacto con nuevos

estilos, músicos o formas de hacer música desconocidas aún para nosotros, además por supuesto de permitirnos vislumbrar algunos aspectos importantes de la personalidad y la realidad del otro.

En lo que se refiere a la religión, lo mismo es válido para la política o la filosofía, ustedes aceptan un sistema que les parece ser el más razonable, pero, al hacer esto, automáticamente niegan la validez de todos los demás sistemas. No se puede ser comunista y capitalista al mismo tiempo, como tampoco se puede ser judío y cristiano a la vez. Pero con la apreciación del arte las cosas no suceden de esta manera. Esta consiste en algo más bien acumulativo: se descubren nuevos objetos de interés, pero estos nuevos objetos en nada invalidan aquellos que fueron disfrutados anteriormente.” (Schafer 1965)

El pensamiento occidental en su afán de supremacía y certeza ha demeritado los esfuerzos de otras sociedades y civilizaciones, en la elaboración de arte y música, sin embargo, la música como elemento esencial del hombre es fundamental e imprescindible en sus manifestaciones sociales.

“Si adoptamos una visión de la música a nivel mundial y consideramos las tradiciones musicales carentes de notación, resulta claro que la creación y la ejecución de la mayor parte de la música obedece fundamentalmente a la capacidad humana para descubrir patrones de sonido e identificarlos en ocasiones posteriores. Sin procesos bilógicos de percepción auditiva y sin consenso cultural sobre lo percibido entre por lo menos algunos oyentes no pueden existir ni música ni comunicación musicales” Blacking p.37

En la experiencia estética musical, la escucha es entonces tan relevante como la ejecución, como ejecutante, músico, oyente o espectador, la posición de interprete en la música abre caminos a la comunicación y la creación, por ser de las artes más abstractas y usar una materia prima poco figurativa como el sonido, basándose en patrones, motivos e ideas identificables y asociables a un

espectro muy amplio de imágenes, emociones, sentimientos, y pensamientos; cada proceso de apreciación es un proceso de creación de un mundo nuevo, una recreación del universo propio de la obra en la mente del interprete *ejecutante* que toca una pieza, canción, obra, a su manera personal, intentando aproximarse a la interpretación que considera correcta y una creación de otro nuevo universo en la mente del que escucha. La escucha entonces, la facultad de oír como espectador, como oyente, como parte de la obra, como interprete, como ejecutante, es como el proceso de creación en la música, parte elemental de la experiencia estética y comunicativa de la música.

“¡Escuchar!, si por ejemplo estoy tocando con el metrónomo, estoy tocando con alguien que está clavado en un tiempo y estoy escuchándolo, eso es hacer música, “Groove” que “groovée” o no, eso ya es subjetivo, pero para mí la música es estar escuchando (...) si estoy tocando solo, estar escuchándome, Keith Jarreth decía que a la hora de crear se convierte en tres personas: público que escucha, interprete que toca y el mismo en el futuro pues él ya sabe que es lo que va a sonar.

La idea de Jarreth, y las tres personas, recuerda la relación tripartita elemental propuesta por Jauss en el acto de recepción, *creador, obra, lector*, elementales para la existencia de la obra de arte son elementales por su parte en la creación y existencia de la música, el creador, la pieza, el ejecutante y el que la escucha son quienes dan vida a la obra y deben estar cada uno a su manera, capacitados para comunicarse a través de los abstractos lenguajes, modos de hacer y ser de la música.

Considerando pues que todos estamos hechos para hacer y escuchar música, según Blacking (1973), la idea del *ser musical* y el *ser no musical* muy común en occidente, es más una percepción errada del pensamiento de occidente en la que resaltando el esfuerzo humano de

algunos para alcanzar ciertas habilidades expresivas y o técnicas en el campo de la música y la ejecución instrumental se piensa en los otros como inferiores; bajo la idea del genio musical subyace la del *no genio* musical, el ser del común o incluso el iletrado o ignorante musical, en otros términos, el no apto para la música, el *no musical*. La afirmación de Blacking se fundamenta en su observación de una tribu africana llamada los *Venda*, un pueblo eminentemente musical en el que, aunque se reconocen los músicos diestros desde aspectos técnicos, como se reconocen los diestros en el resto de “disciplinas” que componen su orden social, no se reconocen los genios ni prodigios musicales; esta idolatría o genialidad del músico diestro de occidente, se traduce en esfuerzo humano desde la perspectiva *Venda*. Lo que se admira del diestro no es su genialidad, es su esfuerzo, su pasión, su disciplina y/o constancia con la música o con cualquier otra disciplina relevante para la sociedad.

Por otra parte, y al igual que lo propuesto por la postura *Naturalista Humanista* de Dewey que habla del arte y lo estético como algo elemental en la experiencia de vida humana, filosófica, social e incluso biológicamente hablando; la música - el arte del sonido -. “tiene demasiado que ver con sentimientos humanos y experiencias en sociedad, demasiado a menudo sus patrones son generados por sorprendentes explosiones de actividad mental inconsciente. Muchos de los procesos musicales esenciales, si no todos, se hallan en la constitución del cuerpo humano y en patrones de interacción entre cuerpos humanos en sociedad.” (Dewey, 2008)

Tomando los postulados de Blacking podemos hacer una distinción entre los usos de la música dilucidando así dos categorías, la de la Música utilitaria que es aquella música que acompaña una acción social que configura la experiencia, en contraste con la música que llama artística que es aquella que configura la acción social y la experiencia transformándola en estética; La música utilitaria es de carácter temporal e incidental en comparación con la artística que posee

un carácter trascendental que incrementa la conciencia humana más allá de enriquecer el aspecto social; cabe hacer una apelación sobre ¿cuán incidental-utilitaria, o artística puede llegar a ser la música tratada en el aspecto ritual?, la música pensada desde el ámbito artístico se caracteriza por tener un plan y no ser tan accidental o incidental; la música utilitaria además puede pensarse como música para tener, mientras que la artística es planteada como música para ser. ¿Es entonces la música de la industria y la música predominante una música para tener y no para ser?, ¿es acaso música para oprimir o emancipar?, ¿a qué se debe el gusto por las mismas formulas, estilos y géneros repetidos que predominan en la industria? La respuesta parece vislumbrarse en el concepto mismo de *industria Cultural*, elemental en la ya mencionada *Negatividad* de Adorno, la industria musical es quien define lo que suena en el entorno y lo que tiene más demanda comercial o lo que los poderes que manipulan los medios de comunicación permiten que se emita, condicionará las experiencias estéticas que se vivan a través del sonido y la música, condicionando por su estrecho vínculo con nuestras emociones y pensamientos nuestro actuar y pensar en la vida, ejerciendo una especie de opresión o coacción.

“la experiencia estética entra por todos los sentidos y yo estoy condicionando a la persona por medio de la música, y si escucha algo que no hable de lo mismo, no le genera las mismas sensaciones, no abren el espectro, la música puede generar muchos tipos de experiencias estéticas dadas por el compositor, pero si yo tengo unas personas que financian mi trabajo y me dicen que así y solo así puedo componer hay un condicionamiento sin duda alguna” (Arango, 2017)

En un medio cada vez más contaminado, agobiado y ruidoso, la escucha atenta y crítica y el *silencio*, en medio del ruido son una necesidad imperante; el silencio, devaluado en la ruidosa actualidad, es uno de los pilares de la propuesta metodológica de Murray Schafer, para él la

música emerge del silencio, y esto es evidente cuando al reproducir una pista o disco de internet o de un CD, o cualquier medio, lo primero que suele aparecer en la grabación es un pequeño espacio, un silencio, el mismo que desde siempre se ha concebido para que repose en él el sonido que constituye la música que escuchamos “en las salas de concierto aún hoy enmudece la audiencia cuando la música está por comenzar de modo que esta pueda ser colocada afectuosamente en un continente de silencio.” (Schafer, 1969, pág. 21) El silencio es sin embargo una condición ideal y abstracta, pues jamás existe el silencio absoluto, físicamente, esto se evidencia por Schafer cuando cita un experimento de Cage quien al entrar en una cámara anecoica concluye: “El silencio no existe. Siempre está ocurriendo algo que produce sonido,” (*Op. Cit.* Pág. 22) haciendo referencia al sonido grave y agudo que percibió de su propio sistema nervioso y corazón en funcionamiento; aún como condición abstracta, es necesario el silencio para la escucha y la creación, para la construcción misma de una obra o pieza musical, para dar tensión o reposo, para dividir o dar cohesión: el silencio, el concepto de *Ruido* y el de música misma, son ahora tan amplios, relativos y cambiantes que es cada vez más sencillo para todos comunicarse a través del lenguaje de la música, crear y compartir obras y creaciones elaboradas a partir de la organización de sonidos, ruidos, patrones, silencios, intervalos, notas, beats, loops, samples, etc., objetos estéticos capaces de conmover, evocar, producir sensaciones e incluso experiencias estéticas; esto es en su medida algo positivo si pensamos en el hecho de que como sostiene Blacking, todos podemos crear música, todos somos musicales, o como el mismo Schafer propone afirmando “todo es música” y que la nueva orquesta son los toda la gama de sonidos del universo y el paisaje sonoro (Schafer, 1969, pág. 19), es un llamado a usar la voz de nuestro sonido interior, qué decir con ella y en qué momento callar para escuchar el sonido o el silencio vendría siendo lo importante.

5.3 Acto creativo:

Desde los conocimientos previos, los imaginarios, el acervo cultural y experiencial de los sujetos es posible pensar en la creatividad como el proceso de solución de problemas o preguntas que arroja como resultado algo útil, valioso y novedoso; en el ámbito artístico e incluso en otros campos del conocimiento, se suele atribuir este tipo de soluciones poco convencionales a los problemas, a la mentalidad y circunstancias de “el genio” quien en un momento de inspiración emergente de lo más profundo de su ser, y en conexión podríamos decir “religiosa” o extática con su inalcanzable potencial intelectual y con la musa, produce una obra o un conocimiento único que lo convierte en hito y propulsor de la civilización en su afán obvio de consecución del conocimiento. Frente a ello, Manuela Romo (2012), argumenta de manera apaciguadora que inteligencias capaces de crear obras maestras o ideas contundentes y además creativas, jamás estuvieron dotadas de procesos mentales particulares o especialmente inalcanzables para cualquier mortal, por el contrario, Romo afirma que se trata de procesos mentales ordinarios con resultados extraordinarios. En contraste con la concepción desarrollada por Amanda Garma (2005) en su lectura sobre Umberto Eco, Romo sostiene que además de desmitificar al genio y prescindir de la idea de una mentalidad y un proceso mental único hay que re considerar la idea de la “visión inspiracionista” – enfoque muy acorde con la postura irracionalista de la creatividad que argumenta Garma – la idea de la musa, de una inteligencia sobrenatural o de oscuros procesos inconscientes (Romo) hace parte de ese terreno desmontable de la mitificación del genio que por su parte Romo llama Suerte.

Contrario al argumento de Romo respecto a la musa o la *visión inspiracioncita*, que podría parecer adscrito en la llamada *postura racionalista* que plantea Garma, vale la pena reevaluar la importancia de la visión *irracionalista* que por medio de autores como Platón, Jung, Freud, Jauss,

Eco entre otros argumenta Garma; la creatividad pues depende de la coexistencia y mutualismo de suerte, razón e inspiración, una reconciliación entre las posturas *Racionalista e Irracionalista* teniendo en cuenta la de la suma significativa que *el efecto* y el tiempo en el que el mismo se produzca (*historia efectual*) tiene sobre la interpretación y significación de la obra.

El acto creativo es un proceso que deriva de un (o varios) autor o creador que en uso de sus facultades humanas normales, sumado a su experiencia y a una aparentemente inexplicable fuerza inspiradora que no solo puede tener un origen tántrico y sobrenatural sino también subconsciente, inconsciente, memorístico e histórico, da origen a un producto que se valoriza conforme al momento histórico y las condiciones del lector y lectores y que además de tener un valor significativo dentro de una sociedad o comunidad contiene en si novedad y critica.

Escuchar es crear dice por otra parte Arango (Arango, 2017), “El lector es parte de la obra y crea”, contrasta por su parte Pérez (Pérez, 2017), se necesita del oyente capacitado como argumentarían Dewey y Blacking para escuchar, no solo para el disfrute y creación de la música, sino para la vivencia de la experiencia estética a través del sonido. Por otra parte, “si pensamos en que cada época crea sus modos de ver y escuchar” (Schafer, 1969), lector e interprete crean un nuevo objeto tras la lectura del objeto artístico y una burbuja de realidad desde se puede crear o idear en torno a los participantes del acto creativo, una burbuja de entreveramiento de realidades que constituye en sí una realidad ambitual.

5.4. Valor formativo de la experiencia estética

El valor formativo de la experiencia estética desde la recepción de Jauss -en la que es evidente la influencia del Naturalismo Humanista Deweyniano- ressignifica el peculiar conocimiento que obtenemos a partir de la experiencia estética es un saber acerca de nuestra participación en formas de vida, cuya solidez y variación aprendemos a ponderar en su justa medida. El arte que Jauss

defiende no necesita otro anclaje para hacerse valer frente a la inercia empobrecedora de nuestra situación en el mundo. (Innerarity, 2002, pág. 25)

El entreveramiento de realidades propio de las cualidades superobjetivas de una experiencia estética auténtica, ofrece a los participantes un *campo de juego* o *campo de acción*, en el que la esfera de realidad creada por los participantes traslada a un segundo plano la experiencia vital objetiva, es decir: la realidad común y objetiva de los sujetos participantes en una experiencia estética pasa a un segundo plano frente a la nueva realidad creada, producto de la experiencia estética dada, permitiendo así que esa realidad objetiva que hace parte de la experiencia vital de cada individuo – preocupación permanente del Yo – pase a constituir una *experiencia en segundo grado* ahora anulada por la primacía de la experiencia estética que se manifiesta, pero que pone en contraste esa esfera o *realidad ambital* -que envuelve a los participantes de la experiencia estética- con la realidad objetiva y la experiencia vital de cada participante, en el campo de juego creado. Esta circunstancia ofrece a los participantes de la experiencia estética, más allá de un mero disfrute y distanciamiento de la realidad convencional, que a veces se torna monótona, abrumadora e incluso decrepita, una opción de vivir experiencias en otro plano de realidad que cuestionen su plano de realidad cotidiano; esta particularidad es inviable bajo otras formas de experiencia vital, y es lo que da un amplio valor formativo a la experiencia estética, que al exponer al sujeto a situaciones que podría llegar a padecer o vivir en algún momento de su vida pero sin llegar a padecerlas físicamente-, le brinda opciones de acción y experiencia previas que basadas en el saber universal que acarrea el arte por ser un constructo de la cultura, sumado a su propia experiencia, la del artista, los otros intérpretes e incluso su intuición, espiritualidad y emociones, constituyen nuevos saberes, conocimientos y por supuesto experiencias, que se hacen significativos gracias,

entre otras cosas, a la ruptura de la *rutina de la percepción*, a la *fascinación*, el *quiebre temporal* o el entreveramiento de realidades, propios de la experiencia de relación con el arte.

El arte pues, como mediador de la relación hombre mundo que permite conocer al sujeto de una manera significativa, especial y renovada a través de la experiencia estética, está siempre ligado a dos tiempos distintos: el tiempo propio del contexto de la obra, y el tiempo en el que se realiza su *recepción* o *interpretación*, esto permite además de centrar la atención sobre los contenidos implícitos en la obra de arte respecto a su mensaje y sus aspectos técnicos, y filosóficos, hacer una lectura -así sea parcial- de un contexto o un tiempo histórico determinado, así el arte de una época da cuenta de sus formas de ver, entender e interpretar el mundo, de conocer; esto se ejemplifica en la postura que asume Schaffer desde la música e incluso otros lenguajes como el pictórico, al proponer que apreciando la música o incluso otra expresión artística se puede imaginar uno lo que escuchaban en una época determinada en su Paisaje Sonoro²², así mismo, los cuadros de una época dan cuenta de sus modos de vestir, por ejemplo, o comportarse, y las disonantes sonoridades atonales de la modernidad, o los emotivos picos del arte y la exaltación del yo romántica, o el silencio absoluto o la “ausencia de relato” de 4.33” de Cage, frente a la “muerte de los grandes relatos” y la crisis de la narrativa en el postmodernismo retratada por Lyotard²³. Mas allá del conocimiento derivado del hecho experiencial del comportamiento estético humano las obras de arte también enseñan historia, filosofía y epistemología entre otras cosas, en su calidad de *documentos históricos*, y así mismo la realidad que el arte retrata influye fuertemente en su desarrollo, en la aparición de movimientos y vanguardias, en su desarrollo y evolución e incluso en su detrimento. “los objetos estéticos hacen elocuente la experiencia a partir de la cual hablan

²² (Schafer, Limpieza de oídos, 1969)

²³ (Feinmann, 2012)

(...) las formas de arte registran la historia de la humanidad con mayor exactitud que los documentos” (Innerarity, 2002) Lo que representa y como lo representa “que el arte sea un lugar de experiencia significa que los seres humanos aprenden algo acerca de si mismos y del mundo, además de estremecerse o gozar, que del encuentro logrado con el arte nadie vuelve sin alguna ganancia, también cognoscitiva Trasmisión del conocimiento.” (Innerarity, 2002)

Pensar también en navegar a la deriva en estado de alerta a la Max Neef por otra parte, las visiones de las teorías estéticas del *entender interpretar y comprender* como parte de la experiencia estética pueden traerse a colación en el proceso de enseñanza aprendizaje pues es la manera en la que se trasmite el conocimiento por medio de la experiencia estética. “Comprender un texto es partir desde las propias anticipaciones de nuestro mundo y encontrarnos en una posible dirección cuando el texto nos empieza a decir algo.” (Valencia, 2009, pág. 92)

5.5. Rejilla de Categorías

Con el propósito de condensar y ordenar conceptos, y como herramienta para la comprensión del cuerpo conceptual del presente trabajo y la sistematización de sus experiencias, se elaboró una rejilla de categorías, agrupadas conservando cierta analogía con el orden en el que se presentan en el marco teórico, en concordancia con su relevancia y relaciones mutuas.

La siguiente rejilla de categorías pretende además de ser un recurso para el lector, ser la base del posterior análisis de las experiencias presentadas en el orden: *Antecedentes, Efecto, Recepción.*

EXPERIENCIA	EXPERIENCIA CIENTIFISTA	EXPERIMENTACION																			
	HISTORICIDAD DE LA EXPERIENCIA																				
	NEGATIVIDAD PRODUCTIVA																				
	FINITUD DE LA EXPERIENCIA																				
	SUJETO	LO SUBJETIVO	individualización																		
	LO INTERSUBJETIVO	terrenos comunes																			
OBJETO	LO OBJETIVO	OBJETIVACION	SUPREMACÍA DEL SUJETO																		
			DINAMISMO GENETICO		CREATIVIDAD	GENESIS DEL COGITO															
					DINAMISMO																
				REFLEXIVIDAD																	
HERMENEUTICA	REALIDADES	SUPEROBJETIVIDAD INOBJETIVIDAD	RECEPCION	OBJETO ESTÉTICO																	
	AMBITOS O REALIDADES AMBITUALES		NATURALISMO HUMANISTA	OBJETO EXPRESIVO																	
		RELACION	HOMBRE- MUNDO																		
		DIALOGO	SUJETO - SUJETOS REALIDADES	CREADOR	OBRA	LECTOR															
	EXPERIENCIA HERMENEUTICA	COMPRESION	CIRCULO HERMENEUTICO DE LA COMPRESION	PRECOMPRESION	EXPRESION - MODOS DE VER - CRISOL - LENGUAJES ARTÍSTICOS - LENGUAJE DE LA OBRA - CONTEXTO						POIESIS (Capacidad poética)	MODO SUPREMO DE PRESENCIA - LO INFINITO - LO DIVINO (idealismo)	lo supremo lo infinito, MODO SUPREMO DE PRESENCIA								
			HECHOS REALIDADES	RACIOCINIO LOGICO						TOTALIDAD Y UNIDADES DE SENTIDO		HORIZONTE DE EXPECTATIVAS	HISTORIA EFECTUAL	AIESTHESIS							
			INTERPRETACION	INTERPRETE	INTERPRETES					VARIACION DE ECTATIVAS		OPERABILIDAD DE LA OBRA									
				SUBJETIVIDAD	INTERSUBJETIVIDAD	UNIVERSALIDAD SUBJETIVA				FUSION DE HORIZONTES											
EXPERIENCIA ESTÉTICA	RELACIÓN	HOMBRE	OBRA, OBJETO, SITUACIÓN ARTÍSTICO	DESTREZA	MIMESIS	IMITACION DEL CANON O IDEAL DE BELLEZA	IMITACIÓN, REPRESENTACIÓN, ENUNCIACIÓN	LO CONOCIDO, LO DECREPITO	LENGUAJES, TENDENCIAS, ISMOS, MOVIMIENTOS, CORRIENTES	HISTORIA EFECTUAL	AIESTHESIS										
				ANAMNESIS	EVOCACION - RECORDACION	CREATIVIDAD	NOVEDAD, RENOVACIÓN, RESIGNIFICACIÓN	LO REPENTINO - RUPTURA DE LA RUTINA DE PERCEPCIÓN													
	MUNDO	PLACER	MINIESTÉTICAS VS HIPER ESTÉTICAS	VERDAD VS PERCEPCION / LA IDEA VS LO SUBLIME	GOCE ESTETICO	CONTEMPLACIÓN NO EIDÉTICA	EXPERIENCIA SENSIBLE TRASCENDENTE	EFECTO													
		PRODUCCIÓN	RAZÓN ESTÉTICA VS RAZÓN PURA	LO VERITATIVO VS LO APARENTE	PERCEPCION ESTETICA	CONOCIMIENTO ENFÁTICO		RECEPCIÓN													
		INTERES HUMANO - KANT (Epistemología, Religión, Filosofía)	ARTE	REPRESENTACION	SIGNOS	LENGUAJE - MUNDO DE LA OBRA - MECANISMOS INTERNOS	EXPERIENCIA DE SEGUNDO GRADO	DISTANCIA DEL ESPECTADOR	ADQUISICIÓN DE SENTIDO DE MUNDO	CATHARSIS											
	ESTETICA COMO NECESIDAD HUMANA	NATURALISMO HUMANISTA		SIMBOLO	FORMA - CONSTRUIRE			LO TRÁGICO VS LO CÓMICO													
	GUSTO ESTÉTICO (JUICIO DEL GUSTO)			PRESENTACION	COMO REPRESENTA LO QUE REPRESENTA	CAMPO O ESPACIO DE JUEGO	EXPERIENCIA DE PRIMER GRADO	IDENTIFICACIÓN LÚDICA	MODOS DE IDENTIFICACIÓN CON EL HEROE												
	GUSTO PERSONAL	GUSTO HISTÓRICO		DOCUMENTO	HISTORICIDAD	OBRA MAESTRA	OBRA CLÁSICA	REALIDAD OBJETIVA	REALIDAD ESTÉTICA												
		GUSTO COMPARTIDO		ESTÉTICA VS ESTETICISMO	UTOPIA ESTÉTICA	SNOBISMO	HARAGÁN VS VIRTUOSO	ASCETA VS OPERARIO	PRODUCTO <i>KITSCH</i> UTIL ENTRETENIDO												
	EXPERIENCIA NEGATIVA	NEGATIVIDAD (Adorno)	SHOCK, FUERZA O EFECTO TRAUMATIZANTE	DESFUNCIONALIZACIÓN - DESPLAZAMIENTO DE CONTEXTOS	BANALIZACIÓN DEL ARTE	OPRESIÓN TOTALITARIA BURGUESA	ESPIRITUALIDAD VS RACIONALIDAD	LO UTIL, LO NECESARIO VS LO PLACENTERO U OCIOSO	<i>GENIESSEN, GENESSE</i> GOZAR, PARTICIPAR												
DESPLAZAMIENTO DE CONCIENCIA	LO FEO, LO GROTESCO, LO SUBLIME, LO TRAGICO	INTERPELACIÓN	RUPTURA	PRAXIS AUTENTICA	PRAXIS BURGUESA																
	ZONA DE CONFORT	ZONA DE RIESGO	RUPTURA DIALOGICA	AUSENCIA DE EXPERIENCIA ESTÉTICA	RELACIÓN HERMENEUTICA	APELACIÓN, RISA, BURLA, MIEDO, ASCO, POBREZA, AUSENCIA															
EXPERIENCIA ESTÉTICA MUSICAL	COMBINACION, ORDEN Y EXPRESIÓN DE		SONIDO HUMANAMENTE ORGANIZADO	PAISAJE SONORO																	
	SONIDO	SILENCIO	SONIDOS DE LA NATURALEZA																		
	BELLEZA SONORA - BELLEZA DE LA FORMA		REPENTINO	GUSTO PERSONAL	ARTE VIVO	INDUSTRIA MUSICAL	TENER VS. SER														
	MÚSICA CULTA VS MÚSICA INCULTA	ARTISTA VS NO ARTISTA	CONCESO CULTURAL	GUSTO MUSICAL ACUMULATIVO	VIBRACIÓN - MOVIMIENTO	MUSICA UTILITARIA INCIDENTAL	TEMPORAL, EFIMERO														
	SER MÚSICAL VS NO SER MÚSICAL	GENIO VS NO GENIO	PERCEPCIÓN AUDITIVA	GUSTO MUSICAL COMPARTIDO	CRIATURA VIVA	MUSICA ARTISTICA	TRASCENDENTAL														
ACTO CREATIVO	SOLUCION NOVEDOSA DE PROBLEMAS	EFECTO	HISTORIA EFECTUAL	SABER QUE SE HACE																	
	RACIONAL VS IRRACIONAL	CONSCIENTE VS INCOSCIENTE	INDIVIDUAL VS SOCIAL	NO SABER QUE SE HACE																	
	SUERTE	RAZÓN	INSPIRACIÓN	GENESIS DE IDEAS																	

6. EXPERIENCIAS.

Las experiencias sistematizadas para esta investigación se ordenaron en primer lugar obedeciendo al principio de gradación (de lo simple a lo complejo) y en segundo lugar, agrupadas de acuerdo al contexto donde se llevaron a cabo, esto con el fin de desarrollar progresivamente las nociones, ideas, acciones, reconstrucciones, análisis y conclusiones producto de los procesos emprendidos y delimitar claramente la separación entre cada contexto, cuyo único vínculo es el ejercicio formativo y artístico del Autor y la curiosidad, documentación y empleo del concepto de experiencia estética como eje central y transversal del trabajo, las acciones, experiencias, observaciones y análisis.

Las acciones emprendidas se relacionan desde tres momentos esenciales, en concordancia inicialmente con dos las categorías tratadas en el marco teórico: los ANTECEDENTES obedecen a las condiciones previas, las planeaciones, consideraciones, objetivos, horizontes de expectativas y en términos generales a lo previo a la experiencia, punto de partida de las acciones emprendidas. EFECTO corresponde a la reconstrucción, principalmente cronológica, de las experiencias vividas en contacto con el arte, muy en concordancia con el concepto del *efecto* y la *historia efectual* desarrollado en el marco teórico. Por último, RECEPCIÓN, de igual forma en concordancia con el marco teórico, corresponderá a los aspectos analíticos e interpretativos que produjeron las experiencias tanto en el autor como en sus participantes, el impacto de cada una en su respectivo contexto y la relación de la experiencia con las categorías y conceptos relevantes tratados en el marco teórico y la rejilla de categorías.

Cabe aclarar para finalizar que detalles de locaciones, situaciones y algunos nombres fueron omitidos o cambiados para proteger la identidad de los participantes.

6.1 Cacería de sonidos 1: Poetizando el paisaje sonoro

ANTECEDENTES

La siguiente experiencia se llevó a cabo en el primero de los contextos: el INEM Santiago Pérez, con el grado tercero; en este curso la Docente titular *Alba Priscila*, quien poseía un alto interés por el arte, permitió y facilitó la realización -por parte del autor en calidad de docente practicante- de actividades tales como: la puesta en escena de canciones, representaciones, juegos, bailes, dinámicas de palabras, creación de cuentos y poesías, unión con otros contenidos etc. En conjunto con la docente se agruparon rondas y repertorios propios del ámbito nacional que además de retomar estilos y sonoridades tradicionales de nuestras raíces musicales y culturales, tuviesen un ligero sentido crítico o “negativo”²⁴, tal es el caso de canciones como *Makerule*, *el Billetico* de *Cabuya*, o *el Moco*. Por otra parte, se trabajaron, en vista de las problemáticas latentes de participación, lenguaje y convivencia manifestadas por la misma docente, aspectos como la relevancia del *Silencio*, *rutinas de clase*, *la creación de ámbito*, *la imaginación*, juegos de rol, de *música descriptiva*, de *escucha atenta del paisaje sonoro*, de oralidad y de *uso de la palabra*, así como el uso de *grafías* y *modos alternativos* de comunicación para la creación colectiva de música o eventos sonoros expresivos.

El siguiente ejercicio de creación se realizó en una de las sesiones de clase, como parte del tratamiento que se estaban dando a aspectos *expresivos* de la música, tales como la *intensión*, *las dinámicas*, *matices*, *reguladores*, u otros aspectos desde el canto como *La recitación*, *la métrica*, *la rima*, *la evocación*, *el movimiento* y *el orden de las notas*.

²⁴ Vease 5.1.7. Experiencia negativa

EFECTO

ETAPA 1: Se propuso en primer lugar, y en vista de la dificultad que tenían los niños respecto al orden de las notas (do, re, mi, fa, sol, la, si, do), la expresividad y el movimiento: una poesía a modo de acróstico, fácilmente recordable, pero con palabras que pudiesen resultarles desconocidas. En esta se reflejaban elementos básicos de la *métrica*, y la *rima*, haciendo especial énfasis en las recitaciones a la calidad *expresiva*, y la representación corporal del *recuerdo* o la *evocación* (*Anamnesis*), para ello se utilizaron diferentes recursos como el movimiento, el texto escrito y hablado, la imitación, entre otros. La intención de la poesía era, aparte de trabajar en la recordación del ya mencionado orden de las notas musicales, servir de ejemplo para que ellos generasen su propia creación de manera colectiva.

La poesía estaba basada en el texto de una canción del compositor brasileiro Chico Buarque, “*Minha canção*” que aprendió el Autor en una clase de portugués, la poesía del Maestro Buarque era la siguiente:

Dorme a cidade

Resta um coração

Misterioso

Faz uma ilusão

Soletra um verso

Lavra a melodia

Singelamente

Dolorosamente

Doce a música

Silenciosa

Larga o meu peito

Solta-se no espaço

Faz-se a certeza

Minha canção

Resta a luz onde

Dorme o meu irmão (Tomado de <https://www.cifraclub.com.br/chico-buarque/minha-cancao/>,

Cifraclub.com, Buarque, Chico, 1977)

La traducción del texto de Chico Buarque es la siguiente:

Duerme la ciudad

Queda un corazón

misterioso

Hace una ilusión

Deletrea un verso

crea la melodía

cándidamente

penosamente

Dulce la música

silencioso

Larga mi pecho

Se suelta en el espacio

Se hace la certeza

Mi canción

queda la luz donde

Duerme a mi hermano

Para la clase entonces el autor elaboró la siguiente poesía, siguiendo el ejemplo de acróstico de la canción de Chico Buarque:

Donde los secretos

Reposan en silencio

Mi alma espera

Fascinada Por lo Bello

Solamente queda

La luna que camina

Silenciosa porque entonces

Dormida está la estepa fría

Mas adelante, se pidió al grupo que interpretara de la manera más poética y expresiva posible, con su cuerpo, gestos y ademanes, el sentimiento que producía dicho poema en ellos. Prestando particular atención y tomando como ejemplo a aquellos que se esforzaban y demostraban impetuosamente su capacidad *poiética*, facilitando por otra parte la *identificación catártica*, la apropiación del discurso y el goce, motivando al resto del grupo a hacer de manera colectiva determinados movimientos que acompañaban y daban fuerza expresiva y emoción al poema.

De manera participativa se les pidió a los chicos enunciar los nombres de las notas mientras se marcaban en el tablero al inicio de cada frase de la poesía, debelando su funcionamiento de acróstico que hasta entonces había pasado para ellos desapercibido. Pareciera algo irrelevante, pero fue bastante interesante notar como algunos se sorprendieron al darse cuenta de este “secreto” en

el texto; en este tipo de gestos se hace evidente un proceso de *Aiesthesia*, pues en el *efecto* y la *recepción* del *objeto estético* se evidencia su novedoso uso de acróstico y elemento para recordar las notas, por otra parte, distintos elementos de la estructura de la poesía como la métrica y la rima se hicieron evidentes, lo anterior sumado a algunas de las palabras que llamaron la atención de los niños y la gracia y expresividad involucradas en el ejercicio, lograron implicar lo suficiente a los niños como para determinar que efectivamente se vivió una experiencia de *goce*, *aprendizaje* y *reflexión*, a través de un *objeto expresivo*.

ETAPA 2: Se invita a los chicos, a involucrarse de un modo imaginativo, cerrando sus ojos, con cierta disposición de calma y contemplación en la escucha cuidadosa del paisaje sonoro: Por medio de la palabra se les invita a imaginar un espacio ideal donde se sientan a gusto y tranquilos, luego se les pide que estando en ese espacio imaginario, piensen, que escuchan ahora, en su lugar, probablemente los sonidos que imaginan entraran a contrastar con lo que más adelante, escucharan de su entorno.

De la vuelta al mundo real, a lo que al inicio de esta etapa se convirtió en una *experiencia de segundo plano*, e intentando conservar el mismo estado de calma y contemplación, recordando algunos de los sonidos de otros lugares imaginados, se le pide a los chicos escuchar atentamente los sonidos de su entorno, de su *Paisaje Sonoro* y concentrarse cada vez, en una menor cantidad de sonidos, los que consideren más llamativos, aquellos con los que de alguna manera logran establecer cierta *relación*, hasta tener, cada uno, de uno a tres sonidos que anotarían en un cuaderno, u hoja de papel.

Posterior a esto, y obedeciendo a la división que tenía el salón por defecto, y que se usaba recurrentemente en las clases, en tres grupos, se sugirió a los chicos reunirse para escribir entre todos una poesía, partiendo de los sonidos escuchados y tomando como ejemplo la poesía de la

etapa uno- o lo que ellos entendieran a esa altura por poesía- , por último, se les pidió recitarla de manera grupal, con expresividad y movimiento.

El resultado fueron varias poesías con una amplia capacidad *poiética*, el *construire* de la poesía que se usó como modelo y recurso memorístico en la etapa inicial de la experiencia y la *forma* evidenciada en su lectura y recitación (*interpretación*), permitieron que el *Acto creativo* de cada grupo resultase bello y llamativo. Destacó una de las poesías grabada por el autor debido a que se antojó a docentes (titular y practicante) y a los chicos particularmente agraciada:

Los niños gritan

juegan con los carros

escuchan voces

chiflidos de los pájaros.

RECEPCIÓN

El *efecto* y el *objeto estético* resultado del ejercicio creativo anteriormente reconstruido es analizado desde distintos aspectos; teniendo en cuenta varias de las categorías del marco teórico se concluyen que:

En la primera etapa, la poesía utilizada para recordar y ordenar las notas musicales da cuenta *de sus modos de ser*, en términos *expresivos*, de *métrica* y *forma*, sin que esto sea explicitado, facilitando en principio la *aiesthesis*. El movimiento y la palabra como *elementos expresivos* facilitaron procesos de *anamnesis* y la *mimesis*, desde la evocación, la asociación y el *movimiento kinestésico*²⁵ la imitación de modelos, cadencias, sonoridades, gestos, inflexiones,

²⁵ Del griego koiné, común y *aiesthesis*, sensación, etimológicamente significa sensación o percepción del movimiento. Existen diversas definiciones sobre kinestesia para Michel Bernard “son las sensaciones que se transmiten continuamente desde todos los puntos del cuerpo al centro nervioso de las aferencias sensorias”. Por su parte en el libro, PNL para todos se señala que “la kinestesia es la percepción del peso, posición y movimiento de los miembros del propio cuerpo”. En ese sentido, Celinda Fournier Marcos señala que “la cinética o kinestesia es el estudio de los movimientos del cuerpo. Por medio de estos podemos enviar mensajes muy expresivos. La kinestesia

ordenamientos, ritmos etc. La *risa* sucedió recurrentemente como evento, sin acudir a la *Identificación irónica* sino más bien a la *Asociativa* pues obedecía al fenómeno de la participación y el *goce compartido* antes que a la burla o la estupefacción. Por último y teniendo en cuenta la impresión inusitada que causó en los chicos la *debelación* de los *mecanismos internos* del *objeto expresivo* desde la enunciación de su cualidad de acróstico, es decir, lo sorprendente que resultó para ellos saber que al inicio de cada frase figuraban las notas musicales, da cuenta, sumándose al primer aspecto enunciado – la obra mostrando en sí sus lenguajes y modos de ser- del fortalecimiento o estimulación de la capacidad *poiética* desde el *construire*, que se sirve además de las facultades *interpretativas* adquiridas por los chicos para producir *Aiethesis* en la medida en que, el poema, el orden mismo de las notas y las nuevas palabras antes desconocidas y ahora reconocidas por la curiosidad interpelada, otorgan al texto y su recitación una *significación renovada* que se ve reflejada en la participación activa y alegre de todos en la segunda etapa y en la posterior aprehensión del orden de las notas y la poesía.

De la segunda etapa del ejercicio destacan en primer lugar, la vivencia de experiencias en dos grados diferentes, recordemos que, en la *experiencia estética*, la realidad objetiva por medio de la evocación o la imaginación es conducida a una *experiencia en segundo grado*, la experiencia si bien individual pero *intersubjetiva* de estar sumergidos en su lugar pacífico y tranquilo – para entonces la *experiencia en primer grado* – fomentó el uso de la imaginación y el ejercicio de la *creatividad*, una amplia gama de sonidos, cada vez más diferentes los unos de los otros, emergió de sus paisajes imaginados. Más adelante en la experiencia de retomar el ejercicio de apreciación, esta vez desde la escucha del *paisaje sonoro* del entorno objetivo – la realidad, el Colegio, la calle,

comprende la postura, movimientos en general, expresiones del rostro, gestos y contacto visual”. (recuperado de <http://despersonal.blogspot.com.co/2009/05/el-significado-de-los-movimientos.html> , *despersonal Blogspot*, 2009)

los carros, los niños, el salón etc.-, se hizo evidente una *ruptura de la rutina de percepción* que se asume como consecuencia del previo ejercicio de imaginación de paisajes sonoros, pues un sentido de escucha más curioso y renovado reflejó en los niños, quienes extractaron una buena cantidad de sonidos y empezaron de alguna manera a establecer *relaciones* con los sonidos que cazaban y a *relacionarse* con los otros niños por medio de los sonidos que todos emitían, creando *terrenos comunes* dando paso a la *intersubjetividad* y haciendo del *paisaje sonoro*, una *realidad* y además un *ámbito*.

Del subsecuente *proceso creativo* grupal salta a la vista la inesperada *belleza* inocente con la que ellos mismos construyeron sus versos; de manera más bien *empírica* y *colectiva*, aprendiendo del *construir*, el modelo de poesía dado previamente que resaltaba ciertas características implícitas (métrica, rima, expresividad etc.), bajo reglas deducidas por ellos mismos y sus *experiencias estéticas previas*. De la poesía del tercer grupo y su respectiva grabación²⁶ se acentúa en primer lugar, que el autor halló llamativo, el hecho de que: una vez los chicos empezaron su recitación colectiva, y al ver que esta no se llevó a cabo de la manera más idónea y eficiente, desde su propia perspectiva grupal, se detuvieron, a sí mismos y entre ellos, y se pusieron de acuerdo autónomamente para en grupo, lograr recitarla al tiempo y de la mejor manera, teniendo en cuenta la métrica, algo de las cadencias y la forma en general en la que se expresó el verso, esto de nuevo da cuenta de un proceso de *Aiësthesis* y *Poiësis* pues, para este punto, a través de la manifestación del *juicio del gusto* espontáneo y la *universalidad subjetiva*, la materia del *objeto estético*: el verso, salta a la vista con singular *formatividad*, mostrando claramente las dinámicas y comportamientos de la *forma* misma. La expresión regulada por los mismos niños y la forma cadente de sus versos respecto al texto evidencia la *poiësis* en la medida en que ellos mismos, entendiendo el lenguaje

²⁶ Escúchese grabación – Anexo 11 – Grabación poesía niños Inem

de su propia creación, logran encontrar la manera correcta de llevarla a *la vida*. La celebración siguiente, Levemente cortada en el audio, es la muestra de la *identificación Catártica*, el sentir del verso y la *experiencia completa* y exitosa, el *goce compartido* del verso y su magia, de poder usar las palabras para crear algo bello, y sentir el poder de lo que se dice. La *identificación asociativa* dada, se expresa en el sentimiento general de participación en la creación colectiva, se hace evidente por una parte un proceso *cathartico* que, estableciendo *comunicación* efectiva entre *lectores* (docentes y el resto de los alumnos) y *creadores* (los chicos *poetas* del tercer grupo) llega al sorprendimiento, por la cualidad sonora y pertinente de los versos elaborados respecto al *horizonte de expectativas* y los parámetros previstos para la experiencia. De la *interpretación* al final y de lo bella que resulta como experiencia creadora, se deduce el *goce* o *placer estético* resultante del ejercicio, cuando al terminar todos, a modo de celebración, lanzan un grito colectivo: “Uuh!”, por lo que sintieron, fue una ejecución idónea, más acorde a lo que consideraban correcto.

6.2 Elementos de la grafía y el lenguaje musical a través del cuerpo, el movimiento y la creación colectiva.

ANTECEDENTES

Se explican a continuación, algunos experimentos de *relación y escucha* consiente del sonido, en los que se aplicaron algunos conceptos relevantes de la teoría y *lenguaje musical* elemental, desde la metodología y concepciones musicales de *Murray Schafer*. La intención en su aplicación fue llegar a aprender y comprender de manera *experiencial* a través de vivencias, sensaciones, relaciones y emociones, algunos elementos del sonido desde la perspectiva del lenguaje musical occidental: figuras musicales, Matices, reguladores, Alturas, Melodía, ritmo, armonía, articulaciones, consonancias, disonancias, entre otros. La intención de estos elementos tenía como intención primordial, la creación de un lenguaje común que facilitase el montaje de los repertorios en el ensamble.

EFEECTO

ETAPA 1. RITMO ARMONÍA Y MELODÍA: Se llevó a cabo una actividad de escucha atenta en la que los chicos identificaron de manera vivencial los elementos constitutivos de la música. Haciendo uso de la canción *Wayne´s Thang* de *Kenny Garret*, se les propone un juego de movimiento, baile y *euritmia*, por medio del cuerpo, cintas y balones. Las reglas del juego eran las siguientes:

1. - El ritmo, elemento primordial de la música y el primero en aparecer -con la batería- en el tema, debía ser expresado con los brazos y el balón, rebotando en el piso, a modo de pulso
2. - La armonía, representada claramente por el contrabajo, debería ser representada con el movimiento del resto del cuerpo, el baile, sin que esto interviniera en el ritmo del balón.

3. - La melodía, evidente en el último elemento que entra en la *obra*, el saxo de Kenny Garrett, debía expresarse con el movimiento de las cintas, que ancladas a un palito de paleta, estaban en la boca de cada chico, pues tenían manos y cuerpo ocupadas.

ETAPA 2. CONSONANCIAS Y DISONANCIAS - PIANO DE PISO: Se diseñó para el presente ejercicio una herramienta que terminaría siendo de gran utilidad, inspirada en un ejercicio de solfeo corporal, realizado por *Bobby McFerrin* en una conferencia de *TED*²⁷.

Disponiendo de 12 pañoletas de dos colores diferentes, 7 naranjas y 5 amarillas, por ejemplo, a modo de piano en el piso, se propusieron varios ejercicios: empezando por ejemplo con el primer pentacordio (do-sol) y aumentando la cantidad de notas hasta llegar a completar las 12 de la escala cromática. Desde este nuevo piano, la idea era ejecutar ejercicios de solfeo, cantar canciones sencillas y finalmente, establecer, mediante el uso de algunos *símbolos*, *relaciones* de consonancia – disonancia interválica, todo eso sí, desde la *percepción* e ideas de los chicos.

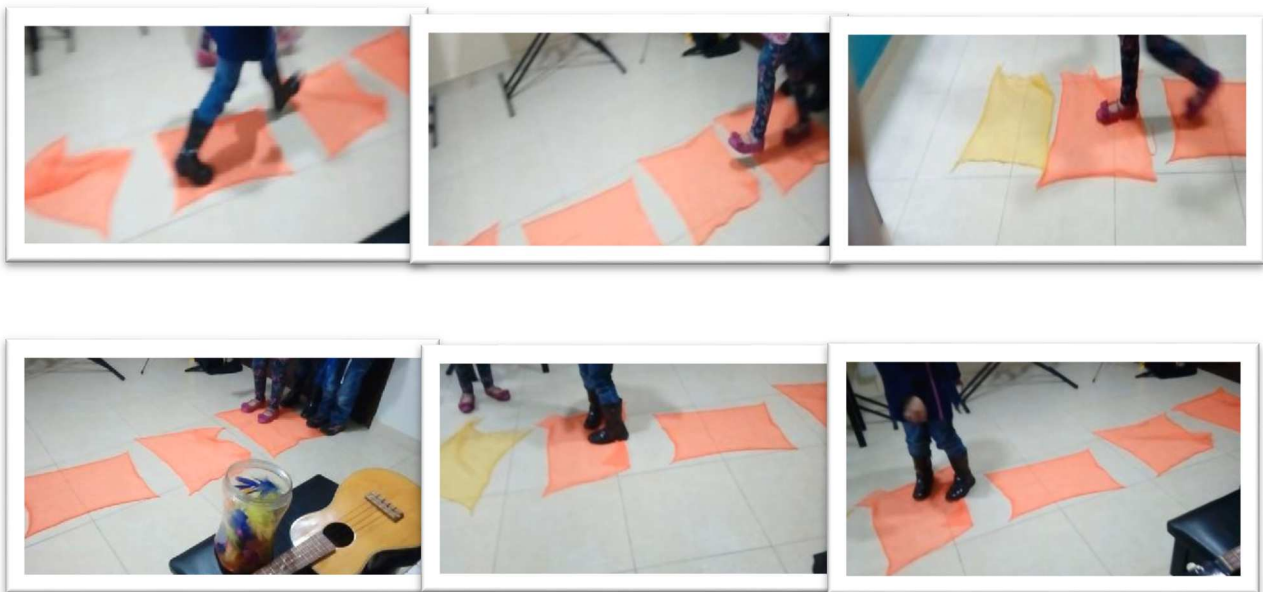


Figura 4. Foto Secuencia Piano de piso, Pentacordio, Elaboración Propia.

²⁷ https://www.ted.com/talks/bobby_mcferrin_hacks_your_brain_with_music

Se disponen de tres *roles* sencillos para este ejercicio, uno o dos estudiantes que hicieron las veces de las notas y se pararon en el piano de piso para generar intervalos, otro par de chicos que con sus instrumentos o el piano, tocan los intervalos, haciendo las veces de intérpretes, y por último, otro grupo de chicos que haciendo las veces de jueces o *lectores*, contribuyeron con el resto del grupo a determinar la relación entre los sonidos, asociadas desde la *efectividad* y la *percepción auditiva* del grupo, a la manera en la que ellos creían se llevaban. Para determinar la relación emotiva entre sonidos nos valimos de las siguientes preguntas:

- ¿Qué *relación* tienen los sonidos? ¿son amigos, enemigos, se llevan bien, se pelean, se agradan, se repelen, o qué creen ustedes?
- Si fuera una película (por ejemplo, el intervalo sonando con un ritmo constante o con un timbre, o intensidades determinadas) ¿de qué escena sería esta música? ¿qué tipo de película sería? (terror, suspenso, acción, aventura, drama, amor, comedia, romántica, triste etc.) ¿qué imagen describe?
- Si la quisiéramos dibujar (la relación entre los sonidos, la emoción que produce su consonancia o la escena que acompaña dicho intervalo) ¿cómo la dibujaríamos? (como un rayo, un monstruo, una cara enojada, un punto en el espacio etc.)

Con base en lo anterior, se elaboró colectivamente un esquema en el que se ordenaron los intervalos conforme a la *interpretación* dada a la relación entre sonidos, haciendo uso de algunos iconos (caras con gestos particulares) para efectuar una especie de clasificación, que claramente concuerda bastante con la clasificación formal de consonancias y disonancias en el lenguaje y teoría musicales actuales o de lo que se conoce en los textos como *la práctica común*. La organización se dispuso en un esquema que se gradó de acuerdo a las emociones de cada carita, partiendo del afecto o la relación de amistad o amor estrecha, pasando por ejemplo a la de apatía

y llegando al extremo del disgusto, la enemistad o el enojo. Vale la pena recordar que este corto espectro de emociones fue establecido por los mismos chicos en relación con la *experiencia sensible* que producía la escucha atenta de los intervalos y su sonoridad particular.

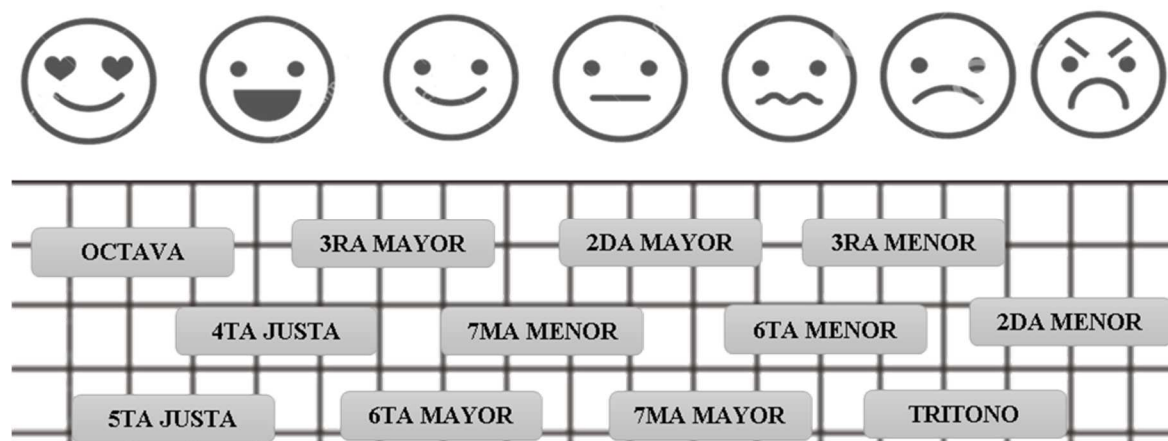


Figura 5 Esquema de organización consonancia disonancia, Elaboración por los niños del Inem diagramación propia y grupal. (iconos tomados de es.dreamstime.com)

ETAPA 3. GRAFÍA Y CREACIÓN COLECTIVA Haciendo uso de *grafías alternativas* y ejercicios de escucha del *paisaje sonoro*, se establecieron una serie de sonidos y simbologías para interpretarlos, algunos de creación propia del grupo y otros correspondientes al lenguaje y grafía de nuestro sistema musical occidental tales como: las figuras musicales, los reguladores y matices, los glisandos y vibratos, entre otros. Todos estos *símbolos*, dispuestos en el tablero, explicados previamente son reproducidos cuando uno de los participantes asume el rol de director, conduciendo al grupo a componer una especie de evento sonoro vocal-instrumental, que además de dar cuenta de la aprehensión y apropiación de elementos del lenguaje musical por parte del grupo, pueda permitir la creación de un *ámbito* basado en la escucha, la atención y la colaboración.

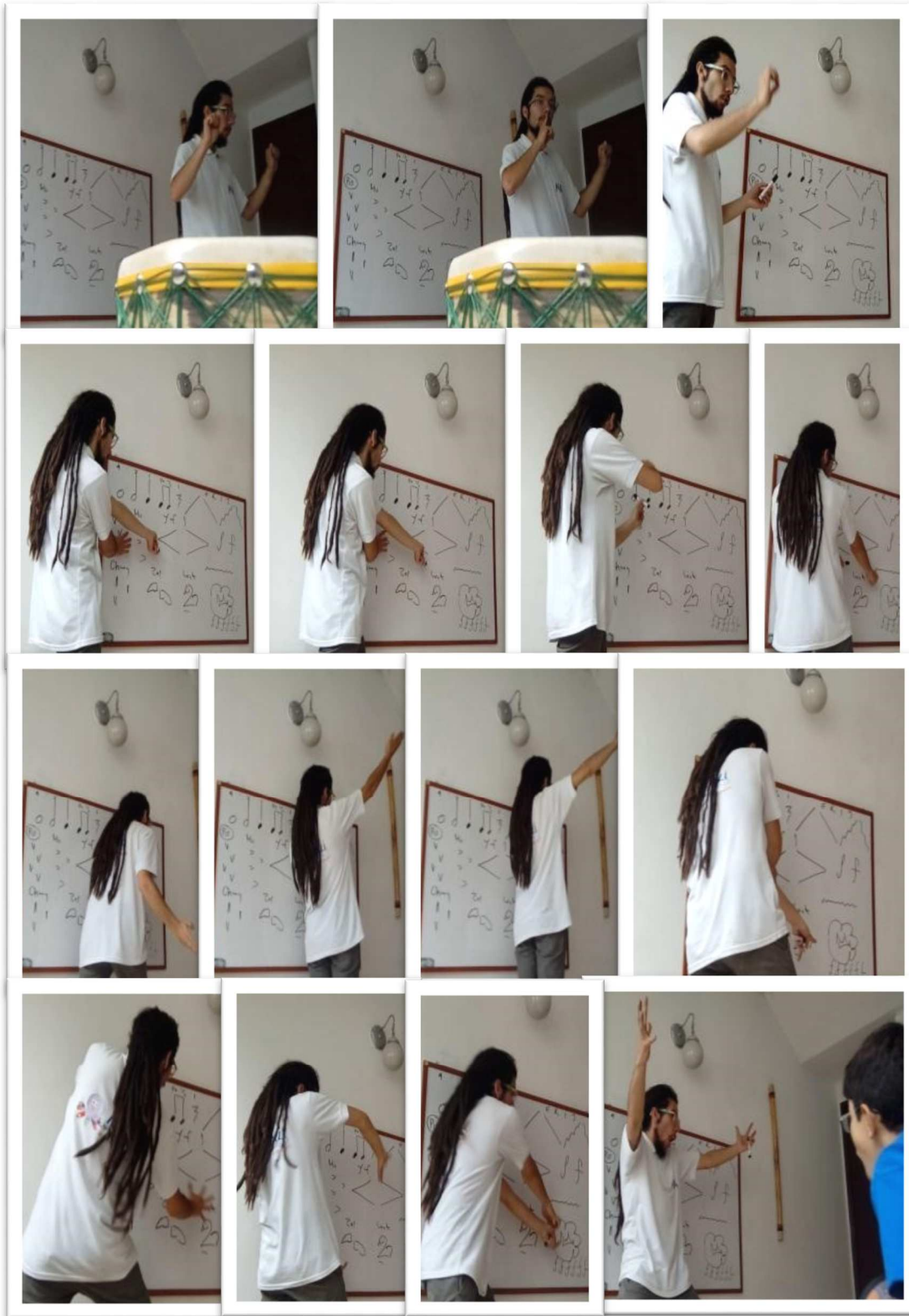


Figura 6. fotosecuencia ejercicio de dirección y grafía

En primera instancia el docente -el autor- dirige el ejercicio conduciéndolo desde el *silencio* y la concentración de modo que se desarrolle con una especie de proporción y sentido climático, el ejercicio es llevado por diferentes picos a un final explosivo que se evidencia en los gestos de las fotos finales en la foto secuencia (Figura 6), la *interpretación* por parte de los chicos, pese a que no constituye un objeto sonoro técnica o musicalmente impactante, da cuenta de una amplia comprensión y manejo de las simbologías explicadas. Salta a la vista, por otra parte, una *identificación* de orden *asociativo* en la intención de participación, varios de los estudiantes se ofrecieron para el rol de directores *creando* a su vez nuevas propuestas de *objetos expresivos* que los *relacionaran* con el sonido y entre ellos a través del sonido mismo.



Figura 7 Foto secuencia Grafía y dirección

ETAPA 4 EVALUACIÓN CREATIVA. Se desarrolla como etapa final para evidenciar la pertinencia de las actividades respecto a la aprehensión y apropiación de contenidos un ejercicio de montaje desde la voz y la percusión, con el tema *Shape of you* de *Ed Sheenan*, que hacía parte de los repertorios a trabajar. Con ayuda de una loopera en un ordenador, se graban de manera

repetitiva bucles de ostinatos con las voces de los niños, dichos bucles conformarían la base instrumental para que ellos cantaran el tema. Los ostinatos se escribieron en el tablero por medio de la simbología musical convencional, y se acompañaron de algunas palabras o *silabas rítmicas*. La intención de lo anterior era aplicar y deducir de la experiencia los conceptos e ideas tratados en etapas anteriores. En la grabación resultante se puede apreciar que efectivamente los chicos logran desde su voz, cantando intervalos y figuras rítmicas que leen directamente del tablero, elaborar una base estable para la canción, además de identificar en sus *creaciones* elementos del lenguaje tratados con anterioridad.²⁸ La estabilidad de la acción dependía entonces de cuan coordinados podrían estar con las voces de los otros, de cuan atento era su proceso de *escucha* y de cómo podían relacionarse, a través de los sonidos emitidos en términos de matiz y consonancia con los sonidos previamente grabados por otros.

RECEPCION

La PRIMERA ETAPA del ejercicio, haciendo uso de la sensación de movimiento relacionándolo con los elementos constitutivos de la música, facilitó la comprensión de los mismos, enriqueciendo la *capacidad poiética* del grupo, evidente en la evaluación creativa final, aspectos de la *forma* con el pasar del ejercicio se hicieron evidentes en la intensión de varios chicos quienes buscaron con sus movimientos anticipar los eventos sonoros que les correspondían, el uso del cuerpo y el movimiento para relacionarse con el sonido, involucra los sentidos de una nueva manera, permite el desarrollo de la *anamnesis* facilitando la recordación de textos y eventos, agudizando la *percepción estética*, trascendiendo en la *experiencia sensible*, la *identificación asociativa* se evidencia en el goce de la participación activa del juego, la *risa*, la relación con el otro desde la escucha y la relación con misma con el sonido, la música y sus elementos.

²⁸ Anexo 12. Grabación niños malí, Evaluación Creativa.

De la SEGUNDA ETAPA del ejercicio se resalta la *percepción auditiva* como fenómeno configurador de la *experiencia estética con lo sonoro*, pues mediada por nuestra cultura y sus consensos, nuestra concepción de disonancia y consonancia incluso de niños, está claramente correspondida por la configuración de la relación de consonancia -disonancia establecida por la teoría musical, producto del análisis de la práctica común moderna, si se quiere, pues pese a que observaciones como las elaboradas por Murray Schaffer respecto a las nuevas concepciones de *ruido y música*²⁹ nos hacen pensar en el hecho de que aunque la disonancia es ampliamente aceptada en la música actual, la música predominante quizá por obra de la *industria cultural* conserva estructuras y usos de la relación consonancia-disonancia muy tradicionales y quizá hasta poco novedosos que influyen de igual forma sobre nuestra *percepción auditiva*. Por otra parte, el aprendizaje de conceptos como la disonancia y la consonancia y la consolidación de un *lenguaje* común y útil para la *creación* o el uso de la relación tensión y el reposo se facilitó bastante, Fácilmente se lograron entender los conceptos mediante procesos de apreciación y si se quiere *Identificación cathartica* pues, cada escucha atenta de los niños a los intervalos fomentaba diferentes reacciones, sobre todo en aquellos con demasiada disonancia que les recordaban películas o además de emociones, imágenes o situaciones, haciéndolos incluso sentirse cómodos o incómodos con el sonido, reaccionando a él, introduciéndose el *campo de juego* que la vibración simultánea de dos sonidos provoca.

En la ETAPA 3 del ejercicio *la identificación asociativa*, la participación y el goce compartido en el *campo de juego* marcaron la pauta; dentro de la creación de lenguajes comunes propia de la *experiencia intersubjetiva* se lograron denotar algunas estructuras narrativas o climáticas que daban cierta proporción a las propuestas de dirección de cada niño. El dominio de

²⁹ Véase, *El Nuevo Paisaje sonoro*, Schafer, Murray, (1969)

los símbolos alentado por la asertividad en la participación de la actividad demostraron un enriquecimiento de las capacidades *poiéticas* del grupo pues, varios de los símbolos fueron leídos y ejecutados correctamente tanto por los chicos que asumieron rol de directores como los que cantaron e hicieron los sonidos, todos juntos al fin *interpretes* del evento *expresivo*. La correcta forma de *interpretar* los símbolos y su ejecución misma se *resignificaron* a través del proceso *Aiethetico* mediante el cual el actuar, crear, el *construire* evidencia los modos de ser de los objetos o elementos expresivos.

6.3 Cacería de sonidos 2 – Las noticias

ANTECEDENTES

El siguiente proceso de creación se desarrolló en el tercero de los contextos: el *Ámbito* formativo del autor, y fue propiciado por un ejercicio que propuso el Maestro *Victoriano Valencia* desde su asignatura COMPOSICIÓN I, del programa de Licenciatura en Música.

La idea del ejercicio, muy acorde desde la perspectiva del autor con las intenciones de la presente investigación sobre la experiencia estética y la concepción de categorías como como la de función social y descriptiva, de la música, la experiencia negativa, la narratividad, el lenguaje y la formatividad, era crear una obra u objeto sonoro que hablase, de una noticia de actualidad, una situación, narración o relato.

Desde este punto el autor se propone elaborar una pieza a partir de la recolección o *cacería de sonidos del paisaje y panorama sonoro* nacional, capturados de distintas fuentes³⁰. Para ello estableció un guion que, a modo de partitura, y haciendo uso de *grafías alternativas* con un lenguaje sencillo y claro, diera un orden a sus ideas expresivas y estableciendo un *horizonte de expectativas* lo más claro posible, a través de *unidades de sentido* no literales pero si muy dicientes o referentes a aspectos y temáticas que el autor considera críticas, en este caso, respecto a la comunicación, las noticias mismas, su estructura y su uso con respecto a la influencia que en los medios masivos ejerce la maquinaria del poder. La intención primordial era, en vista de lo propuesto, hacer no un ejercicio de creación sonora respecto a una *narración* o una *noticia*, sino

³⁰ Se especifican algunas de las fuentes en términos generales (por cuestiones de autoría): Videos de youtube, de archivo, Noticias de los canales nacionales especialmente RCN y Caracol, y capturas de personas del común realizadas con sus celulares u otros dispositivos, etc.

crear un *objeto estético* que diera cuenta de una manera *crítica* de la *narrativa* y estructura misma *de las noticias*.

La mayoría de los sonidos fueron extractados de Noticias y videos de internet, por otra parte, la música, tocada, compuesta, concebida y grabada por el autor, registrada sin mucho despliegue técnico o tecnológico, tenía el siguiente *formato*:

- Melódica
- Guitarra eléctrica y pedal de efectos (también hizo las veces de bajo con un octavador)
- Pandereta
- Guacharaca metálica
- Ordenador

Controlador MIDI

La pieza se valió de elementos, recursos, estilos e ideas tales como: el collage, la saturación, la música electrónica y concreta, la superposición de sonidos para crear texturas, la cita de elementos literarios y musicales, *la experiencia negativa, la identificación irónica y apelativa, la capacidad poética* en cuanto a la búsqueda de un lenguaje no literal pero si configurador en la obra, *la identificación catártica* y varios de los procesos de la *catarsis* misma pues el objeto estético surgió no solo de la tarea propuesta en la clase sino además de una inquietud y si se quiere una rabia o incomodidad del autor al respecto de la manipulación por medio de las noticias y los medios de comunicación, sumado a esto el uso, de recursos tecnológicos como una plataforma de edición Sonora, un ordenador y un controlador MIDI. Para procurar una experiencia que además de cierta efectividad comunicativa y sensible, pudiese fomentar un quiebre y una reflexión, se acudió a distintos elementos de la *negatividad* como la saturación, lo trágico, la disonancia, la distorsión, la burla e inclusive formas de identificación como la *Irónica* y *Apelativa*.

Se recomienda a esta altura hacer escucha del objeto estético antes de continuar leyendo el siguiente párrafo en el que el lector encontrará una descripción sobre la estructura de la pieza. La pieza se encuentra en el Audio del *Anexo 9* pieza “*las noticias*” *proceso creativo de la experiencia cacería de sonidos 2*.

La pieza debe su *forma* a la organización estructural y narrativa de las noticias, como ya se mencionó, obedeciendo al orden temporal del *evento extra musical* se desarrolla el tiempo del *objeto estético*, así las cosas la estructura de la pieza es fue la siguiente: en un Principio, desde el silencio, aparece un *ruido* blanco de encendido de un Tv, empiezan a sonar las quejas y llantos tristes de nuestra realidad en crescendo, formando una textura que a modo de un primer retrato cruel, hace las veces de fondo para lo que sería una versión distorsionada y disonante, poco inteligible del himno nacional, comienzan pues las *Noticias Normales*. Se mezclan varios textos de las noticias con música y una cita sonora más, *Colombia tierra querida*, todas usadas solo como referentes, con el mayor de los respetos y no con sentidos de burla o malas intenciones, pese a que claro, suenan distorsionados y poco inteligibles. Posterior a esto se generan unas texturas de corte minimalista para dar una noción de ritmo, a partir de los loops de diferentes frases de periodistas; posterior a esto, empieza un dialogo amable que acompaña las *noticias deportivas*, siempre victoriosas de nuestro país, esto termina con el afamado dialogo respecto a la muerte de Jaime Garzón “Hasta aquí las deportes...” y como corte final un delay repite la frase en decrescendo hasta que del silencio emerge al final. De un delay también, va apareciendo progresivamente la sección de *entretenimiento* que abriendo con la incógnita: “¿Cuándo tú te miras en el espejo realmente te sientes la mujer más hermosa que existe en el planeta? da paso a la disonante y extática coda donde guitarras y melódicas improvisan sobre un ritmo claramente folclórico, dando paso a

una fiesta orgiástica que mezcla dolor, rabia, felicidad, superficialidad, sufrimiento, risa y otros aspectos entreverados de nuestra realidad. Todo termina tras una aparente calma en:

“yo siempre he querido visitar tu país, Uno no sabe si es verdad”

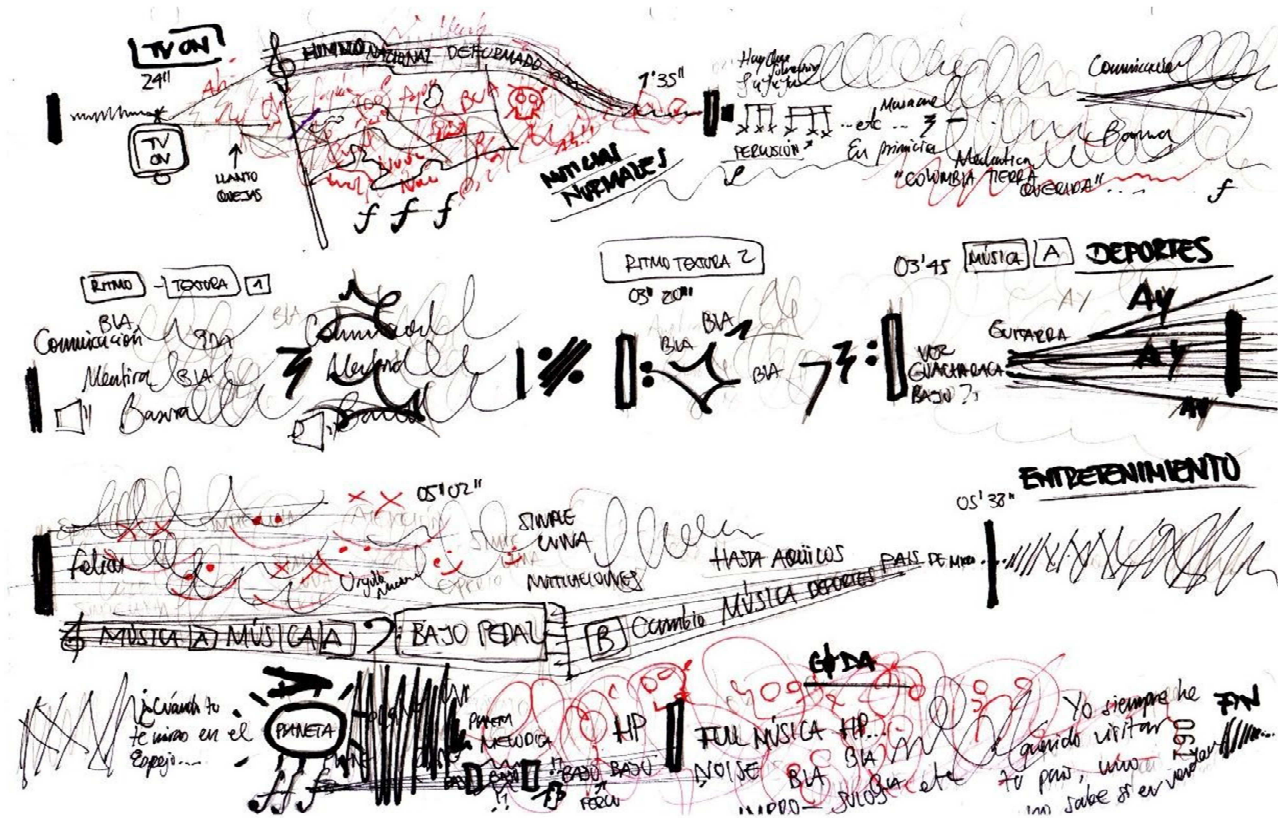


Figura 8 Guión - Partitura de grafía alternativa de la pieza "Las Noticias"

EFFECTO

La pieza fue presentada en primer lugar en el ámbito de la clase, junto a otros ejercicios creativos, su escucha, logró pese la extensión de la obra y su constante ataque saturado al oído, mantener atentos y cautivos a los espectadores, posterior a esto se generaría un debate y apreciaciones por parte del docente de la asignatura y los compañeros de clase -pares-, de este compartir de la experiencia, este debate, se retoman algunas ideas importantes más adelante.

La segunda escucha del objeto sonoro se realizó durante una socialización de algunas experiencias estéticas y conclusiones personales -del autor- en el marco de la *electiva Historia del*

arte en Colombia dictada por la maestra *Rocio Pérez*; de esta segunda escucha se recopilaron algunas opiniones libres de compañeros que intervinieron y de la docente entrevistada posteriormente.

La última de las escuchas se llevó a cabo con un familiar del autor, su apreciación y varios de los aspectos importantes de ella son contemplados también más adelante.

RECEPCIÓN

En el primero de los escenarios: la clase de *Composición I*, la escucha del tema (*efecto*) se dio de manera atenta y respetuosa, y quizá la atmosfera lograda por el mismo, cautivó y mantuvo conectados a los oyentes de tal modo, que la extensión y saturación del tema resultaron irrelevantes frente a la concentración y atención prestada a la *obra*; podríamos hablar a este punto de un *quiebre temporal*, una *contemplación no eidética* promovida factiblemente por la *lectura* de la pieza, por su *interpretación* como *lectores*. Varias de las personas mostraban en sus rostros cierta preocupación, confusión, risa, enojo, tristeza, estupefacción o indicios de sufrimiento, que más allá de un padecimiento real obedecían a distintos modos de *identificación lúdica o estética* como el *simpatético*, *irónico* o el *apelativo*, conservando por supuesto la *distancia del espectador*. La aparente creación de una atmosfera contemplativa, densa y esencialmente *negativa* produjo en el autor y al parecer en algunos de los oyentes *un goce estético* traducido en sonrisas o exclamaciones al final y durante el ejercicio de apreciación; entre otras cosas destacan de este *goce estético*, los procesos comunicativos y *catárticos* logrados, aparente muestra de un uso adecuado de la *poiésis* en cuanto a que varios de los *simbolismos* utilizados en la concepción de la obra lograron constituirse como *unidades de sentido* dando pie a una interesante *variación de expectativas* en cuanto que el *horizonte de expectativas* trazado frente a la *totalidad* y *unidades de sentido* de la *obra* no varió demasiado en el proceso de lectura, interpretación y discusión (*recepción*); el

referente a las noticias mismas, a su temporalidad, el uso de varios de los estilos y varias de las reflexiones o cuestionamientos involucrados -sin ser demasiado evidentes literales- por el autor en la creación de la pieza, fueron fácilmente captados por la aguzada *percepción auditiva* del público.

Otros aspectos singulares se dieron en la experiencia de escucha: podríamos hablar de la generación una *realidad ambitual* en la que sobrevinieron sucesos curiosos como el siguiente: Teniendo en cuenta que para el día de la escucha había programado un partido de futbol de la selección, y que el docente de la clase había llevado una camiseta de la misma, resultó curioso y agradable para la clase -incluyendo al autor-, un comentario que realizó el Maestro Victoriano - docente del espacio académico- respecto a la crítica al futbol y a las noticias, que percibió en el tema, en contraste a su uso de la camiseta en apoyo al equipo de futbol de Colombia: de manera *cómica*, amistosa y agradable, y sin ninguna mala intención ni sentimiento real de fondo, dijo a modo de broma haberse sentido atacado por la música “*bonita esa*” (agregó con tono gracioso), y rescató la pertinencia del ejercicio frente a ese aspecto de la realidad nacional que de alguna manera nos perjudica y que demuestra entre otras cosas que el deporte al igual que la música y otros intereses humanos a caído en la banalización gracias a los medios masivos de comunicación y la *industria cultural*. El proceso de reflexión atizado por el *objeto expresivo*, no solo en el docente sino en los compañeros da cuenta de *catarsis* desde de un proceso comunicativo efectivo, una *identificación lúdica* clara y por otra parte demuestra como se mencionó, el uso eficaz de la *poiésis* en la construcción del *objeto estético*; pero además de esto, procesos de *Aiethesis* saltan a la luz mediante la resignificación de la realidad, la visión renovada y crítica de aspectos de esta que suelen pasar desapercibidos comúnmente y que pocas veces nos detenemos a revisar o que quizá también estamos cansados de ver y padecer; el choque de fuerzas y energías, *lo cómico* y *lo trágico* manifestándose en un amasijo sonoro que constituía un paisaje sombrío, *la ruptura de la rutina de*

percepción manifiesta en la *contemplación no eidética*, el placer estético y sus subsecuentes exclamaciones que a veces emergían del público, todo irrumpiendo *repentinamente* con un *lenguaje* agresivo que logró en gran medida convertirse en una experiencia sensible trascendente, una experiencia estética.

Fue el Maestro Victoriano quien reconoció en la pieza aparte de claras intenciones comunicativas su afinidad con el estilo de la música concreta, la técnica de collage y otros recursos compositivos que el compositor -el autor- de manera inconsciente había utilizado en la pieza, y que desconocía hasta entonces. Esta nueva *fusión de horizontes*- influye radicalmente en la *capacidad poética* del autor al proporcionarle por ejemplo nuevos referentes estilísticos por medio de esté *compartir* de creaciones y saberes. La *experiencia estética* dada en este espacio fue altamente reflexiva y permitió gracias a los aportes de los compañeros dar cuenta de ese proceso *aesthetic* importante resultante de la revaluación de múltiples aspectos de la realidad circundante detonados por el ejercicio apreciativo y la alta dosis de *negatividad* recurriendo entre otros aspectos al *shock, fuerza* o *efecto traumatizante*.

De la segunda de las escuchas, sucedida en la clase *Historia del arte en Colombia*, retomamos algunas de las apreciaciones de dos compañeros:

Luis: Yo estaba pensando mucho desde que empezó a sonar todo en el diario vivir de una metrópoli como puede ser Bogotá, Medellín: congestión en todo tipo de ámbitos, sonora, visual, vehicular, inclusive nosotros mismos andando en la calle siempre estamos congestionando la ciudad. Entonces lo relacione mucho con la ciudad.

María: Llegó un punto en que los artistas, conociendo las reglas, lo que querían era romperlas para generar una crítica, y creo que eso se evidencia acá, una ruptura de todas las reglas, porque es algo que suena agotador al oído, y suena como una protesta; por ejemplo alcance a escuchar

algunas partes de “Caracol Noticias” y lo del “País de mierda” respecto a Jaime Garzón, y muchas otras cosas, entonces diría que es una crítica social a través de la ruptura de las reglas de la música.

Las acotaciones anteriores demuestran la efectividad del acto comunicativo en términos reflexivos, una *experiencia negativa productiva* en la que María resalta la condición *artística* del *objeto sonoro* en cuanto cuestiona e interpela, desde la *desfuncionalización* y el *desplazamiento de contextos* la situación de *opresión totalitaria burguesa* ejercida desde la manipulación de los medios.

Considerado uno de los objetos estéticos de mayor relevancia, resultantes de la presente investigación, cabe resaltar que el proceso creativo de “las noticias”, desarrollado a la par junto a otras ideas y material sonoro de autoría del investigador -el autor vélgase la redundancia-, dio paso a una selección de temas de un corte compositivo similar, y con reflexiones respecto a varias cuestiones de la realidad y sociedad actuales, inquietudes que el autor manifiesta a través de su relación con el sonido y lo artístico de la música. Las noticias entonces como objeto estético logra agruparse a otros, fomentar nuevos procesos *creativos* y complementar o encausar ideas, establecer modelos de *construire*, o denotar pequeñas características de estilo para este nuevo grupo de creaciones; como experiencia, la creación de las noticias es también valiosa porque fomentó nuevos procesos creativos y constituyó una creación relevante y significativa para el autor y su proceso artístico como creador y músico.

6.4 Negatividad productiva-experiencia negativa, objetos, realidades y ámbitos a la luz de las “dos cajas”.

ANTECEDENTES.

El siguiente experimento se propuso con la intención de propiciar una *experiencia estética* en el marco del proceso formativo del autor. Haciendo uso de algunos elementos útiles en términos prácticos y creativos, extractados del estudio de las categorías del marco teórico, se gestiona una experiencia estética dentro de un ejercicio de exposición realizado durante una sesión de clase de la asignatura *Historia del arte en Colombia* perteneciente al programa de *Licenciatura en Artes visuales* de la *Facultad de Bellas Artes* de la *Universidad Pedagógica Nacional*, pero abierta en condición de electiva para el programa de *Licenciatura en Música* de la misma Facultad.

Dicho experimento hizo uso del lenguaje de la *instalación* y fue denominado “*Las dos cajas*”, expuesto junto a otras *obras* o *creaciones*, como parte de un ejercicio de clase en el que los participantes, alumnos de la maestra *Rocio Pérez* (quien dictara la asignatura entonces), expondrían ejercicios creativos entorno a la relación arte-naturaleza, tal relación fue tratada en la clase mediante el estudio de obras ejemplares como los paisajes de *Alexander Von Humbolt*, las fichas de la *Expedición Botánica* de *José Celestino Mutis*, la instalación de *José Alejandro Restrepo*: “*Musa paradisiaca*” o el grabado “*Étude de bananier (Musa Paradisiaca)*” de *Charles Saffray*, que el mismo Restrepo analiza e interpreta dentro de sus reflexiones en el proceso creativo de su instalación, entre otras; de los ejemplos anteriores es evidente el tratamiento de dicha relación *Arte-Naturaleza* en cada obra desde sus ópticas, intenciones, perspectivas, tiempos y contextos (*historia efectual*).



Figura 9 Paisaje del salto del Tequendama, Grabado por Humboldt recuperado de <http://banrepcultural.org/coleccion-de-artebanco-de-la-republica/obra/salto-del-tequendamafall-tequendama>



FLORA DE
LA REAL EXPEDICIÓN BOTÁNICA
DEL NUEVO REYNO DE GRANADA
(1783-1816)

PROMOVIDA Y DIRIGIDA POR
JOSÉ CELESTINO MUTIS

PUBLICADA BAJO LOS AUSPICIOS DE LOS GOBIERNOS
DE ESPAÑA Y DE COLOMBIA Y MERCED A LA COLABO-
RACIÓN DE LA AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN
INTERNACIONAL PARA EL DESARROLLO, INSTITUTO
COLOMBIANO DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA, REAL
JARDÍN BOTÁNICO DE MADRID (CSIC) E INSTITUTO DE
CIENCIAS NATURALES - MUSEO DE HISTORIA NATURAL
DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA



EDICIONES CULTURA HISPÁNICA
MADRID
2010

Mutisia clematis L. fil.

Iconografía Mutisiana: 1714
Real Jard. Bot. Madrid

Figura 10. *Mutisia Clematis*, dibujo por José Celestino Mútitis, recuperado de http://www.rjb.csic.es/jardinbotanico/ficheros/documentos/imagenes/01_Flora_Real_Expedicion.jpg



Figura 11. *Músa paradisiaca*, Instalación por José Alejandro Restrepo, Recuperado de <http://arteflora.org/2016/06/musa-paradisiaca-jose-alejandro-restrepo/>



Figura 12 *Étude de bananier (Musa Paradisiaca)*, Charles Saffray (croquis) A. de Neville

EFEECTO

El *objeto expresivo* propuesto para la mencionada exposición, teniendo en claro los objetivos temáticos de la misma se creó de la siguiente manera:

Una caja de madera rectangular, de dimensiones aproximadas a los 18 centímetros de alto, 10 centímetros de fondo y 15 de ancho, con una tapa ligeramente esculpida en los bordes y que reposaba adherida a un piso de madera, todos muy bien pintados y barnizados de color café; contenía una selección de recortes de revistas pornográficas, colillas de cigarrillo quemadas y tapas de cerveza recogidas del suelo de la calle (en la que a simple vista abundan), dispuestas a modo de las miles de bolitas de icopor que protegen los electrodomésticos o elementos delicados en sus cajas, dicho relleno protegía en el interior de la caja de madera, una cajita más pequeña hecha con la base de una botella de plástico de alguna bebida comercial, dicha caja fue cortada y trabajada con calor para que pudiera cerrarse y en su interior contener piedras, flores, hojas verdes, secas, pasto y un sinfín de materiales naturales provenientes de parques, potreros y demás, sin ser arrancados de sus plantas, jardines etc. Dicha caja fue expuesta cerrada, con la cajita de plástico y el resto de contenido en su interior, y con una etiqueta exterior con el título “Dos Cajas”

En el ejercicio de exposición de las obras la mayoría evidenciaba un abordaje claro y directo de la relación *arte-naturaleza*, pues los elementos naturales saltaban a la vista y estaban además muy bien trabajados; muchos trabajos produjeron por sí mismos *experiencias estéticas* y sensibles gratificantes. Varias opiniones y gestos derivados de la contemplación no tardaron en aparecer, en cuanto al trabajo *dos cajas*, que yacía cerrado sobre la mesa, nadie se atrevió a decir gran cosa, aunque por supuesto, fue bastante evidente la duda e inquietud que supuso.

El ejercicio, expuesto con el título *dos cajas* (siendo para la vista una única caja de madera cerrada y con su etiqueta) tenía con esto el fin de reforzar la *experiencia negativa* o estado de *shock* derivada de la aparente ausencia de forma y fondo, o de relación con el tema de la exposición que parecía tener el ejercicio estético, o la *desfuncionalización* o el *desplazamiento de contextos*.

RECEPCIÓN

Tras el ejercicio de contemplación del objeto estético, y llegado el momento de reflexionar o cuestionarse respecto a las obras, de interpretarlas bajo las diferentes ópticas y una vez lanzada la pregunta por la maestra de clase de: ¿qué obras despertaron más curiosidad o inquietud?; figuró dentro de las obras que suscitaron la incógnita y curiosidad general del grupo, como primer *objeto* de encuentro las *dos cajas*. El ejercicio para entonces sustentado en esta inquietud generalizada del grupo hacia sus intenciones y funcionamientos, había logrado su objetivo de acudir a la *experiencia negativa*, *interpelando* a los *lectores* que ahora estaban atentos, dispuestos y abiertos a escuchar, tratar de entender aquello que la obra quería comunicar, y vivir entre otras cosas una experiencia estética más completa a través del develamiento del misterio. Con toda su atención puesta en ese *objeto expresivo*, esas *dos cajas* en una, que ahora trascendían su condición de mero *objeto* para convertirse en un *ámbito*, se fomenta el establecimiento de una *realidad Ambitual* expresa en ese momento de *contemplación* y atención al ejercicio y sus modos de *ser* y *comunicar* (*Aiesthesis* y *Catharsis*).

Varios de los *lectores*, en la fase de *contemplación* de los ejercicios, tuvieron el atrevimiento de destapar la caja cerrada que en contraste con el resto de trabajos parecía desencajar en la exhibición (*desplazamiento de contextos*); tras esta acción el *lector* se *sorprendía* con el hecho de ver que el contenido de dicha caja eran recortes de revistas y colillas que además de generar un *impacto* visual fuerte, emanaban un olor contundente y desagradable, cosa que sumada a la

aparente ausencia de la buscada “relación arte naturaleza” y a otras ideas que se pudieron formar los distintos lectores frente a lo *raro o inusual* del experimento – instalación, o la caja misma y su uso (*desfuncionalización*), aumentó la inquietud respecto a la obra y respecto incluso, *a la experiencia que se estaba construyendo de manera colectiva en este momento*, varios se hallaron incómodos: un objeto en la sala desplazaba su conciencia, los movía de su *zona de comprensión*, de *confort*, limitaba los recursos de su *precomprensión* para *entender, comprender y/o interpretar* el fenómeno, algo en las dos cajas interpelaba, rompía la *rutina de percepción*, ya bastante sensible debido a la interacción con los demás objeto estéticos.

Acto seguido y como complemento al trabajo de instalación y si se quiere de *performancia* del experimento – instalación, se abre la caja sobre una hoja de papel, desplegando su contenido, como segunda fase; así las cosas, esta acción hizo ver a los compañeros que el contenido de “desechos” de la caja de madera protegía como ya se mencionó en la descripción del experimento, otra caja de plástico transparente con hojas, pasto, flores, frutos y elementos naturales. La pieza exhibía ahora sus elementos, su *construir* y su *lenguaje*; las *unidades y totalidad de su sentido*, más amplias y visibles para que el lector las *lea, comprenda, interprete, recepcione*.

En segunda instancia, y tras la develación del misterio que suscitó el *aspecto negativo de la experiencia* en la *recepción* de las dos cajas, se hizo trascender un objeto o más bien una serie de objetos, que podrían incluso pensarse como desechables en una obra, por medio del ejercicio de *lectura* o *recepción* inicial. En este proceso de *resignificación*, da cuenta, de manera experimental de esa cualidad básica de la experiencia estética, en la que la obra es configurada solo a través de su *recepción* y en el que en este caso por ejemplo, objetos como una caja, colillas, recortes de revistas, elementos naturales, plástico y demás adquieren un significado renovado, diferente y que puede llegar incluso a convertirse en la fuente de incógnitas para el conocimiento formal o práctico

que quiérase o no están ligadas a la experiencia cumbre de los sentidos, la *experiencia sensible que trasciendo*, que no siempre obedece a la estipulación canónica de *lo bueno, lo bello y lo verdadero*; dudas, incomodidades, negatividades producen en general un sentimiento reflexivo y en cuanto a la instalación “DOS CAJAS” las incógnitas que pretendía suscitar giraban precisamente en torno a la relación con la naturaleza, cosa que desde un sentido conceptual ligaba la obra al resto de la exposición. Entre los aspectos detonantes de dichas incógnitas, destacó por ejemplo *el juego de contrastes*, evidente en el hecho de que la caja de madera, material natural por excelencia de los trabajados por el hombre, contuviera en su interior restos de civilización y humanidad, colillas, latas, recortes de revistas pornográficas que aluden más que al humano en su integridad, a sus aspectos no tan amables como la exaltación exacerbada de los sentidos, el consumo, el vicio, la contaminación, la inmundicia, la desesperación etc. A modo de paradoja y metáfora dentro de esta *caja natural de inmundicia humana* se encontraba alojada y protegida por las colillas y los restos, una cajita de plástico transparente, material sintético por excelencia, de los fabricados y manipulados por el hombre y que además ha generado un impacto ambiental innegable; dicha caja contenía aquello que dentro del lenguaje de la obra y las intenciones de la misma, simbolizaba a la naturaleza, en su mayoría cautiva por el hombre: palos, frutos, ramas, pasto, hojas, piedras, en fin; estos elementos atravesaban la *transparente plasticidad de su caja fabricada por el hombre* con sus múltiples colores e incluso aromas, que yacían y brotaban en medio de la peste gris de las colillas, la imagen rosada de los genitales recortados de las revistas pornográficas y las latas de cerveza dobladas.

Si bien la obra era una reunión de objetos con intenciones estéticos o conceptuales, podemos hablar ahora de *realidades y ámbitos* teniendo en cuenta que dichos objetos, además de contener en si cierto aspecto simbólico, pueden ser vistos como más que simples objetos si se piensa de la

manera más profunda, que por ejemplo una colilla puede contener en su carga como objeto o incluso como mero desecho el stress y la angustia, la alegría, la tristeza, el llanto, la risa, el cáncer, la emoción, la quién sabe qué del fumante, quién sabe quién; la madera con su historia narrada en los anillos de sus árboles que ahora son solo partes de una caja que se usó para *guardar* quién sabe qué, protegerlo de quien sabe qué; el plástico que contenía la dulce y toxica bebida que se vende en cualquier tienda bajo la etiqueta de natural y que sacio la sed de quién sabe quién; la hoja que cae del árbol, la flor que se desprende de su rama, la piedra que patea el que camina y en fin, cada objeto que hace parte de la obra, a pate de ser un simple objeto, convierte, en conjunción con los demás objetos, a la obra en un *ámbito*. Esto, pese a no ser tan evidente en el *objeto*, es evidente en la carga misma que reside en el objeto como elemento simbólico, lo que hace *ámbito de realidad* al objeto estético y sus componentes, también le aporta significado en su simbolismo además de la obvia fuerza energética, espiritual o mística o lo que se quiera, que envuelve a dicho objeto.

A nuestro alrededor hay casas, tierras, rocas, cosas de diversos tipos. Aparecen ahí, enfrente de nosotros, como algo distinto de nuestro ser. Estar enfrente se dice en latín *ob-iacere*, verbo del que se deriva *ob-iicere*, cuyo participio es *ob-iectum*. A todas las realidades que están frente al hombre y pueden ser analizadas por éste sin comprometer su propio ser las llamamos objetos. Son realidades “objetivas”. Estas realidades pueden ser medidas, pesadas, agarradas con la mano, situadas en el espacio, dominadas, manejadas. Pero en el mundo existen realidades que son, en un aspecto, delimitables, asibles, pasables, dominables y manejables, y en otro no. (...) Multitud de realidades de nuestro entorno presentaban un aspecto de objetos, pero, vistas en la trama de la vida humana, se manifiestan también como *ámbitos*”. (López Quintas, 1991)

La caja cerrada interroga y pide ser abierta, sobre todo si se ve descontextualizada; ofrece un *ámbito de realidad* en la medida en que altera al *lector*, hace uso de su curiosidad y le ofrece un

campo de juego en el que puede descubrir, o no, algo nuevo, vivir una experiencia; además el hecho de que el autor hubiese estado presente en el momento de la contemplación inicial y la segunda fase de la obra, conecta la reacción del *lector* o *lectores*, su *interpretación* y en fin su realidad, con la del autor, que es testigo de ella y lo que pasa al contemplar su trabajo; esto crea en el momento un *campo de juego* en la exhibición, mediado por un objeto estético que posee unas características asibles y evidenciables a través de los sentidos, pero que además tiene una carga inmaterial y un simbolismo contundente que terminan generando una *experiencia reversible* que no es más que una experiencia en la que dicho *Ámbito* de realidad entrevera la *realidad* del autor y la de los *lectores* o *espectadores*, su propia realidad como objeto de otras realidades y como materia y las posibilidades de la realidad circundante que todavía -para el momento de la exhibición- podía cambiar.

Dentro de las intenciones comunicativas de la obra y su potencial reflexivo (y por supuesto formativo), es clara la alusión a problemas medioambientales, sociales, culturales, económicos y si se quiere éticos, que padece la realidad circundante; la identificación de estos elementos y la interpretación del mensaje que se pretende transmitir por medio de la obra sus símbolos y su lenguaje a través de la *totalidad* y *unidades de sentido*, fue efectiva, por lo que podríamos decir que la *capacidad Poiética* de la obra fue buena, pues el uso y configuración de sus elementos constitutivos facilitó la lectura y comprensión del universo de significación de la obra, la creación de *intersubjetividades* y *terrenos en común*; recordemos la *poiésis* como proceso elemental de toda experiencia estética y que satisface “la necesidad del hombre de sentirse como en casa, privando al mundo exterior de su esquiva extrañeza, haciendo la obra propia y obteniendo de esta actividad un saber que se distingue tanto del conocimiento conceptual de la ciencia como de la praxis instrumental del oficio mecánico” (Jauss, 1986). La iluminación se da en este momento en el que

los objetos toman un nuevo significado, y que un concepto o idea se transmite a través del lenguaje propio de la obra creada y leída (*horizonte y variación de expectativas, totalidad y unidades de sentido*), a través de sus representaciones simbólicas.

Por otra parte, la asimilación de los aspectos valorados por el juicio estético, principalmente en términos de belleza (o no), la *experiencia sensible* y las reacciones que pudieron suscitar aspectos como el aroma, la armonía, el ruido, y la *forma* en general, que pueden ser percibidos mediante los sentidos y que son elementos que obedecen a la *Aiethesis*, hacen resaltar como otro de los elementos importantes de la experiencia la denuncia o la trasgresión, que en palabras de Jauss suele oponerse “*con pleno derecho a la tradicional primacía del conocimiento conceptual*” y que para efectos de este objeto expresivo pretendía llamar la atención respecto a nuestra viciada relación con lo natural, el planeta y el medio ambiente. En tercer lugar, la interpretación suscitada por la lectura de la obra, la posterior reflexión y el diálogo que se establece en determinados espacios comunes entre el creador, la obra y el o los lectores, sumado a la interacción de estos con la obra y con el creador; y el hecho de poderla adscribir dentro de la exposición de estudio de la relación Arte-naturaleza junto a las demás obras, es muestra del amplio margen comunicativo del experimento – instalación; esto da a esta experiencia estética su tercer elemento fundamental *La Catharsis* que no solo establece los puentes comunicativos mencionados con anterioridad, sino que satisface la necesidad del autor como creador y artista de conectarse con el mundo del arte y usar la facultad de crear que nos es otorgada a todos para entregar un mensaje, un mensaje que puede llegar a tener una importancia relevante en el curso de la historia de nuestra humanidad y que puede suscitar reflexiones necesarias para lograr los cambios y transformaciones deseadas o necesarias en determinados contextos.

El concepto mismo de *naturaleza*, debatido por estéticas como la de Adorno, jugó un parte importante en el desarrollo de la obra, tanto en su fase de creación y concepción, como en el de performance, lectura, interpretación y reflexión posteriores.

A continuación, se reaccionan algunas de las reacciones respecto al ejercicio, y los aspectos de procesos formativos, y de la experiencia estética, derivada de la experiencia aquí sistematizada.

Yo recuerdo varios de los ejercicios, entre esos uno de una imagen de un árbol con una bolsa, que estaba como en un desierto, me pareció una imagen muy fuerte muy bella, que provenía de alguien que no tenía formación en arte eso me hace ver como cada estudiante ve cosas que yo no puedo ver, y los compañeros no pueden ver si él no nos las muestra, eso es lo bueno, reconocer todos juntos esas experiencias estéticas, y que en esa medida todos podamos dar cuenta de esas imágenes que nos sorprenden (...) Yo en mi clase trato de que eso pase, es decir que no sea un ejercicio controlado (...) sino más bien de abrir, ¿si yo planteo esta pregunta tu desde tu contexto cómo la ves?, recuerdo el riesgo de muchos, la creación tiene que ser riesgo, hacer lo que no se sabe, apostar.(...) recuerdo que hicimos un panorama de la relación Arte Naturaleza, desde la naturaleza como *construcción cultural* pero también desde perspectivas como las de los *indígenas, quienes leen la naturaleza, (...) los artistas mismos han contribuido a pensar otro sentido de lo natural*, esta relación arte naturaleza nos lleva a reflexionar por ejemplo a nuestra relación con el medio ambiente, (...) *debemos detenernos más hacia la experiencia de la naturaleza, (...) lo de la caja también, que interpelo al olor por ejemplo, bastante fuerte, al final eran varias cajas y habían colillas y en otra flores que sacábamos de allí, entonces los riesgos que tomaste como estudiante si continúan los procesos, la reflexión etc. de ahí pueden decantar muchas cuestiones y eso es lo que yo por ejemplo trato de hacer en*

mis clases, lanzar un detonante, ver qué pasa si pasa bien si no pasa pues bueno, uno no puede dar el problema resuelto, tiene que generar detonaciones, eso es clave. (Pérez, 2017)

Algunas acotaciones de *Ana* una de las compañeras que hizo parte de la recepción de las dos cajas, se citan como cierre pues se evidencian en ellas, incluso un año después de aplicado el ejercicio, un grado de significación que radica en lo que es importante de lo que Ana recuerda de la obra:

(...) Era una especie de cofrecito con flores y colillas de cigarrillo, hecho de madera, la gente lo abría, recuerdo que olía muy feo, eso me hace pensar en la Polución que crea el consumo, no solo de cigarrillo o lo que sea, sino el consumo en cuestión del mercado, en la sociedad, creería yo que ese cofre hace referencia a varias cosas, pienso como en la muerte, o en el ataúd, en lo que podrías estar llevando todos nosotros en la muerte, todo lo que conlleva la muerte (...) recuerdo que había más colillas que pétalos, flores, entonces yo creo eso, como por ejemplo el mercado empieza a suplantar los recursos naturales pensaría yo, por ejemplo los transgénicos, ya no es lo que la tierra nos da sino que hay una cuestión de semillas alteradas en función del mercado. Creo que es un buen ejercicio (las Dos Cajas) desde lo estético, pero hay un problema quizá y es que no hay un mensaje claro, pero eso puede ser muy bueno porque deja a la interpretación, pero si quieres decir un mensaje que requiera de una interpretación más objetiva podrías usar otros símbolos más concretos, pero a mí me pareció un buen Ejercicio.”

6.5 Guitarra drene: composiciones multinivel con intenciones ambituales.

ANTECEDENTES

La presente experiencia se realizó –dentro del ámbito formativo y artístico del autor- como parte de un ejercicio pedagógico de la asignatura *Pedagogía y didácticas instrumentales*, dictada por la Maestra *Gloria Valencia* como parte del programa de Licenciatura en Música.

La idea del ejercicio propuesto por la docente era desarrollar una actividad que, simulando la situación de una primera clase de instrumento, con chicos de distintos niveles, permitiera al autor, mediante un ejercicio creativo colectivo, transmitir ciertos conocimientos respecto a la guitarra, y su interpretación.

La idea inicial para el desarrollo de la actividad surge del drone, un estilo musical basado en la superposición de sonidos y notas prolongados (*pedales*) que en conjunción con los otros sonidos y sus variaciones modifica sustancialmente el *paisaje sonoro*; dicha práctica musical se antojaba además conveniente para el desarrollo de la *composición multinivel*, un modelo compositivo ampliamente utilizado en la pedagogía y enseñanza musicales para integrar en una sola pieza intérpretes o músicos de distintos niveles, asignándoles *cuerdas* o *secciones* acordes a su nivel interpretativo en el instrumento, pero que puedan interactuar y constituir junto a las cuerdas de otros músicos también de distintos niveles, una obra o evento sonoro.

EFEECTO

Se inició el proceso repartiendo entre los asistentes a la actividad, instrumentos conforme a la disponibilidad de estos y la cantidad de personas en el grupo, siendo repartidas, dos guitarras eléctricas, dos acústicas, un bajo eléctrico y un grupo de placas.

Acto seguido se realizó una desambiguación y socialización de los conocimientos y nociones generales del grupo sobre la guitarra eléctrica, concibiéndola como *ámbito*, permitiendo

que nos interpelara y enseñara a través del diálogo, la contemplación y la interacción directa con el instrumento, con los pares del proceso enseñanza - aprendizaje y sus saberes. De manera colectiva se creó una idea de la guitarra y sus partes, el autor que para entonces cumplía el rol de docente bajo la observación de la Maestra Gloria Valencia, actuó todo el tiempo como mediador, permitiendo que las ideas y conceptos emanaran del grupo mismo, haciendo uso de la *zona de desarrollo próximo* y fomentando el compartir de saberes como parte de la experiencia; posterior a esto se procedió a dar indicaciones respecto a algunos aspectos del conexionado y amplificación del instrumento, se procuró para la actividad, que las guitarras que tenían amplificación -al usarse otros instrumentos por las características del grupo – tuvieran como adición a su sonido algún efecto de *reverberación* o *sustain* que permitiera al igual que en el caso de las placas, hacer que el sonido se prolongase durante más tiempo, para facilitar la creación del paisaje sonoro, del drone.

Como primer elemento constitutivo de la música, el ritmo fue abordado desde la sensación de pulso, para ello se sugirieron una serie de ejercicios sobre las cuerdas al aire de la guitarra, estos ejercicios estuvieron mediados por gestos del director, basados en la creación de *grafías* y *simbologías alternativas* y el concepto de *música descriptiva* desarrollado por Murray Schaffer en su metodología.

El timbre, la improvisación y aspectos armónicos fueron tratados a través del uso del concepto de *Paleta limitada*, así como los armónicos y sus respectivas octavas, sintiendo entre bajo y guitarras una diferencia tímbrica. Usando la *escucha* se invitaba a la improvisación en espacios por medio de la introducción variaciones, el principio clave era *tocar algo en concordancia a lo que los demás estaban tocando, poniendo mucha atención de no imitarlo ni aproximarse demasiado, pero conservando una relación con ello*. Algunas señales básicas basadas en la metodología de Murray Schaffer fueron usadas por el director –el autor-, dichas señales se

usaban para variar por ejemplo la intensidad desde las dinámicas: un gesto de dedos cerrándose para marcar el pulso indicaba, dependiendo de la cantidad de dedos cerrados una dinámica diferente, siendo un dedo cerrado *piano* y el puño completo *forte* como se representa a continuación.

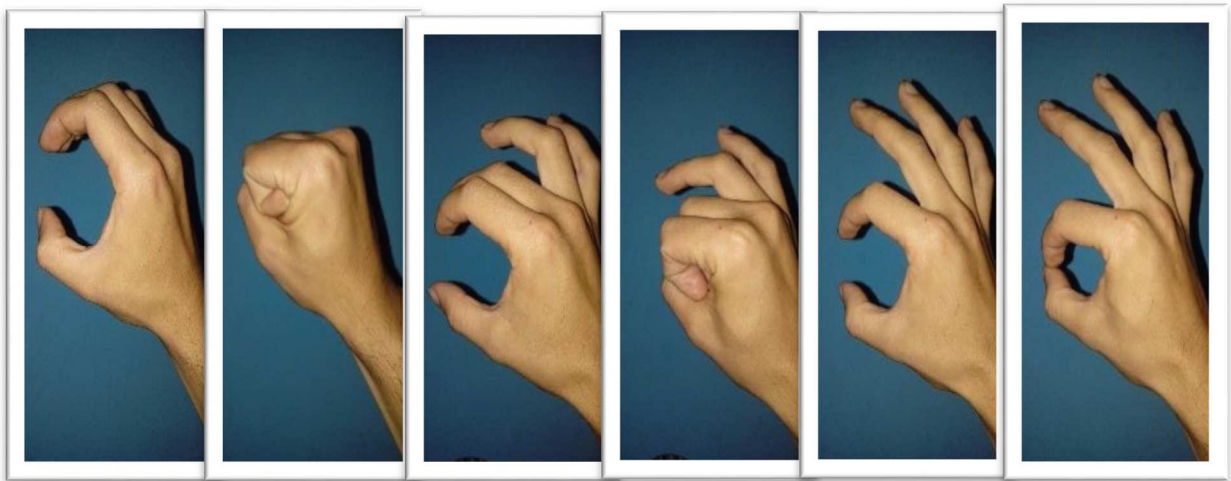


Figura 13. Movimiento de dirección para el pulso y su intensidad

Otras señales fueron diseñadas para tratar varios aspectos tales como la *interpretación* de los acordes: cantado o arpegiado, atacado, entre otros. Se usaron además gestos corporales para indicar cambios en la atmosfera y armonía; se establecieron otras dinámicas y reglas conforme el ejercicio fue avanzando.

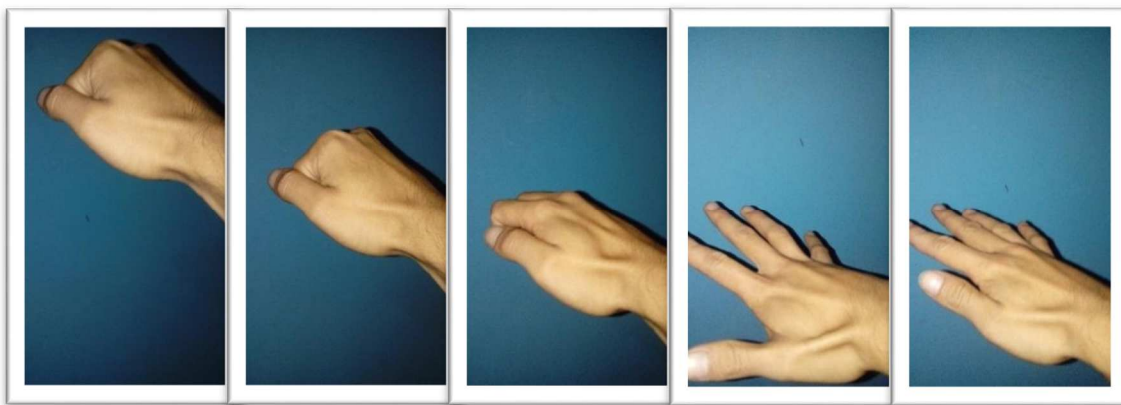


Figura 14. Señal de dirección para el acorde cantado

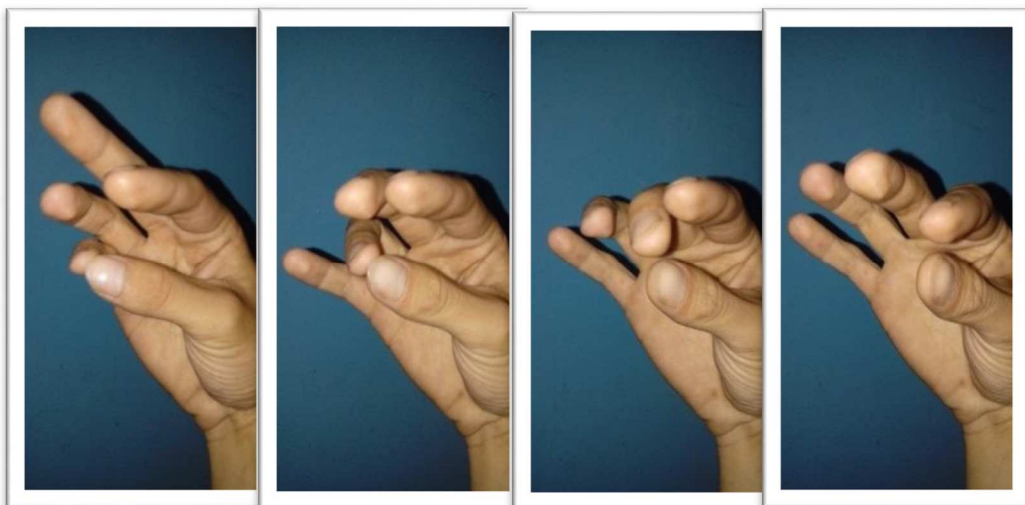


Figura 15 Señal de dirección para el acorde arpegiado.

El ejercicio se desarrolló en un lapso de aproximadamente media hora, desde una planeación con pasos secuenciales y progresivos que facilitaron la consecución del objetivo y la creación colectiva de piezas sonoras a partir de la improvisación. Varios de los detalles de esta actividad se especifican en la planeación, anexa a esta investigación (véase Anexo 6).

RECEPCIÓN

El desarrollo del ejercicio dio cuenta en primera instancia de la creación colectiva entorno a un *ámbito*- como lo fue la guitarra misma- de un ambiente de aprendizaje producto de la *realidad ambital* que se sucedió. Este nuevo estado colectivo de apertura y atención, permitió, además, desde la *zona de desarrollo próximo*, la elaboración de ideas claves y nociones sobre la guitarra y su uso como instrumento musical, e inclusive crear entre todos una pieza musical de improvisación libre, no solo tocando sino también y principalmente: *escuchando*. Lo anterior resulto placentero y gratificante para el grupo, se dieron distintos momentos de risa, charla y disfrute enfocados siempre a las dinámicas del ejercicio, a este respecto resalta de la *catarsis* de esta experiencia la *identificación lúdica asociativa*, el sentimiento de participación fomentado precisamente por la relación con y a través del sonido.

Se puede hablar también de un momento de irrupción en la percepción, un quiebre temporal y en la rutina perceptiva, manifiesto en el interés y la disposición del grupo hacia la actividad y el momento de creación. Las sonoridades, estadios armónicos y texturales que constituyeron el nuevo paisaje sonoro construido de manera minimalista, requiriendo de la participación de todos para hacerse estable, mutaba conforme cada cual introducía una variación o nota, bien sea desde el azar o desde la intención plena que su *juicio del gusto* le dictaminaba, al no haber reglas de consonancia o disonancia estipuladas para la actividad. La forma espontánea y libre en la que se dieron la mayoría de reglas y parámetros facilitó la creación de un *campo de juego* en el que la *escucha* regulaba constantemente las opciones de participación y a su vez el *paisaje sonoro* resultante; varios de los solistas al momento de improvisar, haciendo uso de *la paleta limitada* cayeron en cuenta de la disonancia o falta de concordancia de ciertos sonidos con el contexto armónico y pudieron, gracias a la escucha atenta de sí mismos y su entorno sonoro, delimitar aún más la paleta, dependiendo del momento, para así evitar el aparente *error*; el resultado fue un cuerpo sonoro interesante, de múltiples estadios armónicos y emocionales, cuyos participantes, autorregulándose y guiados por un director, conducían la música a través de diferentes estados, que pese a estar perfectamente delimitados, de alguna forma resultaron aleatorios o espontáneos. En lo anterior se denota en primer lugar un Acto comunicativo efectivo (catarsis), en el que si bien no se da cuenta de un contenido o un *horizonte de expectativas* en términos concretos (una idea a transmitir, un mensaje de la obra, una narrativa) si se da un proceso dialógico y de creación colectiva desde las particularidades del sonido que tuvo cierta proporción y dinamismo cambiante, una *sensación de conclusión*, un principio y un fin- lo que además es fundamental en la experiencia completa-.

Por otro lado, la autorregulación y forma en la que se dio espontáneamente el objeto sonoro resultante de la actividad da cuenta de un proceso de enriquecimiento *Poiética* pues, desde la

relación con el sonido mismo, y los demás participantes de la experiencia estética, la obra o *producción* da cuenta de sus modos idóneos de ser, guiando al interprete por la senda “adecuada” aun cuando las condiciones dadas ofrezcan un amplio espectro de posibilidades.

Experimentar con las cualidades y efectos de la amplificación de la guitarra eléctrica permitió no solo descubrir y hacer uso de nuevas formas de manipular el sonido estableciendo una especie de relación renovada (*Aiesthesia*) sino también cuestionarse respecto a su organización desde conceptos e ideas más actuales y necesarias como: *frecuencia, brillo, modulación, retardo, eco, reverberación* entre otras, muy acordes con las nuevas formas de entender y explicar la música que defiende por ejemplo *Schaffer*.

La reflexión suscitada posterior al *efecto (recepción)*, como proceso elemental de la experiencia estética, se centró entre otras cosas, en el debatir respecto a los modos de hacer del docente en el aula, e incluso la manera en la que entendemos lo artístico, lo musical y lo sonoro como lenguaje. El haber fomentado reflexiones respecto a aspectos que trascienden la acción misma y el objeto estético, dio contundencia y valor a la presente experiencia.

Otras percepciones respecto al ejercicio, su potencial como experiencia estética y de creación musical colectiva, y su pertenencia en cuanto a aspectos formativos, son retomadas del debate final elaborado en clase respecto a la actividad, a modo de complemento del análisis anterior (véase anexo 13).

Diana: “Me pareció muy pertinente integrar varios niveles (musicales) en el proceso de aprendizaje, esto que en un principio se piensa como una desventaja fue en esta actividad algo a favor.”

Diego: yo percibí como importante el hecho de la exploración sonora, que se da desde la creación de atmosferas, también el aspecto de creación colectiva, lograr que entre todos se

diera eso da cuenta de una preparación de la actividad y un dominio, (...) resalto también la escucha activa como otro de los elementos relevantes en este proceso de crear en conjunto”

Johan: ¿creen ustedes que la música es un lenguaje?, si la música es un lenguaje, (...) por qué no aprenderla primera hablando (...) toda la teoría se nos impone primero como una barrera para hablar música (...) deberíamos empezar a hablar música antes de esto. (...) acá (en el ejercicio o experiencia realizado) yo hable música porque se me dieron una serie de parámetros, había unas notas incorrectas y otras que me motivaban más entonces, yo tendía a usar esas notas.

Maestra Gloria Valencia: esta propuesta metodológica está pretendiendo precisamente, antes de la teoría entender desde la experiencia (...) es lamentable que algunos docentes, que han pasado por las mismas reflexiones sigan comenzando por dictar la negra, la corchea (...) esa parte de enseñar desde la pura teoría es muy sencilla, es más difícil buscar actividades para enseñar desde la experiencia, hacer música desde el sonido mismo (...) Los eventos musicales, sensoriales y demás que se dieron durante la actividad, van aportando significativamente al conocimiento (...) me pareció muy interesante haber usado guitarra eléctrica, acústica y placas, a modo de conjunto (...) idea muy idónea para las situaciones de enseñanza en grupo (...) acá se contó con un grupo en el que varios ya sabían tocar el instrumento, fue media hora, pero en otros contextos la actividad puede incluso pensarse para una extensión más prolongada. (...) se hizo uso de grafías, simbologías y gestos diferentes a los convencionales, eso facilita la comunicación y el aprendizaje (...) y puede, ser establecido de forma grupal. (...) Sugiero el uso de elementos pictóricos para complementar el trabajo.

6.6 PT UPN

ANTECEDENTES

PTUPN fue un ejercicio de Performance –realizado desde el ámbito formativo del autor-, gestado desde la Licenciatura de Artes Escénicas de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional; dicho ejercicio tenía como intención hacer uso del cuerpo como herramienta para manifestar de una manera contundente aquellas inconformidades, incógnitas, incomodidades, disgustos o *furias* hacia lo que se consideraba nocivo de lo sistemático, lo institutivo, lo instituido. Se pretendía pues realizar una propuesta artística lo suficientemente cautivante, bella o contundente como para mover a la gente, y producir una experiencia estética de alto potencial sensible, pero sobre todo de un alto interés reflexivo, artístico, político, social, corporal, filosófico y demás. El ejercicio que en un principio se gestó en el marco del MODULO 3 de la asignatura de creación de la ya mencionada licenciatura en Artes Escénicas, se fundamentó en el movimiento *Pornoterrorista* cuya representación en la performer española Diana Torres, influyó fuertemente la génesis de la idea, debido a los intereses y cuestionamientos que tenían para entonces los compañeros de artes escénicas que dieron inicio al grupo de trabajo. El ejercicio llegó al Autor debido al interés de sus gestores por integrar música, y elementos sonoros a la propuesta para hacerla más interdisciplinar y cargarla de una fuerza mayor.

Para entonces el ejercicio ya contaba con un aproximado de cinco impactos, había sido presentado en primer lugar en la sede del programa de artes escénicas, por un grupo no mayor a 12 estudiantes, la contundencia del ejercicio para entonces no fue tan significativa, pero nuevas presentaciones y la ampliación de su campo de acción a la sede de la Universidad, de la calle 72, permitió no solo que otras personas participasen como espectadores o incluso performers

ocasionales, sino que se interesaran en participar como creadores y entender más profundamente las dinámicas del ejercicio.



Figura 16 Fotosecuencia primer impacto antecedente PTUPN, fotógrafo Emilio Rojas

Las experiencias sistematizadas en la presente sección de esta investigación obedecen al sexto y séptimo impactos del ejercicio, que para el momento de integración de músicos, artistas visuales y otros interesados de otros programas ya llevaba realizándose con cierta recurrencia en la calle 72.

EFEECTO

Los impactos del ejercicio, en los que participo el autor como músico, performer y organizador, tuvieron lugar en la Universidad Pedagógica, los días 20 de mayo de 2016 y 9 de junio del mismo año. El ejercicio, que tuvo como parte de su desarrollo diferentes reuniones, tertulias y debates, se desarrolló esencialmente en horas de la noche y la convocatoria para su asistencia se hizo desde una invitación expresa en los muros de la universidad y algunas redes sociales. El primero de los impactos se desarrolló en la zona verde aledaña a las canchas de fútbol y baloncesto, ubicadas al costado oriental de la universidad. Desde ahí los músicos, siendo los primeros en llegar, empezaron su intervención con un acto de improvisación des complicado, esto permitió que la gente se fuese

acercando, algunos impulsados también por la invitación previa o la guía de algunos performers dispuestos en los alrededores. Una vez se logró una cantidad considerable de público, abundante valga la aclaración, performers y músicos comenzarían el acto corporal desnudándose por completo, y asumiendo una posición ritual en el proceso.

Posterior a esto, y habiendo ubicado en el espacio una serie de elementos, como una tela para proyectar un video, un toldo y otros elementos e imágenes, los performers condujeron al público a una locación más amplia, donde se llevó a cabo el *ritual*, dicho ritual, centro del performance y del que destacaban algunos actos provocativos, transgresores y contundentes logro una fuerza tal que publico y actores parecían ser uno, muchas de las acciones se dieron de manera inesperada y espontánea, acudiendo a lo *repentino* y el performance, una experiencia estética de tal contundencia, influyo de tal modo en los participantes y el autor que, pese a la mención de varios de los aspectos del *efecto*, y su alto potencial como *experiencia sensible*, es difícil enunciar tanto de este como del segundo impacto una observación detallada, pues el quiebre temporal, la contemplación no eidética y la tensión misma del desarrollo de la obra supuso para el autor una dificultad para recordar con precisión varios de los sucesos, esto obedece si se quiere al fenómeno mismo de la experiencia estética que fue llevada por cómo se dio a un punto extático y gratificante.

El segundo impacto, el del 9 de junio, fue presentado como cierre de la actividad del grupo, se llevó a cabo en la misma sede de la calle 72, y partió, enriqueciéndose del primer impacto – de tres momentos ejes: *bautismo*, *grito* y *última cena*. Dichos momentos fueron contemplados desde la alusión a temas categóricos y problemáticos de, por ejemplo, la moral cristiana, el mercantilismo, el utilitarismo, el sexismo, etc. El acto se concibió como otro *ritual* integral en el que, al comienzo, los performers, desnudos en su totalidad, se bautizaban en barro, símbolo de su inmundicia, luego caminaban a una reja, la de las canchas, dispuesta con una tela sobre la que se hacia una proyección

y que serviría de fondo para los cuerpos desnudos y embarrados que aunados en un grito hicieron gritar y estremecerse a la audiencia. La última de las etapas la *última cena* obedecía a la imagen de Da Vinci, y recurriendo a la *identificación irónica*, hizo uso de algunos simbolismos para configurar ontológicamente una especie de celebración final, extática y desaforada.

Varios de los aspectos detallados del ejercicio están contenidos en el archivo, reportes y relatorías de eventos y reuniones (véase anexo 10) así como en la transcripción analítica del desmontaje, realizada por el autor para interpretar el proceso de *recepción dado*.

RECEPCIÓN

Esta experiencia por su calidad de evento colectivo, su carga sensible, el potencial de riesgo, y su desarrollo, en el que había que tener presentes muchas variables, facilitó y fomentó en distintos momentos la sucesión de la *contemplación no eidética*, la llegada al punto de quiebre temporal importante, esto dificultó significativamente los procesos de recordación del autor, sin embargo se describen a continuación algunos de los sucesos de especial relevancia por lo particular de su naturaleza: Durante el primero de los impactos, resulta curioso el hecho de que las acciones que emprende el público, de sorprendente manera unánime y como al unísono, no se explicitaron por los performance, muchas acciones grupales, tanto de espectadores como de creadores, se dieron de forma espontánea dando paso de manera inminente una *universalidad subjetiva* que, más allá del lenguaje explícito, se valió de los modos de ser y entender el arte (*poiésis*), su forma de comunicar (*catarsis*), y la sensación renovada de la vivencia humana desde lo mágico o lo particular de aquel suceso estableciendo modos de ser, comportamientos dentro del mismo acto, una realidad y un lenguaje que involucraba a la concurrencia en una misma acción (*Aiesthesia*).

Otro de los aspectos importantes observados por el autor, es la inminente fuerza de los procesos catárticos y pese a la *negatividad* de la experiencia, la belleza expresiva e *intersubjetiva* lograda

por la propuesta. Esto se manifestó en diferentes sucesos, como cuando varios integrantes del público, mediados a nivel personal quien sabe exactamente por qué fuerza, decidieron integrarse al acto, gritando, bailando, saltando, riendo e incluso, en el mejor de los casos *desnudándose y participando de la celebración extática*. Pese a la negatividad de la experiencia y la carga oscura y emocional de sus diferentes momentos, el ambiente festivo predominaba la mayoría del tiempo en el performance, la identificación *apelativa e irónica* saltaban a la vista en el simbolismo satírico y las unidades y totalidad de sentido, pero la participación propia de la *identificación asociativa* saltaba a la luz con especial brillo, pues el público encontró en la desnudez, la celebración, el baile y el grito un desahogo y una empatía con varios de sus disgustos e inconformidades.

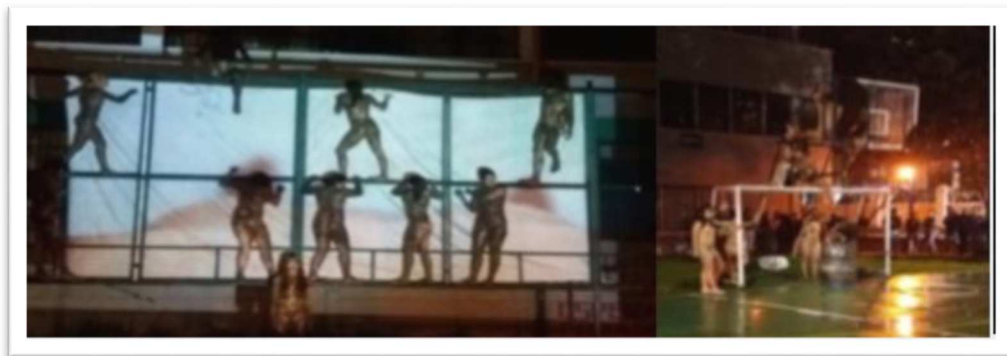


Figura 17 Fotosecuencia PTUPN segundo impacto, Fotografías recuperadas del archivo PTUPN

Por otra parte, el impulso mismo del ejercicio, dado por la vanguardia Pornoterrorista de Diana Torres, trascendió, gracias a su realización, sus modos de hacer a PTUPN, nombre que se le dio a

la propuesta, teniendo en cuenta la nueva tendencia y postura estética resultante de la fusión de *horizontes de expectativas*, precomprensión y presupuestos de cada participante; el ejercicio cobra vida ahora, como una nueva forma de hacer performance mediada por la interacción de distintos modos de ver, por el entreveramiento en la acción de diferentes realidades, por la constitución de un *ámbito* y una *realidad ambital* manifiesta en el goce estético compartido. De la *Aiethesis* misma de los procesos de resignificación del cuerpo, los símbolos y las situaciones dados en el performance, se enriquece la capacidad *poiética* del grupo, iniciando el proceso de consolidación de un lenguaje en la obra y de un puente comunicativo con el público.

Dentro del lenguaje mismo del ejercicio, el alto uso de simbolismos, y la capacidad *poiética* de creadores y espectadores, permitió elaborar de forma fácil un lenguaje común y cautivante que tuvo repercusión incluso en agentes externos a la universidad, pues gran parte de la obra, sino toda, fue apreciada por los transeúntes y espectadores que pasaban por la calle 72, varios de ellos generaron comentarios al respecto, y la obra como ejercicio dio cuenta de una trascendencia de lo institucional y lo instituido.

Hubo entre otros, momentos que el autor se atreverá a llamar *mágicos* pues pese que a se pueden conceptualizar desde muchas de las acepciones e ideas de la experiencia estética y la teoría de la recepción, poseen un espectro mucho más amplio ya que llegaron en cierto punto, a asociarse con vivencias como la de la experiencia espiritual. Ejemplos de este fueron el grito, evidente en el video anexo³¹, un momento de Catharsis colectiva en el que público y artistas se juntaron en la expresión desahogada de su voz.

El ejercicio en términos generales suscitó reacciones diversas por parte de la comunidad universitaria, docentes, administrativos y estudiantes se mostraron algunos complacidos y

³¹ Véase Anexo 13 Video cierre y Grito PTUPN

altamente involucrados por el ejercicio, otros por el contrario lo tildaron de impertinente, abusivo e incluso llegaron a sentirse ofendidos. El ejercicio llegó a trascender incluso a instancias superiores del organigrama institucional, este aspecto lejos de restar fuerza al ejercicio, le otorgó contundencia y motivos a sus creadores para emprender acciones más contundentes, y responder respetuosa y fundamentada mente a cuestionamientos y acusaciones.

Otros aspectos, del amplio espectro de relaciones, ideas y conclusiones extractables del alto impacto del ejercicio en su recepción, son relacionados más detalladamente en la *Transcripción Analítica del desmontaje*. (Véase Anexo 7), detalles de desmontaje, imágenes y videos relevantes para la presente sistematización, contenidos en el archivo del grupo focal PTUPN se hallan relacionados también, más adelante. (Véase anexo 10)

7. IMPACTO

Las experiencias sistematizadas dan cuenta de varios aspectos importantes, no solo de las experiencias mismas vividas sino de las cualidades generales de la experiencia estética que saltan con novedosa relevancia a la vista, no solo del autor sino también de los participantes de los ejercicios. La influencia, contundencia e importancia de los ejercicios, productos y experiencias estéticos y formativos propuestos, gestados y sistematizados por el autor son evaluadas a través de algunas apreciaciones y datos recolectados en el proceso investigativo; estas acotaciones e ideas son relacionadas a continuación:

La sistematización de experiencias constituyó un evento importante para los docentes e implicados en cada una de las experiencias pues se considera que la acción emprendida tuvo significación relevante al poner en consideración las acciones, con reflexivo rigor, en juego con sus intenciones y efectos, la sistematización de cualquier acción emprendida permite comprender más fácilmente sus alcances, dando sentido de nuevo a los procesos y permitiendo extractar ideas no consideradas con previsión o que se hacen visibles gracias al nuevo sesgo experiencial y cognitivo, así como a la relación con otros individuos.

Cada estudiante ve cosas que yo no puedo ver, y los compañeros no pueden ver si él no nos las muestra, eso es lo bueno, reconocer todos juntos esas experiencias estéticas, y que en esa medida todos podamos dar cuenta de esas imágenes que nos sorprenden. (Pérez, 2017), retomando esta idea de la Maestra Pérez, resalta ahora la importancia de la acción colectiva en la configuración, vivencia e incluso análisis de la experiencia estética; así como consensos culturales y contextos median nuestra forma de vivir la experiencia estética, la proximidad del otro, su participación en el *ámbito* y en el disfrute del goce compartido, transforman la visión e interpretación que se tiene de la experiencia, es decir, transforman la experiencia en sí.

Las actividades planeadas en el contexto formativo escolar, el Inem para este caso, dan cuenta de utilidad y beneficios enriqueciendo aspectos como el lenguaje, la comunicación, y la convivencia, varios de estos aspectos fueron resaltados por la maestra Titular, quien además de sentirse agradecida o beneficiada con el proceso de práctica, establece con el autor –docente practicante- un vínculo fuerte, relacionado a la empatía y afinidad de ambos hacia la música y el arte y la búsqueda de experiencias estéticas.

Los ejercicios propuestos desde la vivencia, en torno a la grafía y aspectos del lenguaje musical demostraron su efectividad al aplicarse mediante la experimentación en el montaje de repertorios o la creación de nuevos contenidos. La experiencia como motor de enseñanza requiere de un esfuerzo del docente y el grupo para planear y organizar adecuadamente los contenidos desde la acción, pero facilita la comprensión de la teoría que, siendo una explicación lógica de los fenómenos, requiere de evidenciarlos para hacerse viva. Varios de los participantes de las acciones, demuestran más adelante, en otros procesos artísticos y formativos, su grado de aprehensión y apropiación de los contenidos.

De la realización de las actividades y la vivencia de experiencias estéticas que además de formativas resultaron significativas, decantaron amistades y vínculos importantes, relaciones personales movidas por intereses y gustos comunes, especialmente cognitivos y creativos, enlaces de grupos y personajes relevantes y por supuesto obras y creaciones compartibles, valorables dentro del legado artístico de los participantes y el autor.

Cuestionarse el valor, el funcionamiento y en si el concepto mismo y el fenómeno de experiencia estética, contribuyó significativamente en los modos de ver, pensar y actuar del autor, fue un tema del que pudo apersonarse y por el que sintió una particular empatía y pasión. Ver el arte desde la perspectiva trascendental, filosófica y epistemológica amplia, que ofrece por ejemplo

la teoría de la recepción, permitió dar cuenta de su subvalorada importancia, evaluar problemáticas actuales en el campo de lo artístico y lo vivencial que hay que tratar en el aula de artes, desde la experiencia misma.

Algunas de las experiencias, por ejemplo el de PTUPN, contaron con una resonancia particular que trascendió a la esfera institucional, esto lejos de restar contundencia a los ejercicios sirvió de alimento para emprender acciones más poderosas y significativas.

8. CONCLUSIONES

La presente sistematización se mostró relevante en la medida en la que contribuyó al proceso formativo y creativo del autor, a evidenciar y cuestionar en los contextos la relevancia y conocimiento respecto a la experiencia estética y sus modos de hacer, y facilitó por otra parte la reflexión en torno al quehacer artístico y pedagógico, no solo del autor sino también de otros actores implicados en el proceso de investigación, que lo consideraron útil y pertinente. “Considero importante la sistematización de experiencias porque a veces uno no registra el valor de esas experiencias y hay cosas que de pronto que nos hace falta hacer, una parte reflexiva como nos dice Dewey.” (Pérez, 2017)

Dewey consideraba dentro de su concepción de experiencia estética, como relevante entre las artes la arquitectura, que también es mencionada en algunos ejemplos y aspectos de la presente investigación. Respecto a esta expresión artística, Perez (2017) teniendo en cuenta la coyuntura actual en la realidad social y educativa del país, facilita llegar a una conclusión inusitada: se hace difícil vivir experiencias estéticas a menudo y con contundencia, en el ámbito formativo del artista porque los espacios de formación para los artistas no obedecen, precisamente en términos arquitectónicos, a lo estético, lo sensible, la belleza (en cualquiera de sus formas), el gusto, o el estilo, o la experiencia estética que deberían producir o promover:

“(…) los espacios no ayudan, se siguen pensando las aulas divididas por paredes, sin ventanas, algo así como si fuera un parqueadero, un encierro, es difícil que se propicien experiencias estéticas, hay que modificar todo, las estructuras, por ejemplo ahora que están en lo de la reforma y eso, no es solo modificar, documentos, currículo, gobierno universitario, las estructuras que están ahí. Las estructuras que habitamos hacen parte también de eso, por ejemplo no tener laboratorios o puntos de encuentro de las tres disciplinas -las que componen

la facultad de bellas artes en la Pedagógica- que no estén necesariamente mediados por el profesor, quizá existen pero no dentro del espacio físico; es importante repensar el espacio, la manera en que organizamos el aula, (...) hacer salidas, también es importante caminar, caminar es una experiencia estética, agudizar los sentidos, pensarnos más allá del aula, no necesitamos un salón para tener un diálogo, tal vez es otro tipo de espacio, habría que crear una especie de proyecto para determinar cuál, lo mínimo que uno puede hacer es *interrogar ese espacio en el que está eso hace parte de ser sensible*, por qué el tablero acá, las sillas así, la luz que titila, nada de eso es gratis, uno trata de desestructurar unas cosas para que el espacio no sea tan vertical para no sentirse encerrado, pero eso es lo más grave esa sensación de encierro, que al entrar a la universidad te abran o cierren una reja para mi es grave, la institución moderna se está fracturando y dando paso a otras cosas, pero no termina de irse y lo otro no termina de llegar, estamos en un punto en que se sabe qué se puede dar pero no se da aún. (Perez, 2017)

Todos, si se sustentan de manera eficaz, estamos capacitados para crear conceptos e ideas, algunos, más interesados en ello, que han ocupado más su tiempo en pensar y su esfuerzo o trabajo en el descubrimiento o la fabricación y sustentación de aquellos conceptos se llaman a sí o son llamados por la historia filósofos. Del mismo modo, en el mundo del arte que cuenta con una dualidad entre la *formatividad* o la *forma de ser* de la obra en contraste con la personalidad y la actividad del artista creador y otros creadores, en la que hay un diálogo constante entre la forma que a través de la materia habla al artista exigiendo su cumplimiento, se evidencia que todos estamos capacitados para crear obras de arte, atendiendo a estos llamados que la obra de arte o el material de la obra hace a la mente del artista, a su ser. El artista ilumina, a través de sus modos de hacer, lo que el arte nos quiere mostrar, exaltando el mensaje y exaltando a su vez la manera en la que es dicho. Entonces el artista crea ese mundo conceptual de la obra, y de ser el caso, de

su propio lenguaje o estilo; el desarrollo de ese estilo, el trabajo que imprima en su arte, lo hará pues un ser más experimentado y facilitara su capacidad de servir de puente en el mundo del arte, para conectar lo que la obra quiere hablar con su ingenio y la materia para crearlo, además de acercar al espectador para apreciarla, verla, leerla, recibirla. En el ámbito formativo la experiencia estética como mediadora de la relación hombre mundo a través del arte se sirve de la figura de docente como ese puente, que más allá de ser el conocedor y sabedor del mensaje, es enlace, fomentando la experiencia estética para que sea la situación, el arte y la obra quien hable y suscite dudas en todos, facilitando el diálogo y la consecución de nuevos conocimientos y aprendizajes que escapan incluso al espectro intencional, conceptual y paradigmático del docente, en cuyo claustro residen algunas de las limitaciones del acto educativo, concebido desde la perspectiva tradicional, unidireccional y vertical: Maestro o Profesor- alumno o aprendiz, es decir, el que sabe frente o incluso encima de quien ignora y a quien pretende iluminar, El docente es pues el mediador, la experiencia estética la luz que ilumina el conocimiento para que todos los participantes del acto formativo – dado a través de la relación con el arte- conozcamos.

- El arte debe ser experimentado y aprehendido desde cada una de sus disciplinas de manera interdisciplinaria, compleja y complementaria con las demás disciplinas o artes; teatro, música, artes plásticas, artes vivas, audiovisuales, arte sonoro y cualquiera de la infinidad de lenguajes que componen las manifestaciones artísticas del hombre, están como diría Cezanne “Indisolublemente unidas”. Las pedagogías musicales activas y sus representantes del siglo XX como Schafer, Orff, Kodaly, Martenot o Williems son conscientes de ello, y han integrado, cada una a su modo, el cuerpo, el dibujo, lo escénico y en fin un sinnúmero de elementos de otras artes en sus disciplinas. Este pensamiento debe ser consolidado en acción en el presente, atendiendo a la necesidad interdisciplinar de la educación y producción artística de nuestro entorno.

El arte contemporáneo y las expresiones influidas por las vanguardias de la modernidad no son las expresiones predominantes en el medio y el entorno artístico del Bogotano, o incluso del ciudadano de mundo, conocer arte que tenga un valor significativo desde el aspecto liberador y de la experiencia negativa como balance necesario entre lo ideal y lo real, constituye un esfuerzo que debe emprender cada cual, como acto de liberación de su ser estético en contra de la manipulación y opresión del sistema.

Desde el quehacer artístico, en cualquiera de sus niveles, lenguajes, concepciones etc. Se pueden unir personas y crear vínculos humanos de fuerza inusitada, aun cuando otros modos de comunicación no abran canales para el entendimiento. Los vínculos creados desde el arte y la experiencia estética constituyen una poderosa fuerza de cohesión que hay que aprovechar, el arte es de las cosas del mundo, aquella que lejos de ideologías y paradigmas, nos une en lo más profundo de nuestro ser.

9. ANEXOS

Anexo 1. Entrevista Profesora Alba Priscila colegio Inem Santiago Pérez Grado 3ro – octubre de 2017.

La presente entrevista se llevó a cabo en las instalaciones de la sede B del Colegio Inem Santiago Pérez, el día 9 de octubre de 2017, a continuación, se enuncian aspectos de relevancia para la investigación, extractados de la entrevista semiestructurada completa:

AUTOR: ¿Qué impacto en términos formativos considera que tiene la experiencia estética y como la promueve en su espacio académico?

PROFESORA ALBA PRSICILA: Bueno entiendo esa estética desde lo que fue como: la expresión corporal, el manejo del lenguaje, la expresión artística, el impacto emocional que los niños tuvieron, (...) yo quise siempre tocar un instrumento y ahora genero impacto en los niños para que gusten de la música, por otro lado me valgo de la música para enriquecer el lenguaje y hacemos uso de rondas, canciones para solucionar varios de los problemas de comunicación de esta generación (...) hay miedos y taras.

AUTOR: ¿Cuál fue para usted el impacto de las experiencias y acciones emprendidas por el Autor, en su práctica docente con su curso?

P.A.P.: Disfruté del programa de música que viene brindando la Pedagógica a través de sus prácticas (...) Héctor (El autor) impactó bastante el proceso escolar porque tenía una serie de estudiantes con dificultad en el lenguaje, lectura, escritura y a nivel oral, y los niños tuvieron un despertar en la parte artística y motriz, y especialmente en expresión corporal (...) veo muy valioso el programa de música porque de alguna forma los niños pudieron desarrollar todas esas habilidades que se han ido adormeciendo y de paso rescatar esa parte de la cultura, la oralidad, la parte de la tradición, las rondas, cantos de cosas que los niños han ido perdiendo y son legado (...)

La música se hace necesaria, de alguna manera es un instrumento y una habilidad que se debe desarrollar implícita dentro de los procesos a nivel transversal y de todas las áreas, no debe ser como una herramienta más de segunda mano, sino que debe ser permanente sobre todo en los primeros grados de aprendizaje. Héctor vino al grado tercero y a partir de los cantos las practicas que hizo de música, a raíz de sus actividades lúdicas, permitió que los niños mejoraran la relación entre ellos y la seguridad en sí mismos, para expresarse, oral corporal y artísticamente; (...) todo esto contribuyó a tratar problemas de escucha, fonológicos, de articulación, todo esto afecta la escritura, y a la vez el proceso cognitivo (...) en ese sentido vemos que la UPN apunta a que los niños despierten esas habilidades adormecidas por causa de que no se trabaja este aspecto en el docente de primaria que se necesita reforzar.

AUTOR: ¿tiene alguna noción de experiencia estética?

P. A.P: cuando a uno le hablan de estética lo mira desde lo que tiene que ver con lo hermoso, bello, ordenado, cierto cuidado, pero si uno lo mira desde lo pedagógico tiene que ver con lo físico, el cuerpo, la habilidad, la expresión del hacer, del desarrollo, no tanto por lo hermoso que sea sino por lo expresivo que sea y lo que el niño puede exteriorizar a través de un dibujo el canto, un trabajo manual, a través de su mismo comunicarse, de su expresión en el teatro; en ese sentido creo que es lo estético, porque si uno lo mira desde la perfección estaría siguiendo modelos. (...) la experiencia estética es promover el espacio para que el niño desarrolle o tenga la oportunidad de desarrollar ese aspecto estético a partir de unas prácticas o dinámicas, como una puesta en escena de una ronda, la elaboración de un trabajo manual, la puesta en escena de un personaje en una narración, una pintura que así sea de huellas o manchas y rayas pero, es el desarrollo de la capacidad creadora, lo que Víctor Lowenfeld habla de que empieza por las mismas etapas del desarrollo.

AUTOR: ¿Considera que en espacio y practicas propuestas por el autor, se dieron o fomentaron esas experiencias estéticas?

P.A.P.: Muchísimo. En primer lugar el tema de la convivencia y la disciplina porque la música va de la mano con el orden, no de manera lineal sino como en forma pedagógica, lúdica y creativa, (...) es indispensable para crear un proceso musical, el oír, el estar intento, la postura corporal, entonces la música si propicia desde ya unas condiciones antes y después y durante el proceso. Acá todos reclaman procesos como ese, porque los maestros de primaria nacimos dentro de la lúdica y la expresión, pero dados los espacios, el mayor de los impedimentos para desarrollar la estética son los currículos lineales, el sistema lineal que propicia hoy la educación, que nos habla de creatividad pero nos habla de cumplir una meta en las pruebas saber; que nos habla de libre desarrollo de pensamiento, pero nos dice que el niño tiene que sumar, restar, multiplicar, dividir, y todo lo demás, entonces el sistema no va de la mano con la pretensión de desarrollar en el niño unas habilidades estéticas, desde lo emocional, lo físico, lo espiritual, lo cognitivo, todas las áreas, para que él pueda defenderse en su vida, aprender con libertad. La música requiere disciplina, escucha, estética, convivencia, seguir una instrucción, esto hace que la estética se complemente con todo eso y que todo eso sea un solo conjunto de muchas cosas.

FIN.

Anexo 2: Entrevista Maestra Rocio Pérez, docente, mediadora y receptora de los ejercicios “Dos Cajas” y “Las Noticias” – octubre de 2017

La siguiente entrevista se realizó en las instalaciones de la Licenciatura de Artes Visuales, de Universidad pedagógica Nacional a Roció Pérez, quien participó de la Experiencia del ejercicio artístico “las Dos cajas” no solo como Lectora sino también en calidad de Mediadora del ejercicio de exposición Arte Naturaleza que ella misma propuso y contextualizó como proceso creativo de la materia electiva “Historia del Arte en Colombia”; de esta entrevista se transcribieron los aspectos considerados por el autor como Relevantes en cuestiones como la concepción de experiencia estética por parte de la docente, su uso o aplicación en procesos formativos así como otras de sus potencialidades, la pertinencia en su propio proceso como docente y por ultima los recuerdos que tiene del ejercicio de exposición y específicamente la recepción de “Dos cajas” y “Las noticias” como dos creaciones del Autor expuestas en aras de suscitar la experiencia estética en un contexto formativo de la que ella también se hizo partícipe:

AUTOR: ¿Qué noción tiene del concepto de Experiencia estética’

ROCIO PEREZ: En lo educativo yo lo entiendo desde la perspectiva de Dewey, Osea que cualquier cosa es una experiencia estética pero pues hay diferentes momentos de esa experiencia y la idea es que se encadene, puede ser que tu hayas vivido una experiencia pero no es suficiente haberla vivido sino volver sobre ella, tener diferentes momentos con la misma experiencia, reflexionar sobre ella, poder vivenciarla de otro modo, luego que de un vuelco y se convierta en una cosa, podría decir que desde la educación la entiendo como un proceso, no como una cosa u objeto terminado que produce una sensación placentera o de belleza sino que la experiencia estética es compleja no solo obedece a lo bello y a lo sublime sino también a lo cotidiano, el miedo, lo extraño lo feo, la experiencia estética incluye un espectro de sensaciones muy amplio que concierne a la sensibilidad

del ser humano y de esa manera digamos la entendían los griegos cuando hablaban de la Aiesthesis, todo lo que compromete lo sensible, no solo lo bello, sino todo lo sensible, y en esa medida yo si pienso que la educación tiene que pensarse más las experiencias, no tanto la trasmisión de contenidos, o la elaboración de productos digamos como cumplir una serie de objetivos planteados desde un currículo, sino propiciar que en ese currículo haya experiencia significativa para los estudiantes, en la medida que parta de sus propias preguntas, reflexiones y sensaciones, porque si no se da ese compromiso del otro, del estudiante, no hay una experiencia significativa real sino es más una actividad u otra cosa, tiene que haber una implicación, así la entiendo. También he hecho lecturas desde Ranciere, es interesante porque el plantea que el arte tiene que ver también con la organización de lo sensible, entonces no es tanto producir objetos sino como nos pensamos lo sensible, como nos interactuamos y se abren espacios de diálogo, etc., es esa interacción con lo sensible lo que cuenta, como repartimos los tiempos, a que le damos prioridad con los tiempos, ¿nos damos tiempo por ejemplo de parar, y decir, y de interrogar la manera como hablamos o en la que interactuamos con los otros? O simplemente ¿lo hacemos mecánicamente y ya?, en ese sentido lo estético tiene que ver con lo político en Ranciere, también, es decir, vamos a darnos el momento para dialogar, para mirarnos, para el descenso también un espacio para disentir, y en eso tiene que ver mucho el arte, el arte también crea cortos circuitos, hace que yo me pregunte de otra forma algo, que yo lo vea. AUTOR: ¿considera que toda experiencia estética o de creación tiene contenido político?

RP: Si, digamos que hoy eso lo han afirmado muchas personas, autores, artistas, de todas maneras cuando tu creas un espacio artístico, una experiencia artística, o haces algo más tradicionalmente digamos creas una obra y la expones en un museo, pues ya estás pensando en un espectador y al incluir a otra persona ya hay un campo de lo político porque es la relación con el otro, lo común

lo que está en juego; en esa medida, si, pensarse lo común, interrogar lo común, darse ese espacio de pensarse, desde donde lo estamos pensando, como lo estamos pensando, disentirlo, el espacio que abre la política y el arte es importante, lo que pasa es que el arte recurriría a un montón de lenguajes diversos que son su riqueza también, hacerle entender al otro desde su dimensión sensible la situación de la Violencia por ejemplo, la situación del duelo, lo que implica recordar o hacerse ciertas preguntas en la vida, que el arte digamos, no es solamente la producción de objetos y la exposición de esos objetos, sino que implica un modo de vida, no es solo el objeto, ni la idea de cómo produces sino como tú eres un actor social, y como te posicionas frente al mundo sensible, como ejerces la mirada, por ejemplo, estoy leyendo la ciudad y de eso estoy aprendiendo, soy sensible ante el otro, aprendo del otro, eso es bien importante para mí pues la dimensión de lo político está atravesada por lo ético y lo estético, si yo no soy consecuente con mi discurso pues de nada sirve, en eso el arte es muy exigente, si no eres consecuente con tu práctica artística llegara un momento en que no tendrá sentido, realmente es difícil llevar una vida consecuente con la manera en la que se piensa, entonces hay ejemplos en las practicas visuales, por ejemplo Joseph Beuys que tenía toda una práctica artística escultórica, no sé si sea la palabra adecuada, y también creo espacios políticos como la “Universidad Libre Internacional” a la que podía entrar cualquier persona, también hizo instalo una mesa de modelos de educación alternativos como “la escuela Waldorf” que da prioridad a la relación del ser humano con la naturaleza, unas maneras bastante distintas a las que piensa la educación tradicional. También yo valoro mucho la relación con la naturaleza porque creo que la experiencia estética se desarrolla precisamente en esa relación, darle la opción al niño de explorar de poder explorar la naturaleza, correr, saltar, embarrarse, meterse a un rio, subirse al árbol, todo eso es experiencia estética, y lo que pasa muchas veces hoy es que los niños aprendan a leer rápido, que manejen la Tablet rápido, pero no se les da la opción de que

exploren, de que hagan un juguete con una caja, interroguen los objetos, yo creo que en esos primeros años, es fundamental que los docentes en artes que se van a dedicar a la educación artística, entiendan que no se trata de que al final hagan un regalo bonito para el día de la madre o algo así o que hagan un coro bonito para presentarse en la clausura, sino más bien, crear experiencias que no siempre están determinadas por unos objetivos, sino que son experiencias abiertas y espontaneas que los mismos niños van tejiendo con sus preguntas, eso es muy difícil de hacer porque muchas veces se cree que lo espontaneo es lo fácil, lo que no hay que hacer, porque hay es que planear, pero en un sentido, si uno piensa la pedagogía como acontecimiento si tendría que dejar emerger las preguntas del otro y esas preguntas se canalizan, se llevan se acompañan, no para decirles la respuesta sino para mostrarles todo lo que podrían hacer, entonces sí me parece que entre más abierto sea el espacio, el currículo, entre más procesos se den, mucho mejor y mucho más se piensa lo que dices de la experiencia que no es algo que yo pueda determinar en este semestre, es decir que los tiempos administrativos son una cosa, pero que el proceso creativo y la experiencia estética desbordan esos tiempos administrativos, uno tiene preguntas y sabe que esas preguntas pueden seguirse desarrollando a lo largo de los otros semestres, y que la idea no es echar en saco roto todo lo que se vivencio en el semestre y olvidarse de eso y pasar a otra cosa, que es muchas veces cómo funciona el sistema, ojala se rompiera esa estructura y se pensaran espacios más abiertos y currículos más abiertos que sean precisamente sean proyectos y procesos a largo plazo, que no sea la nota lo que motive al estudiante a hacer sus lecturas o intervenciones sino más bien esa implicación subjetiva, un compromiso más allá de la nota, de la idea de encajar en un sistema, porque finalmente lo que permite que seas un ciudadano creativo es que te hagas preguntas innovadoras y subjetivas y aportes desde ahí.

AUTOR: ¿cómo entiende Poises y catharsis?

RP. Yo Pienso mucho la Poiésis como el proceso de auto producirse, digamos los griegos tenían claro que había que cuidar de si, un autogobierno que implica cultivarse en todas las áreas por ejemplo tenías que saber astronomía para saber de ti, tenías que saber algo de todas las ciencias y las artes, bueno ojala, para poder cuidar de ti, para poder ser buen ciudadano entonces digamos que esa noción se ha perdido mucho, ese cultivo de sí mismo, preguntarse por quién soy, conócete a ti mismo que viene de allá, yo si relaciono la poiésis como una auto creación a través del arte. La Catharsis yo la relaciono con el nacimiento de la tragedia que habla de los principios de lo Apolíneo y Dionisiaco, y pienso en los coros la escena que retrata Nietzsche en como tu sufres, gozas, padeces, te identificas con el personaje y vives esos procesos sensoriales, todo eso hace parte de la catharsis, ese aspecto lo encuentras también en el arte, tendría que ver un poco con Dewey pues hay una experiencia pero también hay un momento de reflexión, un punto de distanciamiento; Asocio más la catharsis con la propuesta de Antonín Arthaud, el vivir en carne propia, o la de Bertold Brecht que dice ya lo vivió ahora reflexiónelo desde la distancia, yo si creería que el artista tiene que pasar por ahí y el espectador como artista, como creador también.

AUTOR: ¿El espectador es un artista?

RP: Para mí el espectador es creador de la obra también, osea no es pasivo recibiendo el mensaje y ya sino que el mismo en sus relaciones, en la manera como lee, como recepciona, está creando la obra, que es lo que propone Ranciere en el espectador emancipado cuando habla de que nosotros constantemente estamos traduciendo nuestras experiencias, (...) ahí el espectador es activo, porque esta también poniendo de si, y eso viene desde antes, Jauss planteaba que la obra solo se crea cuando hay un espectador, la obra no es solo el objeto, hay experiencia, ahí vendría Dewey con su libro revolucionario “el arte como experiencia” que es denso pero es importante, pues amplia esa

visión de que el arte es algo más allá que un objeto en un museo, no el arte tiene como un despliegue.

AUTOR: ¿Ud. considera que en su espacio académico Arte en Colombia, y en el ejercicio docente u otros espacios se puede facilitar la consecución de experiencias estéticas?

RP: Yo creo que es muy difícil, yo creo que los espacios no ayudan, se siguen pensando las aulas divididas por paredes, sin ventanas, algo así como si fuera un parqueadero, un encierro, es difícil que se propicien experiencias estéticas, hay que modificar todo, las estructuras, por ejemplo ahora que están en lo de la reforma y eso, no es solo modificar, documentos, currículo, gobierno universitario, las estructuras que están ahí, pero, las estructuras que habitamos hacen parte también de eso, por ejemplo no tener laboratorios o puntos de encuentro de las tres disciplinas las que componen la facultad de bellas artes en la Pedagógica- que no estén necesariamente mediados por el profesor, quizá existen pero no dentro del espacio físico; es importante repensar el espacio, la manera en que organizamos el aula, por eso me interesó hacer salidas, porque también es importante caminar, caminar es una experiencia estética, agudizar los sentidos, incluso en Grecia estaba la escuela Peripatética, entonces yo sí creo que estamos muy lejos de pensarnos más allá del aula, no necesitamos un salón para tener un diálogo, tal vez es otro tipo de espacio, habría que crear una especie de proyecto para determinar cuál, lo mínimo que uno puede hacer es INTERROGAR ESE ESPACIO EN EL QUE ESTÁ ESO HACE PARTE DE SER SENSIBLE, por qué el tablero acá, las sillas así, la luz que titila, nada de eso es gratis, uno trata de desestructurar unas cosas para que el espacio no sea tan vertical para no sentirse encerrado, pero eso es lo más grave ESA SENSACION DE ENCIERRO, que al entrar a la universidad te ABRAN O CIERREN UNA REJA para mi es grave, la institución moderna se está fracturando y dando paso a otras cosas

pero no termina de irse y u otro no termina de llegar, estamos en un punto en que se sabe que se puede dar pero no se da aún.

AUTOR: ¿qué apreciación tuvo respecto a las experiencias estéticas dadas en su espacio académico “Historia del arte en Colombia” específicamente las de la exposición de relación Arte naturaleza? ¿Qué recuerda de las propuestas artísticas y específicamente de las dos cajas? RP. Yo recuerdo varios de los ejercicios, entre esos uno de una imagen de un árbol con una bolsa, que estaba como en un desierto, me aprecio una imagen muy fuerte muy bella, que provenía de alguien que no tenía formación en arte eso me hace ver como CADA ESTUDIANTE VE COSAS QUE YO NO PUEDO VER, Y LOS COMPAÑEROS NO PUEDEN VER SI EL NO NOS LAS MUESTRA, eso es lo bueno, reconocer todos juntos esas experiencias estéticas, y que en esa medida todos podamos dar cuenta de ESAS IMÁGENES QUE NOS SORPRENDEN, YO EN MI CLASE TRATO DE QUE ESO PASE, ES DECIR QUE NO SEA UN EJERCICIO CONTROLADO (...) SINO MAS BIEN DE ABRIR, ¿SI YO PLANTEO ESTA PREGUNTA TU DESDE TU CONTEXTO CÓMO LA VES?, recuerdo el riesgo de muchos, LA CREACIÓN TIENE QUE SER RIESGO, HACER LO QUE NO SE SABE, APOSTAR. recuerdo que hicimos un panorama de la relación Arte Naturaleza, desde la naturaleza como CONSTRUCCION CULTURAL pero también desde perspectivas como las de los INDIGENAS, QUIENES LEEN LA NATURALEZA, caminar por ejemplo es importante porque es leer el territorio, la relación con los árboles, los ancestros, DOS CONEXIONES CON LA NATURALEZA MUY DISTINTAS LOS ARTISTAS MISMOS HAN CONTRIBUIDO A PENSAR OTRO SENTIDO DE LO NATURAL, esta relación arte naturaleza nos lleva a reflexionar por ejemplo a nuestra relación con el medio ambiente, este ejercicio por ejemplo está cargado de algo muy fuerte, ver cómo está la naturaleza en la ciudad, se ponen aditamentos, se talan los árboles, YO SI CREO

QUE DEBEMOS DETENERNOS MAS HACIA LA EXPERIENCIA DE LA NATURALEZA, considero IMPORTANTE LA SISTEMATIZACION DE EXPERIENCIAS porque a veces UNO NO REGISTRA EL VALOR DE ESAS EXPERIENCIAS y hay cosas que de pronto que nos hace falta hacer, UNA PARTE REFLEXIVA DE DEWEY. RECUERDO MUCHO ESA EXPERIENCIA SONORA QUE HICISTE EN LA CASE TAMBIEN, lo de la caja también, que interpele al olor por ejemplo, bastante fuerte, al final eran varias cajas y habían colillas y en otra flores que sacábamos de allí, entonces no se pues como riesgos que tomaste como estudiante y que si continúan los procesos, la reflexión etc. de ahí pueden decantar muchas cuestiones Y ESO ES LO QUE YO POR EJEMPLO TRATO DE HACER EN MIS CLASES, lanzar un detonante, ver que pasa SI PASA BIEN SI NO PASA PUES BUENO, UNO NO PUEDE DAR EL PROBLEMA RESUELTO, TIENE QUE GENRAR DETONACIONES, eso es clave. Fin de la entrevista.

Anexo 3. Entrevista Ana, Receptora del Ejercicio “Dos Cajas” – octubre de 2017

La entrevista se realizó en las Instalaciones de la Universidad Pedagógica Nacional, en octubre de 2017, Aproximadamente un año después de la presentación del ejercicio artístico “Dos Cajas” como parte de una exposición sobre la relación Arte - Naturaleza, en el marco de la electiva Arte en Colombia. Ana, quien además de ser estudiante de Artes Visuales hizo parte del ejercicio como Lectora o Receptora -y posterior interprete-, participó también de la exposición en calidad de creadora, tuvo reacciones interesantes ante la presentación del ejercicio, participando desde la perspectiva y reflexiones del autor- en la experiencia estética suscitada por las dos cajas, de manera potente.

La intención inicial de la entrevista era recoger sus percepciones y recuerdos del ejercicio, a esta altura – casi un año después de ser presentado – si hay tal recordación de algunos factores, es evidente también que hubo significación no solo en la experiencia sino también en el aprendizaje. A continuación evidenciaremos mediante la reinterpretación del ejercicio Dos cajas, elaborada por Ana, el *registro* de la obra en ella como lectora y receptora, sus evocaciones y posibles rasgos de su experiencia estética, es decir la manera en la que la obra *operó* en ella y como, a pesar del tiempo *opera* desde las perspectivas no solo del recuerdo sino de la *experiencia modulada* que tiene lugar al traerse a colación la obra para resaltar aspectos de la realidad actual; de dicha entrevista se transcribieron ideas que se consideraron muy relevantes, veamos:

AUTOR: ¿Qué recuerdas del ejercicio “Dos Cajas”? Si lo recuerdas, ¿qué opinas del ejercicio, o de lo que recuerdas del?

ANA: Si lo recuerdo, pero tengo que pensar que decirte, bueno: en cuestiones de lo plástico recuerdo que era una especie de cofrecito con flores y colillas de cigarrillo, hecho de madera, la gente lo abría, recuerdo que olía muy feo, eso me hace pensar en la Polución que crea el consumo,

no solo de cigarrillo o lo que sea, sino el consumo en cuestión del mercado, en la sociedad, creería yo que ese cofre hace referencia a varias cosas, pienso como en la muerte, o en el ataúd, en lo que podrías estar llevando todos nosotros en la muerte, todo lo que conlleva la muerte, de hecho hay un estudio que dice que todas las personas en si tenemos cáncer en el cuerpo, solo que no se desarrolla en todas, y yo recuerdo que había más colillas que pétalos, flores, entonces yo creo eso, como por ejemplo el mercado empieza a suplantar los recursos naturales pensaría yo, por ejemplo los transgénicos, ya no es lo que la tierra nos da sino que hay una cuestión de semillas alteradas en función del mercado. Creo que es un buen ejercicio (las Dos Cajas) desde lo estético, pero hay un problema quizá y es que no hay un mensaje claro, pero eso puede ser muy bueno porque deja a la interpretación, pero si quieres decir un mensaje que requiera de una interpretación más objetiva podrías usar otros símbolos más concretos, pero a mí me pareció un buen Ejercicio.

Anexo 4. Entrevista maestro Juan David Arango, docente y mediador en procesos creativos del autor

La entrevista se llevó a cabo de manera semiestructurada y con una intención interlocutiva más de charla y diálogo que de pregunta respuesta, lo que facilitó llegar a nuevas conclusiones y puntos importantes; inicia con una desambiguación con respecto del proyecto de Investigación y las intenciones de la entrevista en contraste con el oficio del maestro y la importancia por la que se consideró un entrevistado de relevancia, por otra parte se socializa el interés por ciertas prácticas en los contextos formativos resaltando entre los espacios de la licenciatura en música las clases de SEMINARIO INTERDISCIPLINAR, ARREGLOS, COMPOSICIÓN Y ENSAMBLE, materias en las que se resalta en los procesos de formación la *recepción e interpretación* propiciantes de la *experiencia estética*.

Juan David Arango es músico de la ciudad de Bogotá, Guitarrista, especialista en Jazz, su grupo que usualmente oscila entre el formato trio y otros formatos más amplios acaba de lanzar su nuevo disco MADAYA una recopilación de composiciones y arreglos entre las que destacan varias del mismo Juan David Arango en cuyos trabajos musicales -incluyendo MADAYA y otra amplia variedad producciones musicales - da cuenta no solo de un altísimo potencial técnico e interpretativo, una amplia musicalidad, sino también de una alta reflexividad y profundidad en cuanto a lo que la relación con la música y la experiencia vivida y creada representa.

De la labor docente del Maestro destaca precisamente el enfoque compositivo y creativo con el que asumió espacios como el de INSTRUMENTO PRINCIPAL y ENSAMBLE, y resaltando la importancia de este aspecto como propiciantes de la experiencia estética se da curos a la charla sustentada en las siguientes preguntas:

AUTOR: ¿Cómo la búsqueda de la experiencia estética fortalece los procesos de aprendizaje?

JDA. Como esas experiencias de escucha y de creación generan un aprendizaje, pero ¿Por qué la palabra estética? ¿Eso hace referencia a lo subjetivo? (...) *la palabra estética, la palabra esencia tienen muchas interpretaciones distintas no? ¿A qué quieres hacer referencia? 3.16 La experiencia estética no vendría ligada a tener esa experiencia espiritual, eso vendría siendo una experiencia espiritual,*

AUTOR: precisamente me interesa saber sus nociones sobre ese término *experiencia estética.*

JDA. *la experiencia estética va más hacia el lado de una apreciación subjetiva, eso para mí es una experiencia estética, (...) la estética está ligada a los procesos de creación y se la da uno (...) la experiencia estética está más ligada a la apreciación subjetiva,*

AUTOR: *considero que todo lo que hace parte de una apreciación estética no puede obedecer solo a términos subjetivos, también es objetiva en la medida de que hay códigos, simbolismos e incluso apreciaciones que nos ponen en común, que crean una experiencia más objetiva.6.15*

Apreciar trasciende el gusto de los sentidos, así como la experiencia estética trasciende la sensible que estimulan aspectos cognitivos y reflexivos, evocaciones y demás.

JDA. Evidentemente hay una cuestión objetiva muy fuerte, me queda más claro tu concepto de experiencia estética.

AUTOR: Siendo así, ¿qué elementos de esas experiencias estéticas que fomenta a través de su hacer pedagógico, considera relevantes en el proceso de enseñanza aprendizaje?

JDA. La respuesta es muy sencilla, *si yo voy a vivir una experiencia estética o si voy a crear algo lo importante siempre es “camellar”, estoy “haciéndolo”, que mejor forma de aprender que mandarse al ruedo (...) ¿Cómo vamos a vivir una experiencia estética si no nos mandamos a crear? (...) ¿quiero ver la pared amarilla?, pues voy y la pinto de amarillo y mientras lo estoy*

haciendo, empieza uno a mirar conceptos técnicos, teóricos, de cómo poder pintar esa pared, pero mediante el proceso de hacerla, uno interactúa, interactúa con el que está aprendiendo, con el que está viéndola, e interactúa uno mismo a la hora de hacerla, con todos los sentidos (...) ahora bien, otra cosa que me parece importante, sobre la experiencia estética que uno vive respecto al momento de enseñar, va muy ligada al famoso dicho: “no darle el pescado a la persona si no enseñarle a pescar”, cómo escucho yo, sin tocar, tiene que haber una experiencia previa de la persona de teoría, saber que escala es que acorde, entonces empiezo a crear, entonces ahí te estoy invitando a que me acompañes en ese momento de creación y al mismo tiempo que me estas acompañando empiezo a mirar muchas cosas, cómo está tu técnica, y te digo mira estás trabajando de esta forma, si trabajas de esta otra manera puedes tener ciertos resultados “toma este machete, ve a la jungla y abre nuevos caminos”, (...) tú ya sabes cuales son los acordes, muy probablemente empiece a tocar tímido, entonces yo le digo, el primer sonido que empiece a tocar ya tiene que ser hacia afuera y sabiendo hacia dónde quieres llegar, mediante la misma practica se dan los conceptos, y me gusta pensar en esa metáfora de buscar nuevos senderos, porque el cerebro siempre empieza a automatizarse, entonces, ¿qué me abre a mi senderos nuevos? ESCUCHAR, si por ejemplo estoy tocando con el metrónomo, estoy tocando con alguien que está clavado en un tiempo y estoy escuchándolo, eso es hacer música, “Groove” que “groovée” o no, eso ya es subjetivo, pero para mí la música es estar escuchando 12.20

Si estoy tocando solo, estar escuchándome, a la hora de crear Keith Jarreth decía que A LA

HORA DE CREAR SE CONVIERTE EN TRES PERSONAS: PÚBLICO que escucha,12.42

INTERPRETE que toca Y EL MISMO EN EL FUTURO pues él ya sabe que es lo que va a sonar.

AUTOR: si, en cierta forma tiene que ver con los tres roles de los que hablamos al principio:

CREADOR, LECTOR Y OBRA, digamos. Me gusta esa manera en la que Jarret habla de la Experiencia Estética visualizándose a el mismo en el futuro, me recuerda “el perseguidor” de Julio Cortázar, una novela corta sobre Charlie Parker en la que él dice que se monta en el asesor del tiempo cuando está tocando el saxofón. Son formas interesantes de esa experiencia que alcanzan a aproximarse a esos estados espirituales o diferentes del ser.

JDA. Si lo he leído, y evidentemente, por eso es importante *sabemos que la música es un fenómeno temporal, hay que estar ahí, en el momento, con la creación, con el trabajo uno puede formar.*13.50

AUTOR. Bueno y considerando toda la cuestión de los niveles y que a través del arte uno puede formar personas, músicos, o artistas, ¿considera que hay una diferencia entre músico y artista? -

JDA. *No, para mí un músico es un artista, segurísimo, porque la música es un proceso de creación y para mí un artista es una persona que crea. (...) y escuchar también es crear.* 15.30

AUTOR: pero pensando precisamente en esa diferencia del músico y el artista desde el hecho por ejemplo que usd mencionaba del cerebro que automatiza, *en algún momento los procesos de formación como cualquier otro proceso de la vida pueden llegar a caer en automatismos, sobre todo en esta sociedad de producción, ahora, Puede que haya un buen operario, es decir el que desempeña un oficio sin un sentido crítico, ¿en este caso en la música se puede dar?*

JDA. *NO, en la música para nada,*

AUTOR- *¿Entonces usd no considera que hay un detrimento en la música predominante en la industria?*

JDA. (...) *En un ser humano a la hora de interpretar música no existe operario, porque está vivo, va a tener una experiencia estética de por sí, un computador no tiene vida, eso es un operario, un músico por más que repita una obra le va a dar su toque de vida.*

AUTOR. Pero si digamos el músico se dedica a repetir modelos comercialmente efectivos digamos, ¿no los consideraría operarios digamos?

JDA. *Independiente de la música que esté haciendo el músico, por más comercial que sea, si la está tocando no es operario, está dando su vida, (...) la música comercial va más por un lado político, desligo el hecho de la ejecución a que es lo que se está tocando, que obedece a canciones que suenan iguales, es una cuestión compositiva, un valor estético, le dicen los productores a la persona que firmó con EMI, vas a ser famoso, a sonar, todo, pero después de dos años están pensando en hacer dinero y ellos tienen ciertos parámetros compositivos, hay un componente político y una responsabilidad social muy importante por parte de esas casas disqueras, (...) es trabajo pero hay que mirar las cláusulas donde sepa que los derechos seguirán siendo míos y no me van a decir como componer, de no ser así hay un componente político. En esa medida el que crea es un humano va a vivir experiencia estética independiente de que este repitiendo, está disfrutando y eso hace un proceso de creación algo bastante interesante 20.47 (...) HAY UNA RESPONSABILIDAD SOCIAL Y CULTURAL MUY IMPORTANTE POR PARTE DE LAS PLATAFORMAS, LAS CASAS DISQUERAS Y EL GOBIERNO PARA CON LOS ARTISTAS INDEPENDIENTES en los colegios por ejemplo no hay enseñanza música, que criterio va a tener una persona no formada en música, va a gustar de lo que le den, son contadas las escuelas con formación musical, debería haber un fomento de colegios públicos y privados SI LA GENTE MEJORA SU CRITERIO MUSICAL LA GENTE DE LAS CASAS DISQUERAS CONSIDERARIA ABRIR EL ESPECTRO SONORO EN LOS PARAMETROS COMPOSITIVOS ESTO ES FUNDAMENTAL EN EL MOMENTO DE CREAR, DE VIVIR LA EXPERIENCIA ESTÉTICA.*

AUTOR. *Si, básicamente la industria condiciona la manera en la que vivimos esas experiencias, en lo que se escucha por ejemplo, pero también en cómo se forma a veces las clases de música se dedican a eso a repetir modelos.*

JDA. *Todas estas cosas se ven reflejadas en el desarrollo de la sociedad, uno no puede juzgar a una persona que a temprana edad no vivió una experiencia musical, una persona que solo escucho música para bailar o que solo habla de sexo empieza a transformarse a comportarse de cierta manera en la sociedad 23.57*

AUTOR. Entonces ¿esa mediación de la industria en la música es una forma de condicionar al humano?

JDA. *OBVIO QUE SI, completamente, la experiencia estética entra por todos los sentidos y yo estoy condicionando a la persona por medio de la música, y si escucha algo que no hable de lo mismo, no le genera las mismas sensaciones, no abren el espectro, la música puede generar muchos tipos de experiencias estéticas dadas por el compositor, pero si yo tengo unas personas que financian mi trabajo y me dicen que así y solo así puedo componer hay un condicionamiento sin duda alguna.*

AUTOR. ¿Todo mundo puede ser creador? ¿cualquier persona puede hacer música?

JDA. *SI, SI ESCUCHA*

AUTOR. ¿Alguna vez ha tocado con personas que no tienen una formación musical muy amplia y ha vivido una experiencia de comunicación con el arte?

JDA. *Me pasa muy a menudo, cuando estoy tocando y todos estamos tocando en el beat, cuando todos estamos clavados en el mismo lugar, la cosa empieza a bailar a moverse, eso es Groove, y para eso que se necesita, ESCUCHARSE, escucharse entre todos, estar escuchándose entre todos para que eso pase, CUANDO ESO SUCEDA: ¿QUIÉN VA A SER EL MUSICO QUE NO ESTA*

TOCANDO?: EL PÚBLICO, el público también hace parte de eso, está viviendo la experiencia, no está tocando está escuchando, y eso pasa también al escuchar una canción, una grabación cuando la música logra enchufarte, si está bien clavada, Y ojo que para mí GROOVE no significa un solo estilo de música, yo puedo tocar noise, o lo que sea, Groove es escucharse. Yo a la persona que más admiro es al obrero, al que construye edificios, porque el obrero está creando, el maestro de obra está creando con todo el cuerpo, crear, vivir en el campo, CREANDO UNO ESCUCHA, UNO SE PONE MAS EN EL LUGAR DEL OTRO, SE PONE EN LOS ZAPATOS DEL OTRO QUE ES ALGO QUE HACE FALTA EN LA SOCIEDAD un proceso de creación tiene que tener ese componente de escucha.

AUTOR: retomando un poco esto del Groove y de lo que Ud. decía se crea cuando todos están montados en el ritmo, ¿considera que en ese momento se crea otro plano, otra realidad? JDA. SI, como es un momento de interacción y de compartir muy fuerte, como todos estamos escuchando y aportando es como si se armara algo en el centro, como una bola de energía que va creciendo, todos van aportando, se va el ego ahí, estoy escuchando primero para ver como aportar. 30.06

AUTOR. ¿con que otro estado podría asociar eso?

JDA. Con un estado espiritual, para mí la música va por ese lado, va ligado todo, callarse y escuchar es un acto de HUMILDAD, y la humildad lleva a la espiritualidad, estar escuchando uno deja de pensar tanto en uno, ve por el otro y ve cómo ayudarlo sin esperar nada a cambio, cuando yo ayudo así me estoy ayudando a mí mismo sin darme cuenta, el altruismo es una forma de egoísmo, ese compartir se da por medio de la música y se enseña a través de ella 31.10

AUTOR. Sin usar la música como medio, por ejemplo, cantando una canción sobre valores, en contraste con tocar música sin lenguaje figurativo, se puede enseñar a ser, es decir, ¿con la creación de la música se aprende a ser sin la necesidad de un mensaje explícito?

JDA. *El texto por ejemplo puede dar precisión, pero la música es un lenguaje que sin necesidad del lenguaje figurativo puede expresar, se vuelve más subjetivo y un poco más difícil, puede ser mucho más difícil porque como a través de los sonidos expresas tu un mensaje político, un mensaje político es más difícil de expresar a través de sonidos, pero una emoción una sensación, un estado espiritual, todo eso si se expresa más fácil, y la experiencia estética cada quien la vive de una manera diferente pero sigue siendo el mismo mensaje.*33.35

AUTOR. Bueno, hablando un poco de todo lo político y demás, en la experiencia estética existe un aspecto que se llama la *experiencia negativa* que está un poco vinculada a la fealdad, la disonancia, la inestabilidad, la interpelación, la duda en lo artístico etc. Si pensamos que la industria por ejemplo tiene bien elaborados unos modelos de forma, consonancia y belleza en cuanto a la música ¿usd considera por ejemplo que la disonancia y la búsqueda a través del sonido de esa experiencia negativa podría ser formadora?

JDA. *Yo creo que esa experiencia se vive cuando el ejecutante deja de escuchar, y escuchar no implica escuchar solo a los otros con lo que está tocando un DJ, por ejemplo, tiene que escuchar cómo está la fiesta, como está la gente, pero si solo se concentra en lo que él está haciendo, no hay experiencia estética. (...) UNA EXPERIENCIA ESTÉTICA NEGATIVA PARA MI, ES CUANDO EL ARTISTA DEJA DE ESCUCHARSE POR TRASMITIR UNICAMENTE UN MENSAJE POLITICO*

AUTOR. Ok, aunque digamos que una experiencia estética negativa, está más asociada, a las experiencias digamos menos gustosas, como por ejemplo si entramos a comparar la cantidad de gusto que puede generarnos “*Despacito*” o cualquier otra canción TOP, en contraste con “*La trenodia para las víctimas de Hiroshima*” de Penderecki o el “*Bitches Brew*” de Miles Davis o

“4.33” de Cage, es claro que la experiencia negativa reside en estos últimos, y para mí sin embargo en ellos reside el mayor sentido artístico.

JDA. *Eso es una cuestión super subjetiva, ya depende de que tú le quieras dar prioridad al mensaje político que reside en Penderecki, sobre este otro tipo de música cuya finalidad no es hablar de cómo sufrían las víctimas de Hiroshima, sino que la gente baile y el pase bueno.*

AUTOR. Si contrastamos por ejemplo en términos de sonoridad esta música top con por ejemplo un jam de Jazz donde no hay un entendimiento claro, que puede ser más formativo que aquello que se entiende con facilidad.

JDA. *Ahí hay una gran diferenciación, yo estoy abierto a vivir esa experiencia y eso le quita lo negativo, si los fundamentos del creador por ejemplo quieren expresar como sufrieron las víctimas de Hiroshima pues es un mensaje político y está bien, pero eso no me dice que tan buen compositor es, para mí el compositor es el que trabaja sobre la creación y no tanto sobre el lado político*
40.20 el trabajo está tremendo y me encanta porque logró generar por medio de los sonidos la sensación de las víctimas al momento de incinerarse 40.40.

AUTOR. *Pero eso lo hace una experiencia estética importante, eso trasciende el simple mensaje político porque él está entrando en usd haciéndolo sentir esa sensación.*

JDA. *Completamente de acuerdo, pero ¿qué pasa si Penderecki no explica eso?*

AUTOR. Osea que, ¿si Penderecki no le dice el título usd no entiende o siente lo que siente y dice que le evoca la trenodia a través del sonido?

JDA. *NO, estoy escuchando algo disonante, y ya.*

AUTOR. Osea que, si yo someto esa obra a la escucha de cualquier persona, ¿habría una posibilidad muy nula digamos, de que tenga una experiencia estética? Y además ¿es muy difícil si

la vive- que logre entender lo que el autor quería comunicar no literalmente, pero si en términos emotivos?

JDA. *Me parece difícilísimo, tu podrías decir, sufrimiento, otro tensión, ya es muy subjetivo, ESTE TIPO DE COMPOSICIONES NECESITAN DE UNA EXPLICACIÓN, UN ELEMENTO EXTRAMUSICAL*

AUTOR. Entonces en todo caso de estas obras disonantes tiene que tener algo más, así sea cognitivo, espiritual, emocional, entonces si yo no puedo expresar textualmente la emoción que quiere transmitir el autor *si debe haber un espectro de emociones muy concreto.*

JDA. *LA EXPERIENCIA SE DIO ENTONCES PORQUE ESCUCHASTE.*

AUTOR. En ese caso no hay elemento extra musical. No hay acto político, pero estoy viviendo la experiencia negativa porque dentro de mis reglas de consonancia y de entendimiento eso que en el jam me interpela.

JDA. *Entonces la experiencia tiene que cuadrar con lo que sé (...) igual se vive cuando se escucha SI LA PERSONA NO ESCUCHA SE VIVE UNA EXPERIENCIA NEGATIVA. La obra de Penderecki necesita un elemento lingüístico par a entenderse, alguien que escuche a Penderecki va a vivir O UNA EXPERIENCIA ESTÉTICA O UNA EXPERIENCIA NEGATIVA la experiencia negativa está ligada pues con no escuchar.44.35*

AUTOR. Que es lo político entonces, lo que trasforma la realidad, *HAY NOCIONES DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA, LO ESTETICO Y LO ARTISITICO, QUE DE ALGUNA MANERA CONTRADICEN O CONTRASTAN DEMASIÁDO LO ESTUDIADO POR LAS TEORIAS ESTÉTICAS, HAY ENTRA EL CUESTIONAMIENTO, ¿QUÉ ES MAS IMPROTANTE, EL ESTUDIO Y CATEGORIZACION FORMAL QUE SE LE HA DADO A LA EXPERIENCIA ESTÉTICA en la filosofía, la estética y la teoría del arte, ¿O LA NOCION Y DESARROLLO DE*

ESE CONCEPTO EN LA VIDA REAL DEL HOMBRE COMUN? Yo considero que una experiencia estética verdadera tiene la intención de transformar la realidad. Si yo por ejemplo comunico por medio de la KATHARSIS hay una intención, una intención comunicativa y de ser entendido.

JDA. No hay acto político, política no es transformar, es tratar de transmitir una forma de pensar, si yo comunico hablo no pretendo transformar, política es pretender hacerlo, si en mi experiencia estética no pretendo transformar si no compartir, ¿hay política?, para mí no, porque para mí en la política, el ego está por encima, al querer yo transformar a través de la experiencia estética, es una cuestión de ego.

AUTOR. Osea que ¿en la experiencia estética no se transforma?

JDA. Claro que sí, pero no hay pretensión, si yo en la experiencia estética pretendo transformar es distinto a que si lo logro cuando pretendo comunicar. 5.30pt2

AUTOR. ¿En qué sentido el que vive experiencia estética a través de la escucha musical no se ve transformado?

JDA. HAY TRASFORMACION, PERO hay acto político si el autor pretende transformar, sino no. La experiencia estética no es política, al hacer política estoy anteponiendo mi ego.

AUTOR. Estamos hablando de que si esa experiencia estética no transforma entonces, ¿el arte no sirve para transformar la sociedad?

JDA Buénísima pregunta, si quisiste transformar usas el arte políticamente, pero si no quiero carece de política, pero la mayoría de las veces el creador tiene un pensamiento de transformación que es mejor que llamarlo política 08.30pt2 , yo no puedo poner por ejemplo VALORES ESPIRITUALES EN EL CAMPO POLITICO, esto es algo muy subjetivo, cuando a mí me enseñan a contemplar algo espiritual yo no puedo decir que esa sea una cuestión política, tu sí.

AUTOR. Evidentemente si

JDA. *En la estética uno comparte cosas que trascienden el razonamiento humano.*

AUTOR, bueno maestro, creo que hemos debatido lo suficiente respecto al tema y las interrogantes planteadas al respecto. GRACIAS.

FIN DE LA ENTREVISTA.

Anexo 5. Debate escucha LAS NOTICAS por el grupo de HISTORIA DEL ARTE EN COLOMBIA I

AUTOR: ¿Qué opinan? ¿de qué creen que trata la obra?

LUIS: yo estaba pensando mucho desde que empezó a sonar todo en el diario vivir de una metrópoli como puede ser Bogotá, Medellín; el diario vivir de una ciudad, congestión en todo tipo de ámbitos, sonora, visual, vehicular, inclusive nosotros mismos andando en la calle siempre estamos congestionando la ciudad. Entonces lo relacione mucho con la ciudad.

MARIA: Yo estuve entrando a las clases de estética de la licenciatura en Filosofía, y el profe hubo un punto en el que nos dijo: hubo un momento en que los artistas ya hacían tanto de lo mismo - estábamos hablando de la productividad técnica- y decía que llegó un punto en que los artistas, conociendo las reglas, lo que querían era romperlas para generar una crítica, y creo que eso se evidencia acá, una ruptura de todas las reglas, porque es algo que suena agotador al oído, y suena como una protesta, por ejemplo alcance a escuchar algunas partes de “Caracol Noticias” y lo del “País de mierda” respecto a Jaime Garzón, y muchas otras cosas, entonces diría que es una crítica social a través de la ruptura de las reglas de la música.

Anexo 6. Planeación de la actividad Guitarra Drone:

Primer acercamiento: La guitarra desde la Experiencia Estética y la relación con el entorno y el paisaje sonoro.

Reflexión

La Experiencia estética podría definirse como la relación que, como humanos, tenemos con los objetos estéticos, es decir, las obras de arte, los instrumentos musicales o artefactos utilizados para elaborar arte, o incluso las situaciones (que son más que objetos) en las que se crea o se es parte de una obra de arte, la música, la pintura, la misma naturaleza, etc. Todo aquello que además de estimular nuestra sensibilidad nos interpela en un aspecto más profundo de nuestro ser, a través de la relación con lo artístico, es reconocible como un objeto estético y al relacionarnos con él estamos viviendo pues la experiencia estética, que es fundamental para el desarrollo de la vida humana de manera ontológica, orgánica.

En esa medida la guitarra que para esta óptica trasciende su condición de objeto y se nos muestra como ámbito, es decir, un tipo de objeto, en el que convergen y se entrelazan muchas realidades; es un campo de juego infinito, en el que podemos aprender de la música a través del goce del arte y el disfrute de la facultad creadora por medio de la vivencia de experiencias estéticas auténticas de relación con el sonido, el entorno sonoro y por supuesto este nuevo objeto estético, o ámbito: la guitarra.

La idea entonces es invitar en el primer acercamiento a crear, y conocer en conjunto el instrumento, permitiendo que sea el mismo quién – y no que – como ámbito nos hable y nos cuestione.

EXPERIENCIA

1. Se dispondrá -dependiendo de la cantidad de participantes- de guitarras acústicas, guitarras eléctricas con amplificación, bajos y algunos elementos de percusión como placas, platillos y

tomas, que se caractericen por producir un sonido prolongado o que pueda prolongarse 2. Se establece como *Ámbito* al mismo instrumento y se le pregunta al alumno sobre ¿qué ve? ¿Qué tiene en las manos? ¿qué es eso? ¿qué conoce del instrumento? ¿cuáles son sus partes? ¿para qué sirven sus partes y el instrumento en sí? ¿qué más nos puede decir del instrumento? Etc. Partiendo del hecho de que Schaffer transmite sus dudas al estudiante, se interroga con él y así solucionando entre todos las inquietudes construyen las ideas para aprender se elabora de manera colectiva y participativa una idea de la guitarra y sus aspectos generales, la idea sería empezar por aquellos que se sabe de alguna manera o se intuye no tienen conocimiento del instrumento, bien sea porque ya se ha tenido la experiencia de saber cómo tocan o bien por cómo reacciona ante la presencia del instrumento, determinando así las dudas más radicales en el grupo, posterior a ello, se le ira dando participación a quienes parecen o dicen saber para qué haciendo uso de la zona de desarrollo próximo nutramos y diversifiquemos los conceptos haciéndolos más abarcadores y propios.

3. Como parte del reconocimiento del instrumento y sus particularidades sonoras y disposición, y con intención de colectivizar, dinamizar y democratizar el trabajo en el entorno educativo, se le propone a los estudiantes que adecuen sus guitarras para tocar y las conecten en los amplificadores y así paso a paso se les explicaran algunas generalidades básicas del proceso de conexionado, elementales para la realización óptima del estudio o la interpretación, se tratara de experimentar en un primer lugar con niveles **ALTOS DE GANANCIA Y REVERBERACIÓN** con el fin de facilitar la primera de las experiencias estéticas relacionadas con el pulso.

4. Como primer elemento constitutivo de la música, el ritmo será lo que abordaremos a través del concepto y desarrollo del pulso, para ello haremos conciencia del uso del **PLECTRO** y/o **LOS DEDOS** de la mano derecha o la que pulsa, como forma de atacar las cuerdas en la guitarra,

entonces la idea es que todos puedan mantener un pulso en la sexta cuerda y/o primera cuerdas, así como los armónicos y sus respectivas octavas, sintiendo entre bajo y guitarras una diferencia tímbrica. Conforme se explican e interiorizan con esta interpretación LAS FIGURAS MUSICALES la intención será ir dando espacios para que cada quien introduzca variaciones; algunas señales básicas basadas en la metodología de Murray Schaffer serán dadas por el director y los subdirectores de darse el caso, dichas señales podrán variar por ejemplo LA INTENSIDAD; la intención es propiciar haciendo uso del pulso y las posibilidades limitadas de ejecución, las características de la cuerda y la amplificación PRIMERO una relación empírica que se deducirá mediante la reflexión, sobre las emociones o sensaciones que despiertan, dichos sonidos, y los intervalos que de ellos derivan (octavas y unísonos principalmente) y SEGUNDO una conciencia sobre las figuras y algunos elementos rítmicos básicos que nos permitirán seguir creando-

5. Como puede resultar un ejercicio frío variaciones de pulso y octavas solamente, podrán irse introduciendo otros intervalos y subdivisiones teniendo en cuenta el orden de las disonancias y consonancias más usuales en nuestro sistema musical, por ejemplo quintas entre armónicos y la primera y segunda cuerdas o el punto del traste siete de la sexta, introduciendo así la digitación, por otro lado el uso del intervalo de cuarta, que es una inversión del de quinta pero que dependiendo de un contexto histórico determinado puede ser o consonancia o disonancia; pueda darse tocando también la cuerda adyacente a la sexta (LA), no olvidar como parte importante anotar que ideas y sensaciones producen los nuevos intervalos al ser introducidos en la música con la señal del director. Por otra parte, si intervalos y subdivisiones básicas todavía suenan a ejercicios fríos cuando se interpretan colectivamente, quizá se deba a que no nos escuchamos lo suficiente, como para dejar que la música ocurra, se propondrá entonces:

6. Cada uno debe entrar de manera secuencial, interpretando los intervalos o notas que disponga el director o la que guste, según sea el caso, como la idea es que cada uno ejecuta ahora un pulso determinado o notas diferentes, se crea un paisaje sonoro con determinada textura, en un principio nadie debe permitir que el pulso ajeno interfiera en el propio, esto facilitara la creación de texturas interesantes, será también de ayuda como ejercicio de escucha que a medida de que cada uno vaya entrando conciba un ejercicio, motivo, patrón o en un últimas pulso, que si bien puede o no concordar con lo que interpretan los otros, no puede ser lo mismo que está escuchando que otros hacen; es decir, cada quien debe intentar entrar a participar del paisaje sonoro haciendo algo diferente a lo que ve que los otros hacen.

7. Después de esto, se hará conciencia de tres estadios emocionales o armónicos diferentes que se sumaran a la relación interválica tratada de la forma anterior con acordes planos o estables, con 5tas y 4tas específicamente, Acordes algo más tensos haciendo uso de sextas y terceras (consonancias) y Acordes inestables haciendo uso de intervalos menores aumentados y disminuidos. Dichos acordes se enseñarán a los estudiantes con más capacidad interpretativa, poniendo como reto el uso de DROPS y combinaciones de otros acordes, cada acorde será indicado en cuanto a su interpretación (momento, arpeggio o acorde cantado) para que haga parte de la nueva construcción sonora hecha con las notas pedales y los TRES ESTADIOS ARMONICOS PENSADOS: Estabilidad, semiestabilidad, e inestabilidad.

8. Posterior a esto y con una base rítmica y Armónica funcionando de formas variadas, introducir la melodía que estará pensada al estilo de la PALETA LIMITADA sugerida por Schaffer, en esta, se hablaran de dos ESTADIOS MELODICOS BASICOS uno Estable o de sonoridad predominantemente MAYOR y otro Inestable o de sonoridad modal tendiendo al modo MENOR, la diferencia interpretativa de esta parte melódica -que será dada a alumnos no muy

diestros – estará dada por el uso de los dedos, siendo la paleta de las melodías estables los dedos 2 Y 4 de la mano izquierda, y los dedos 1 y 3 aquellas sonoridades menores o inestables.

9. La intención final, será desarrollar, a partir de los gestos de dirección mencionados y las diferentes propuestas y ESTADIOS rítmicos, melódicos y armónicos una obra de DRONE, un paisaje sonoro hecho a partir de notas pedales, ritmos y armonías que producen texturas superpuesta, y que estará dinamizado por los procesos de ESCUCHA ATENTA, creación colectiva, IMPROVISACIÓN y comunicación.

10. Proponer a partir de ejercicios pictóricos, o corporales, nuevas variaciones a los eventos sonoros resultantes, REFLEXIONAR EN TORNO A LA EXPERIENCIA.

Anexo 7 transcripción desmontaje PTUPN

A continuación, se relacionan y analizan algunos aspectos relevantes del primer desmontaje de la experiencia PTUPN

Transcripción analítica desmontaje PTUPN

Leo: cuál es el interés del ejercicio:

- sacar los ejercicios del aula
- expulsar esa rabia que se tiene frente a algo
- Por qué se integró más gente

Paula: la reacción de las personas, me motivo a hacerlo, que siento y qué sienten, yo estaba relacionando una cartografía de Bondage en la que otros podían intervenirme sin tocarme con las manos, muchos no se atrevieron a tocar, otros eran picaros (algo como Abramovich), dice que sintieron, pesar, compasión, etc. Quiero experimentar algo más macro, preguntas por el cuerpo

Oscar: buscar otros lenguajes del cuerpo relacionados con lo identitario, liberación de opresión, le interesa lo colectivo, como el colectivo influye en las ideas e intereses particulares o los une. Hay intereses diversos que pueden ser manifestados desde el mismo ejercicio artístico, denunciar lo legítimo e ilegítimo, MATERIALIZAR LA EXPERIENCIA COLECTIVAMENTE más allá de la sola reflexión y escritura; conocer y aportar desde el ejercicio a LOS LENGUAJES Y DISCURSOS del arte y acciones; se habla de enunciaciones , REFLEXION SOBRE los conflictos que residen en el cuerpo mismo, cómo se expresa y se enuncia el cuerpo ante lo normativo y como eso se puede poner a disposición de la colectividad.

Nn chica: ella estuvo en el primer performance de porno terrorismo en la lectura del manifiesto, en el segundo performance en una fiesta, para esta segunda ocasión participo más con intenciones de picardía que de crítica o reflexividad en un tercer ejercicio como espectadora, logro entender la

intención crítica y reflexiva detrás del ejercicio, y logro entender la conceptualización del ejercicio, para entonces entendió el concepto de rabia como esa inconformidad respecto a los conflictos que residen en el cuerpo, destacando su disgusto personal a las formas sexistas y objetivantes en las que se ve el cuerpo. Habla entonces de manera personal hacia el minuto 11.30 del proceso de catarsis, sosteniendo que fue vital para ella participar en el ejercicio realizado (del cual se realiza el presente desmontaje). Por otro lado pensó en sus defectos personales y hablo de sus inconvenientes en el ejercicio, y los momentos que sintió de conexión consigo mismo y como me reconozco en el otro. Habla también de lo Sexual y lo animal.

Héctor: hablo pues de que llego a integrarme al ejercicio por un compañero de carrera que me invita a hacer la música para el performance cuestión a la que acepto sin pensar, a esta afirmación todos responden riéndose, a lo que yo respondo que el motor de crear y sobre todo en el contexto interdisciplinar; manifiesto mi duda respecto al sentido del desnudo, para eso aclaro que leo el manifiesto y encuentro ciertas lógicas que me parecen interesantes y que además son bastante afines al proceso investigativo sobre la experiencia estética, y las experiencias que para el mismo buscaba realizar; Me pareció afín el contenido crítico del manifiesto y las posturas estéticas contestarias alternativos, el primer motivante que tengo es la experiencia estética , resalto de la experiencia entonces aquellos momentos que me parecieron inusuales únicos, aquellos momentos que generaron en la situación un halo de realidad diferente a la cotidiana en la que de alguna manera, creadores y espectadores estábamos envueltos.

Marcela: ya había hecho acciones de esa índole, antes de la u, la experiencia incremento mucho en términos de lo sensitivo, dice ella que el medio, al hacer intervenciones performaticas en el ámbito artístico urbano y no académico se TORNABA ACADEMICO es decir, los distintos escenarios en los que actualmente se dan estos espacios performaticos en la ciudad obedecen a intereses

económicos y coartan las intenciones del ejecutante. Marcela rescata el hecho de que en el contexto académico la reflexión y los intereses pueden ser diferentes, pues no hay tanto interés económico; empieza a analizar precisamente no solo lo económico si no lo sexista y lo objetivante de estos ejercicios pero ya distante de los mismos dice comprender varias cosas, y crea con su organización un festival como ejercicio de libertad llamado cale lo que quiera del que resalta que la mediación de las personas mediando es imposible negarse a lo mercantil. Resalta que la aplicación de ese ejercicio en otros contextos permitió a las personas participantes y espectadoras, entender y reflexionar respecto a muchos aspectos de la sexualidad, derribado mitos y supuestos falsos, compartiendo información real; pese a eso ella reflexiona que no era su lugar. Ella dice retomar el ejercicio con as conciencia a través de esta versión del ejercicio, habla de la imposición y el poder a través de los sentidos cuando solo nos interesamos por sentir. Por otra parte, y como la mayoría han hablado, ella suscita la rabia o las rabias como aquello del sistema y en este caso la institución que le molesta y que canalizó a través del ejercicio; expresa su disgusto frente al hecho de que pese a las intenciones de hacer la institución y sus cargas dificulta la acción. Considera el ejercicio como una ruptura a ese aspecto burocrático, y de permisivo cuando resaltando su condición de estudiantes y de constructores, cuando más allá de ser carne colgada y expuesta, ella experimenta y experimenta con otros diferentes emociones y sensaciones con el ejercicio y entiende y ve que otros entienden lo que sucede y lo que ella de alguna manera trata de expresar (de acá pueden resaltar ejemplo de los tres elementos de la experiencia estética). DESTACA la potencialidad del ejercicio al darse cuenta como hay gente, a la que han atraído más allá de los intereses banales (músicos y personas de otras carreras) interesados en crear, participar, sentir y expresar. Considera el ejercicio como cosas que se tienen que vivir porque hay mucha quietud y la quietud puede ser peligrosa. Le parece interesante como se establecen ciertos vínculos con personas con las que si

acaso se ha conocido, permitiendo y permitiéndose sentir a través de la interacción con el otro. Sin pensar en juicios, banalidades y superficialidades, acercándose como ser humano al otro sintiendo confianza; habla también de como uno a través del ejercicio porno terrorista se hace terrorismo a si mismo cuando no hay confianza y este tipos de ejercicios bien encaminados trasladan las inquietudes a otros planos humanos de mayor relevancia, ; más adelante habla de la importancia de mover a otros esa conexión que se logra con el tiempo, se ha logrado acá porque tenemos ciertas claridades

Espectador del proceso: resalta que ha sido todo el tiempo espectador del ejercicio PTUPN desde su fase de gestación hasta el ejercicio actual en el que me hice participe; identifica las maneras del porno terrorismo y las cuestiones de lo artístico del ejercicio que interlocutan por ejemplo desde la música y destaca como el surgimiento del nuevo ejercicio puede salirse del porno terrorismo para convertirse en otra cosa, el ejercicio se enuncia desde el PT pero trasciende y adquiere sus propias maneras y lenguajes propias de la intervención de todos los que se han unido al colectivo aun cuando no todos están claros en que es el porno terrorismo y aun cuando las intenciones son diversas; precisamente esa unión de gustos e intenciones lo transforman en una nueva postura artística; resalta la capacidad de movilizar más allá de la clase en la que se gestó el ejercicio y más allá de la sede y carrera de artes escénicas, más allá del ejercicio académico de una nota, se destacan los aspectos artísticos del mismo, los roles de cada quien, la construcción de nuevos lenguajes y lo colectivo como forma de crear aun cuando los intereses que mueven el acto creativo no sean los mismos, planteando según el espectador una posición sobre el arte, y el ejercicio reflexivo del mismo más allá de la nota y la academia; y dando cuenta de las posiciones de enunciación de cada quien que entreveran intereses personales, políticos estéticos etc. El ejercicio como formativo y artístico trascendió el aula, la sede, la carrera, etc. Resalta que desde el papel de espectador se puede hacer mucho desde la reflexión, pero dice que no se siente

capacitado en el momento para hacer su aporte reflexivo en torno al proceso. Mas allá de las reflexiones ya suscitadas.

Theo: el ejercicio le pareció de entrada atractivo, el destaca su papel junto al mío en la realización de la música, el primer acercamiento que tuvo al ejercicio fue como espectador y le pareció interesante en primer lugar, el impacto que generaron los cuerpos desnudos y el despliegue que género en la universidad. Le parecieron importantes los cuestionamientos que se hacen en torno al cuerpo en los que se propone resignificarlos y no pensarlo como objeto sexual si no como un organismo vivo que va más allá de la ropa, la imagen y la basura mediatizada en la que la sociedad está implícita. Además, le pareció interesante como vincular la música pues considera que esa resignificación del cuerpo debería hacerse evidente resignificando lo que nosotros entendíamos como música de qué forma deconstruirla para hacer algo que al parecer no tenía sentido pero que evidentemente tenía un sentido muy concreto. Destaca sin embargo que podría haber incluso más consecuencia entre escénicos y músicos y sintetizar de manera más concreta las distintas visiones del arte en el ejercicio. Habla de la experiencia que cada uno tiene con el arte.

Natalia: empieza con un gesto de admiración, ella resalta el surgimiento del ejercicio como parte del MODULO 3 DE CREACION la pregunta para ella era ¿cómo crear una dramaturgia alrededor de las redes sociales?, dicha inquietud la fundamenta en una amenaza personal de la que fue víctima por Facebook y que la hizo sentir vulnerable, y que hizo de la realidad virtual algo peligroso, de ahí nace la pregunta por el terrorismo y la información, habla de una exploración que realiza de la Deep web y empieza a descubrir cuestiones que le parecen interesantes como prácticas sexuales y formas diferentes de enunciación, y relaciona lo sexual con lo político citando una conferencia de porno terrorismo destacando la relación entre vínculos sexuales y vínculos sociales y de poder. Habla del desnudo como un código que en el arte, sobre todo el escénico, sirve para

enunciarse desde ciertos discursos con los que ella personalmente está de acuerdo, y siente que han sido ejercicios terroristas tanto externa como internamente, le pareció interesante como en un ejercicio anterior de PTUPN realizado en una zona de tolerancia de la u en un contexto de fiesta y libertad aparente, varias personas se sintieron chocadas al verse suscitados a interactuar con los “creadores” que para entonces entraron desnudos, y vieron cómo se alejaron, ver como no había seguridad para mirar los cuerpos, ver como hay censura imaginarios y limitaciones sobre el cuerpo. Reflexiona sobre la segunda toma donde expreso su rabia en contra al prejuicio hablando de cómo nos limitamos a conocer personas por la apariencia. La intención expresiva con la que se dictaron los manifiestos del ejercicio le pareció consecuente con su rabia y le dio un sentimiento de libertad del que gustó bastante. Además el lugar de enunciación del ejercicio le parecía afín con su propia inquietud creativa; compara la realidad de exposición del ejercicio con la realidad objetiva destacándolo como ámbito y además lo compara con la virtual cuya condición de oscuridad y anonimato condiciona la experiencia; Habla de algo que se muestra y que pese al choque del mostrar, del desnudo, el cuerpo toma otras connotaciones, otros lenguajes, otros puntos. Realizar una acción concreta, empoderarse de un espacio se puede manipular, todo es manipulable incluso desde una información falsa, pero siempre queda la duda, ¿qué proponemos de nuevo?, de ahí surge la idea de lo interdisciplinar y juntar gente con inquietudes aparentemente afines y la cosa creció, y pensó en que la intención entonces era tratar de crear un propio lenguaje dentro del arte, y resalta para este efecto la última toma, la más grande, que le pareció muy bella y en la que experimento una conexión muy grande consigo misma, con el resto de creadores y con los espectadores, el desnudo así, esta tomado otro tono, y la recurrencia de los ejercicios, lo usual que se tornan los desnudos al repetirse (o en el lenguaje del teatro la performance) da al cuerpo la posibilidad de ser leído desde otras perspectivas, viendo más allá del aspecto físico que es lo que

se quiere decir, cual es la intención detrás del ejercicio y que es lo que el cuerpo quiere transmitir, solo y en conjunto. Habla de que más allá de la masa el colectivo tiene mucha fuerza

Otra chica: habla de que llega al énfasis del módulo de creación de la carretera de escénicas, y se pregunta qué es lo que quiere decir con el cuerpo y por qué la pregunta sobre el cuerpo, y que interés tiene esto en mi formación. Se aproxima primero por su interés hacia el cuerpo y lo erótico, y plantea que no se sabe qué hacer con el cuerpo, a través del cuerpo podemos saber quiénes somos nosotros pero también hacer que los demás, el público, se pregunte quienes son ellos, destaca entonces su condición de espectadora, y que no sabe que hacer o no sabemos qué hacer con el cuerpo, como a través del cuerpo del otro, valoro e identifico mi propia corporalidad. *Que es lo bello lo común de los cuerpos que tememos mostrar*, SU RABIA es que el mercadeo, la industria tiene que ver con cuerpos hermosos, cuerpos perfectos que tal vez no existen, no son cotidianos, habla del proceso en escénicas como en el primer semestre se reconoce a sí mismo el espacio, en el segundo hay contacto y relación con el compañero, *en la vida real si reconocemos al otro como sujeto?* Rescata los puntos en común

Yeison: él dice hablar como espectador pero también como participante, habla de que vio los primeros ejercicios y que leo fue quien lo motivo para realizar la acción, dice que no asistió a varios ejercicios y *jamás pensó que fueran a desarrollarse más allá del contexto formativo*, participó de uno en el que de manera “loca” y espontanea se quitó el suéter y empezó a bailar, pero entonces dice él, surgió un verdadero *INTERÉS A PARTIR DEL EJERCICIO, ENTORNO A UNA AFIRMACIÓN “EL TEATRO ESTÁ MUERTO, NO SIRVE PARA MUCHO”* min50; creen que el sentido nuevo del teatro es ser activista, dice el compañero, pero ser activista y hacer teatro son cosas diferentes, así las cosas, distancia el ejercicio PTUPN del activismo resaltando el hecho de que para el este *ejercicio genera “sensaciones en cuanto a la percepción estética otras cosas*

*que no se permiten en espacios más conformados de panfletos etc. etc.” Min51. Recuerda que estudio en colegios militares y tubo que compartir con hombres muy machistas en una suerte de servicio militar, y su bajo desempeño en los ejercicios por su gordura, y la presión del contexto, generaron en el problemáticas y confusiones, negaciones, en fin, una especie de represión que se recuerda por siempre el habla del MORBO como una cuestión que se acusó, como algo malo, pero que para él tiene una potencialidad inusitada, y habla desde la frase “*me desnudé y ya*” de como el simple hecho del desnudo habla un montón de cosas e implica superar muchos de esos conflictos e ideas sobre el cuerpo que hay que replantear, la gente quiere ver a otro desnudo pero van a suceder otras cosas diferentes. Él habla por otra parte de la *opresión* no solo HABLA DE COMO EN LA ACADEMIA NO SE LE PERMITE AL APRENDIZ DE TEATRO NO EXPERIMENTAR, NO VIVIR LA PASIÓN, primero haga la parte conceptual y ahí sí, entonces HAY OTROS LUGARES DE ENUNCIACION Y MOTIVACIÓN Y PUGNA DE CREACION QUE NO OBEDECEN A CUESTIONES CONCEPTUALES, A ESTRUCTURAS QUE PUEDEN SER OPRESORAS O NO OPRESORAS, tratar de encajar un ejercicio vivo dentro de un ismo o un texto es quitarle la vida es matarlo min 55, - AUTOR: a este respecto me parece que la fundamentación teórica es elemental pero que evidentemente sesga los ejercicios restando otros aspectos rescatables de los mismos. – *la reflexión desde los diversos puntos de vista es un motivante para hacer el ejercicio creativo que va más allá de los sustentos teóricos min.55.38. De no saber que se está haciendo, se puede desplazar a otro lugar, al punto máximo, de la confusión pueden surgir conocimientos, Aparecen puntos como LA PASIÓN, LA EXPERIMENTACION, LA SEXUALIDAD, LA REPRESION son puntos creativos de más interés que el simple sustento teórico. Bajo esta idea esto deja de ser porno terrorismo, no vivimos en los ochenta, es otro contexto, si la gente está acostumbrada al desnudo (critica que se hizo desde el mismo**

departamento de bellas artes), hay que *romperle la vida perfecta que tiene la idea que tienen sobre cada cosa -EXPERIENCIA NEGATIVA-* ¿cuáles son las concepciones respecto a que lugares son poderosos? Tenemos que revisar que lo conceptual no oprima el desarrollo artístico del ejercicio artístico. ¿realmente hay que tener todos claros los ejes conceptuales, un equilibrio o no sirve de nada el desequilibrio?

LEO: las intervenciones respondieron la mayoría de las preguntas elaboradas para el desmontaje:

- Rabias
- Perspectivas a futuro
- Intereses

Dice que cuando escribía del ejercicio habla de la rabia, el arte, el ejercicio, el placer una cosa conduce a otra, todo termina en un nudo en el que los ejes conceptuales se desdibujan, y surge el ejercicio de desmontaje precisamente como una necesidad de aclarar de manera colectiva lo sucedido, las ideas nociones previas y resultantes de cada uno de los participantes, para incluso aclararse a sí mismo los ejes conceptuales del trabajo, -¿qué lo motivo a vincularse y cómo se vinculó?

- percepciones previas y posteriores en su participación
- cuál es su rabia y su pretensión en los ejercicios
- cómo percibe su cuerpo a través de los ejercicios
- que entiende como licenciado en bellas artes, desde lo escénico, lo visual y lo sonoro relacionado con el cuerpo
- que preguntas han suscitado en usd los ejercicios
- cuál es el detonante para investigar el cuerpo
- cómo define los ejercicios, considera necesario definirlos

- que nombre le daría al movimiento, el ejercicio, las propuestas PARA SALIRSE DE CLASIFICACIONES ENUNCIARSE DE MODO DISTINTO Transgresión de fronteras, ARTE TRASGRESORA

LUISA: destaca que las intervenciones de todos dan cuenta que la potencia del ejercicio es el mismo desequilibrio y la acción inicial desde la emoción, y no desde lo racional en un comienzo, ahora es el tiempo de nombrarlo y darle concepto, una definición nueva.

LEO: CUALES FUERON LAS SENSACIONES

NATALIE CREO: ella pensaba en el grupo de personas que crearon y como se reconocían en el otro, para ella hubo mucha construcción a través del ejercicio respecto a la percepción del cuerpo, desnudar el alma no solo el cuerpo, ella se pregunta sobre la tesis, ella es de psicología y pedagogía, ella habla de que llego al ejercicio como espectadora que termino participando, y dice que le gustaría trabajar sobre emociones, SE HABLA DE PROPONER SEMILLEROS O GRUPOS DE INVESTIGACIÓN

DOCENTE CLAUDIA LOPEZ: hay que pensar que todo lo que se está hablando desde la cuestión del anunciamiento desde identificando desde el poder, el poder del cuerpo y ejercido sobre el cuerpo, dice que DIANA TORRES impulsora del movimiento de porno terrorismo, y ve siempre todo desde una postura antiacademisista, la maestra habla de que hay que pensar que poderes se atacan pues se ha naturalizado tanto el poder así que *estas manifestaciones y ejercicios sirven para VISIBILIZAR como la escuela la academia la educación y la política a través de mecanismos de poder a condicionado mi cuerpo*, habla de *identificar como parte de la solución o el trabajo en el problema* los espacios de reflexión en los que OJO en el minuto 01.09.37 habla DEL SURGIMIENTO DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA y retoma a Spinoza y su frase famosa de

“nadie sabe lo que puede un cuerpo todavía” desde el ejercicio se puede identificar el lugar del cuerpo en el poder.

NATHALIE: habla de un trabajo de tejido, de cómo a través del tejido las madres víctimas de la violencia hacían catharsis , cuando lees a alguien no lees lo que dice si no como lo lees habla de ejercicios estéticos como este que han generado emociones contundentes.

LEO: rescata la intención general de seguir entre todos, de seguir, eso lo considera una victoria.

UNA CONCLUSION -UN FIN DE LA EXPERIENCIA – *el espíritu que une al grupo creador trasciende la asignatura, las licenciaturas, la facultad,*

MAESTRA CL: *TRASCIENDE LA INSTITUCIÓN 1.12.49* más adelante la maestra resalta la aparición de LOS MUSICOS y el DIÁLOGO INTERDISCIPLINAR QUE COMO FACULTAD SIEMPRE SE HA SOÑADO quebrantando el convencional aislamiento.

SE SIGUE DISCUTIENDO SOBRE EL GRUPO INTERDISCIPLINAR Y LOS REGISTROS Y REUNIONES, QUE INCLUSO LLEGARON A TENER EL APOYO DE BIENESTAR SE HABLA DE OTROS ASPECTOS PARA AMPLIAR EL EJERCICIO A OTROS ESPACIOS *Como vamos a conducir y mantener la energía creativa, una cuestión que es un reto.*

LEO: El ejercicio se lidero por luisa Natalia y yo, cual es el rol de los que nos están colaborando, ESTAMOS CREANDO COLECTIVAMENTE DE MANERA IGUALITARIA en ese sentido que el terrorismo y los cuestionamientos sean internos, es necesario estudiar, no solo para sesgar si no para nutrir y distinguir puntos de vista y enunciación construyendo nuevos discursos, cree que hay contundencia en el ejercicio. HABLA DE LA PRESION DE LA ACADEMIA LA PRESION BUROCRATICA QUE ACABO CON OTROS EJERCICIOS CREATIVOS DE OTROS ESPACIOS COMO EL MAE, -ESTO LAMENTABLEMENTE LE SUCEDIÓ AL EJERCICIO SIN EMABARGO HAY AMISTADES AFINES CONINTERESES CREATIVOS-

Habla del ejercicio como una forma de desaislar la Lic. en escénicas, FIN.

Anexo 8 Grabación poesía de los niños del Inem grado tercero. De la experiencia Cacería de sonidos 1

Anexo 9 Pieza "Las noticias" proceso creativo de la experiencia Cacería de sonidos 2

Anexo 10. Bitácora y Archivo PTUPN

Primer impacto mayo 20 de 2016

14 de mayo de 2016: Creación oficial del grupo focal y fundación de su Archivo

17 de mayo de 2016: Publicación del manifiesto

18 de mayo de 2016: Reunión y ensayo in situ unión de guiones musicales y escénicos **19 de mayo de 2016:** Publicación guion general

Guion

Universidad pedagógica Nacional, sede cll72. Jardines al frente de la biblioteca.

1. se reúne un grupo de estudiantes y disponen el sonido, los instrumentos, el velo y el Videobeam, suena música en vivo (momento 1) desde la caseta de ajedrez (en las escaleras), los músicos están vestidos y empiezan convocar durante 20 minutos. Durante este tiempo los performers se encuentran repartidos por el lugar sin llamar la atención. Pasados los 20 minutos, de uno en uno los performers se reúnen al lado de la música, cuando ya se encuentras todas incluyendo a los músicos, a forma de ritual propio se desnudan completamente, sin decir nada.
2. Cuando ya todas están desnudas se desplazan al telón, con la cabeza agachada en señal de dominación en montón. En el telón se está proyectando un collage de imágenes. Al llegar se organizan intercaladamente en el talón de frente. Las músicos una vez desnudos toman su lugar y tocan el momento 2 en la música. Una vez en el talón empieza la acción de masturbarse, pero de

forma exagerada y en crescendo, este momento dura 3 minutos y se trata de entender la masturbación como un placebo, es decir un falso placer implantado e individualista.

3. Al cambio en la música los performers empiezan a dar saltos y a desplazarse a lugares distintos del espacio, en los saltos se llega a un clímax de desgaste y cansancio a la vez que cada uno recita un fragmento del manifiesto. La música es combinada con fragmentos del manifiesto creando una polifonía que termina en ruido excesivo. En el clímax del sonido hay un silencio, al sonar este silencio los performer vomitan cada uno en su lugar.
4. Al terminar de vomitar se desplazan de nuevo al lado de la música donde se empiezan a oler de forma placentera y real, se trata de un placer orgánico y sincero.
5. En medio del olfateo se forma una masa de cuerpos debajo de las escaleras. los musicaos lanzan agua fría a forma de catarsis o de emancipación. Cada uno se seca se viste y se va la música queda sonando igual que en el momento 1 de nuevo durante 15 minutos más. fin

Guion 2 Dramaturgia:

Universidad pedagógica nacional sede cll72. Jardines al frente de la biblioteca.

1. Se da inicio al ritual, desde la música evocando la sensación del morbo, palabra desde la que el violinista y el sintetizador crean. (20-30 min).
2. Todo los cuerpos se reúnen en frente de la casa de ajedrez, se desnudan tranquilos, doblan la ropa y la dejan en la parte del frente.
3. Cambia la música a la palabra excitación, los cuerpos se desplazan en cardumen hacia la parte de la proyección.

4. Se hacen los cuerpos a lado y lado del velo, y empieza la proyección del video sobre los cuerpos, los cuerpos empiezan hacer sonidos de excitación fingidos de manera gradual, un placebo de la masturbación.
5. Cambia la música a la palabra vómito, los cuerpos empiezan a saltar y a abrirse en el espacio, cada cuerpo tiene una parte del manifiesto, lo repite y salta hasta el cansancio, en el cansancio empiezan a vomitar.
6. Cambia la música a arrechera, los cuerpos se desplazan al lugar inicial, y empiezan a oler al otro cuerpo, hasta fundirse en una masa.
7. En el punto máximo de excitación se arroja agua fría sobre los cuerpos.
8. Nos secamos juntos, la música vuelve a ser la del inicio.
9. Nos vestimos
10. Recogemos equipos y elementos

Análisis de la acción:

- Esta acción avanzo en manufactura, pues al tener 2 sesiones extra: una de dialogo y la otra de ensayo técnico en el espacio, ayudo a tener estructuras y acciones fijas.
- Esta acción confunde al espectador pues no sabe si aplaudir o no.
- Esta acción si llega al otro cuerpo, pues espectadores se masturbaron, otros dejaron de ver porque les daba vomito también, y también sintieron el frío de nosotros, entonces estamos logrando la lectura de cuerpo a cuerpo.
- Nadie debe ser indispensable en la acción, si alguien no llega debemos tener plan A, B, C y D, no puede dejarse de hacer la acción por la falta de algún integrante.
- Aumento el número de accionantes, ahora fuimos 11 personas en la acción, y llegaron más personas con deseos de hacer parte de nosotros.

- Esta acción gana poesía, diferentes personas agradecieron el acto transgresor, y necesario.

A futuro

- No hay pregunta más allá del cuerpo, ¿Qué es el cuerpo? ¿Hasta dónde llega?
- Como aprovecho la potencia del morbo.
- El público tiene siempre necesidad de una explicación, no les vamos a responder.
- Para hablar sobre el cuerpo los lenguajes deben ser subjetivos, entonces ¿En que nos basamos?

Rta. ¿Los sentidos?

Nuestras pautas

- El mundo es una mierda, la única manera de aguantarlo es el placer y la curiosidad.
- Seducir para golpear.
- No hay pregunta más allá del cuerpo,
- Ritual al asco y el placer.

Luisa Fernanda Hernández Acero.

Fecha: 27 de mayo de 2016.

Hora inicio:4:30 pm

Lugar de la reunión: Universidad Pedagógica Nacional sede Calle72 Dependencias reunidas:

Miembros del movimiento PT y énfasis de creación.

Siendo las 4:30 de la tarde el viernes 27 de mayo de 2016. Se reúnen 14 miembros del movimiento en marcha desde el porno-terrorismo. A continuación la lista de asistentes al encuentro.

N.º	Nombre completo	Facultad	Cargo

1	Náthalie Maya	Lic. Psicopedagogía	Estudiante/Performer. Creadora
2	Marcela Santos	Lic. Artes escénicas	Estudiante/Performer. Creadora
3	Luisa Hernández	Lic. Artes escénicas	Estudiante/ Performer/ Directora. Creadora
4	Paula Sánchez	Lic. Artes escénicas	Estudiante/Performer. Creadora
5	Héctor Martínez	Lic. Música	Estudiante/Músico. Creador
6	David Copete	Lic. Artes escénicas	Estudiante/ Camarógrafo
7	Leonardo Borda	Lic. Artes escénicas	Estudiante/ Performer/Director. Creador
8	Daniel Zapata	Lic. Artes escénicas	Estudiante/Performer
9	Claudia Torres	Lic. Artes escénicas	Docente/ Asesora artística/pedagógica
10	Diego SanJuan	Lic. Artes escénicas	Estudiante/Performer
11	Samanta Gutiérrez	Lic. Artes escénicas	Estudiante/ Performer/ Directora. Creadora

12	Natalia Ruiz	Lic. Artes escénicas	Estudiante/ Performer/ Directora. Creadora
13	Juan Carlos Arias	Lic. Artes escénicas	Estudiante/Performer
14	Theo Agustin Rojas	Lic. Música	Estudiante/Músico

Descripción de la Asamblea

Leonardo abre la sesión presentándola como el 1° momento de 3 para el cierre de las acciones del actual semestre. Este primer momento tiene como finalidad, entrar en una sintonía de los discursos, pensamientos y reflexiones de los performers acerca de las anteriores intervenciones. Se recuerda (según la anterior sesión) que los próximos momentos serán el viernes 3 de junio: el 2° momento será a las 2pm en el que a modo de *asamblea* con micrófono *abierto al público* se atenderá y dialogará con las opiniones externas de los espectadores, que han visto una, dos o las tres acciones desarrolladas en la sede principal de la UPN. Ese mismo día, se realizará el 3° momento a las 6pm, con la última acción de toma artística terrorista.

Claudia plantea la posibilidad de exposición del informe de los ejercicios artísticos, proyectos de investigación/creación y registro de las acciones que se han desarrollado a lo largo del semestre en la semana de Feria Académica en la sede de la Licenciatura en Artes Escénicas, Parque Nacional. Como un cuarto y último momento para el cierre del semestre. Instala cuestionamientos acerca de los archivos de registro ¿Cómo doy cuenta de lo que atravesó mi cuerpo en el ejercicio? ¿Cuáles son los niveles de registro como experiencia? ¿Cómo dar cuenta de lo que sucedió en el proceso teniendo en cuenta la materialidad de los registros? ¿Cómo mostrar un registro?

Leo. Enmarca la discusión alrededor del corazón de la investigación. ¿Cuáles son los motivos para vincularnos al proceso?

Luisa hace la aclaración de que esta discusión inicia desde el trabajo colectivo y que tiene como finalidad darle cuerpo conceptual al desmontaje que se realizará el siguiente viernes.

Paula expone su experiencia de creación desde las cartografías estudiadas desde la asignatura de “artes vivas” donde ha explorado el lenguaje del Bondage y las prácticas sexuales mediadas por la violencia, contextualiza su ejercicio desde las prácticas de BDSM. Uno de los hallazgos dentro del ejercicio fue la reacción del público frente al desnudo y a los dispositivos de placer sin contacto cutáneo, mediado por objetos como hielo, reglas, vino, un cinturón de taches, entre otros. Las personas presentes en el acto tuvieron diversas respuestas del público pero hubo una constante de rechazo a estas prácticas y a la exposición explícita de las mismas. ¿Cómo entiendo mi cuerpo? ¿Cómo entiende mi cuerpo la otra persona?

Daniel Entró al grupo porque aquí le da la posibilidad de buscar otro tipo de lenguajes posibles del cuerpo. Valora profundamente el contacto continuo que ha posibilitado las diferentes acciones del grupo. Añade que es necesario hacer un registro sobre otros lenguajes que tengan su propio discurso sobre el cuerpo y que complejicen y aporten a la construcción de la identidad que va dirigida al cuerpo propio. Él ya ha tenido un estudio previo sobre el tema del porno terrorismo a través de los discursos *Queer* por tal razón las indagaciones del grupo empatan perfectamente con sus focos de interés artístico y político. Resalta la noción de *colectividad* que se está instalando en el grupo y lo contrasta con el trabajo individual de cada uno de los integrantes y es también cómo se muestra con el propio cuerpo el interés colectivo, a esto mismo pregunta: ¿Cómo hibridar las búsquedas, registro y discursos?

Plantea la necesidad de localizar los dispositivos del performance para construir lenguajes desde el discurso terrorista. ¿Cómo materializar la experiencia de modo colectivo? Indica que los registros deben ser acordes al discurso en construcción. Enuncia la sensibilidad como motor grupal, en una inmersión por los lenguajes Queer en toda esta construcción y deconstrucción de la identidad y género. Es necesario encontrar puntos de encuentro para la expresión, conceptualización y la enunciación de este grupo de estudio.

Natalie inicia contando que lleva 3 años explorando el lenguaje escénico. Frente al ejercicio inicio desde la postura de espectadora y no entendía muy bien la apuesta artística. Y cuenta que antes de participar con el grupo hace un seguimiento de las acciones desde su rol de espectadora, de manera, que tomó un tono crítico que le permitió una experiencia estética para la construcción de sentido y crítica alrededor de detonar la rabia explícita, esto le permitió adentrarse al ejercicio como performer en la última toma. Ella define su rabia desde el estereotipo machista del cuerpo hiper sexuado de la mujer. Y cuenta su experiencia como público de la muestra tipo fiesta realizada en el parque nacional donde quería expresar en el micrófono que ella detestaba que la morboseen.

Para la última acción tenía entonces más construido el sentido del ejercicio y lo menciona como una experiencia estética de conexión con ella misma, una suerte de práctica catártica que más allá del desnudo físico, desnudo su alma entendiendo que cada cuerpo configura la singularidad de cada sujeto. ¿Cómo me reconozco en el cuerpo del otro? Surgía la pregunta a partir de la última parte de la última acción donde se ejecutaba una danza contacto desde la acción de oler.

Sugiere de ese momento una pregunta por lo salvaje, primitivo y sexual.

Héctor exponía su ávido interés por conformar propuestas artísticas interdisciplinares. Fue invitado por su amigo Theo a participar en esta acción con la premisa de generar exploraciones sonoras y musicales. Su interés aumentó en el momento de conocer mejor la propuesta pues, dentro

de su trabajo de grado, el tema fundamental se basa en la experiencia estética como un proceso de recepción del espectador donde adquiere una suerte de toque divino, una epifanía. Añade su necesidad por generar movimientos transgresivos que formen un trance, como en la última acción donde el espectador se deje dominar por lo que difiere de la cotidianidad. Además tiene gran interés en hacer parte de la continuidad del grupo ya que considera importante desarrollar procesos estéticos e interdisciplinarios.

Marcela ingresa al trabajo influenciada por Leonardo. Ella encontró conexión con el ejercicio desde adentro. Ha explorado el lenguaje performativo desde hace tres años y plantea que muchas veces aquellas intervenciones de *borderline*, gracias al gran impacto que generan entre los espectadores, crea movimientos de masas que suelen transformarse en productos mercantiles aprovechados por el sistema de consumo. Por esta misma razón, dentro de uno de los primeros ejercicios donde participó como performer experimentó un choque interno que ocasionó un alejamiento radical al ejercicio. No obstante, al conversar con estudiantes y performers de la Universidad Javeriana comprendió que el sólo acto de terror hacia sí misma, había tenido una respuesta sincera por parte de los espectadores y eso ya hace valioso el ejercicio. Esta última reflexión y la visión desde afuera la hizo retomar el proceso con nuevas lecturas, mucho más profundas alrededor de su ser que también empata con su estancia en organizaciones culturales de Engativá. Es necesario entender el por qué no estar también es una opción, opción que en ella se materializó desde su malestar. Afirmaba que es sencillo sesgar los sentidos desde la saturación e impulso inconsciente.

Su rabia la define como la impotencia frente a la toma de decisiones dentro del Estado, la burocracia y las instituciones que jerarquizan la vida y nos ponen en un rango de sumisión y

necesidad frente a las decisiones de otros. De ahí parte para plantear su necesidad de crear rupturas en los esquemas institucionales desde la re significación del cuerpo.

Añade que el ejercicio ha sido exitoso en tanto ha generado temblores en medio de la quietud, siendo este un encuentro colectivo desde la alegría sin prejuicios. Que precisamente, estas nuevas formas de vínculo humano propician confianza para desplegar la acción.

El terrorismo que en principio es interno promueve el movimiento, el cambio desde adentro. Y se intensifica al ser posibilidad en masa, el sentimiento en masa y la conformación de colectividad adquieren un valor profundo que vale destacar, además del sentimiento de generar temblor que convocan a los participantes.

Resalta la confianza que se genera en el grupo que permite el reconocimiento y la empatía desde el ejercicio del porno terrorismo.

David entra al ejercicio como espectador y camarógrafo, se ubica como ojo externo y concibe la propuesta porno terrorista como una transformación constante y progresiva que adquiere otras formas a nivel escénico, se transforma la base y los referentes se sobrepasan para dar características más amplias desde el propio arte, consolidando una postura propia para la enunciación estética, política y corporal. Resalta que el ejercicio a medida que se complejiza va adquiriendo propios formas de ser y existir como ejercicio interdisciplinar que dibuja sus propias cualidades para movilizar frente al arte. Y añade que el ejercicio ha sido posible gracias a la exploración en otros públicos fuera de la sede del parque nacional.

No quiere hacer parte de los performers, no tiene deseo de desnudarse. Sin embargo valora el ejercicio en tanto adquiere un tono amplificado que sobrepasa lo académico.

Theo inició el proceso como espectador de la segunda acción en la 72, su primer impacto fue alrededor del desnudo. Donde comenzó un análisis sobre el cuerpo como un organismo vivo que

va más allá de lo sexuado que imponen los esquemas de comercio. Se cuestiona la pregunta del cuerpo y el discurso de terror hacía su labor artístico musical y piensa en el ejercicio como una re significación posible desde la música, que le generan nuevas preguntas alrededor de lo sonoro para la integración de discursos en un ámbito interdisciplinar.

Natalia Su interés por el tema porno terrorista inicia cuando en el módulo III de creación hace una pesquisa sobre la creación de dramaturgia a través de las redes sociales y que amenaza al mismo tiempo con la intimidad virtual, haciendo vulnerable tal intimidad e identidad del sujeto. Al llevar a cabo la investigación sobre la virtualidad se encuentra con la Deep web, y contextualiza que ésta es conocida como el internet profundo que contiene bases de datos, contenidos restringidos y de censura. Entonces en ese momento, es cuando se pregunta sobre el terrorismo que afecta las redes sociales y la información, para finalmente, desembocar en el tema del BDSM. Determina que los dos puntos adquieren una realidad particular cuando intervienen como discurso político desde el porno terrorismo.

Manifiesta que la primera acción en la que participó (calle del pecado) fue transgresiva más para ella que para el público porque el público leyó las acciones de una manera inesperada por los performers, ya que no se atrevían a ver el cuerpo.

Con respecto a la rabia, define que es frente al *prejuicio* a la apariencia. Que ha sido a través del porno terrorismo que ha podido tener cierta libertad para empezar a indagar en otros lenguajes y canalizar de una manera artística y poética su rabia, así mismo esta práctica le ha permitido cuestionarse sobre ¿qué propuesta tenemos como artistas escénicos cuando entra en el ámbito de la interdisciplinariedad? ¿Qué más posibilidades da este cuerpo que ya lo han visto antes en escena desnudo?

Samanta entra al énfasis de creación por azares del currículo. Entra en choque desde la pregunta alrededor del cuerpo ¿Cuál es mi percepción de cuerpo como licenciada creadora?

Empata búsquedas y preguntas desde el cuerpo desde la pedagogía-creación. Surgiendo la figura de un cuerpo erótico que comunica y expresa. Pero, considera que no sabemos qué hacer con este cuerpo cuando estamos tan permeados por los estereotipos, qué hace al ser. Su búsqueda se planteó desde la intimidad y la realidad de los cuerpos; imperfectos, fuera de los estándares de belleza comerciales, con cicatrices, pelos, incompletos. Define su rabia como reacción a las nociones de cuerpos hermosos/perfectos desde los medios de comunicación.

Volvemos a la formación que ahora se planta desde el propio cuerpo ¿Conozco mi cuerpo?

¿Reconozco otros cuerpos como sujetos? ¿En la vida real quién soy?

Define su búsqueda creadora desde el reconocimiento, el cuerpo, lo erótico y la rabia.

Diego Sanjuán entra al ejercicio invitado por Leonardo. Plantea varios puntos transversales que comprenden su reflexión e interés en los procesos. Pero antes argumenta que el lenguaje performático hace vivo y contundente el ejercicio porque el teatro está muerto, y la posibilidad de generar sensaciones en esa experiencia estética que se presenta novedosa en el espacio de la universidad crea reflexiones contundentes alrededor del su propio cuerpo.

En su experiencia de vida, su formación escolar fue militar, donde el contexto machista, las restricciones y la censura se hizo evidente en su construcción de cuerpo y la concepción propia del mismo. Lo cual creo en él confusiones progresivas en el tiempo que le reprimen el ser desde el cuerpo con consecuencias hasta la actualidad.

El morbo es planteado por él como una potencia desde la curiosidad orgánica. Y piensa en la necesidad de estudiar los niveles que se empiezan a evidenciar en los ejercicios.

La opresión como motor de la rabia. Es la cohibición al poder del ser de ir más allá. Como en la estructura de la universidad se busca uniformar el pensamiento, sin posibilidad de experiencias sensibles. Por esta razón es la motivación fundamental que es necesario problematizar desde las búsquedas propias.

La pasión y el tema de la sexualidad en sí son puntos de creación y propuestas de reflexión desde el cuerpo y la experiencia viva que nos desglosan preguntas alrededor del contexto. Cuál es nuestro lugar en este tiempo, cuáles son las concepciones actuales. No obstante se percibe una incertidumbre creativa por la novedad del ejercicio y las reflexiones. El mundo está formado sobre reglas rígidas, estamos planteando el desequilibrio de esa rigidez para el movimiento y no importa la finalidad por ahora eso se ira construyendo en el camino.

Leo retoma enunciando el cruce de temas en las preguntas y respuestas.

Luisa resalta el motor colectivo que parece enunciarse desde el acto emotivo y de desequilibrio. Donde la pregunta por el límite del cuerpo es la pregunta por el cuerpo vibrátil del colectivo, que es abordado desde temas limite.

Natalie expone su experiencia desde la colectividad y su influencia sobre su propia construcción corporal. El desnudo para ella va más allá de lo físico y se plantea en un desnudar el alma donde descubre su ser en la exposición. Describe el ejercicio como una experiencia catártica que es un insumo poderoso para la educación del postconflicto, porque resignifica la realidad y búsquedas desde el cuerpo. Además, manifiesta su necesidad de darle continuidad a estos procesos para su tesis.

Claudia infiere diciendo que todo lo que se ha expuesto se refiere a la influencia de figuras de poder sobre nuestra construcción de identidad, desde el coartar al cuerpo. ¿Qué poderes nos

cruzan? Desde la educación y nuestra formación a lo largo de cada vida, qué mecanismos de poder nos formaron y siguen formando.

El ejercicio que realizamos es de identificación de capas con la necesidad de transformarnos. Cita a Spinoza “Lo que puede el cuerpo”. El cuerpo es aquí un territorio de investigación que está en conflicto con las figuras de poder.

Natalie cuenta la experiencia de las madres del Catatumbo, que con experiencias estéticas diversas desde el tejido logran hacer un tejido de sus experiencias y así re significan las mismas, que se han gestado de la rabia sobre el cuerpo. El potencial de este movimiento es de impacto social masivo.

Leonardo comenta que el hallazgo mayor para él es el espíritu de acción social que le da vida al movimiento.

Claudia continúa la exposición de hallazgos al exponer el quebrantamiento que el ejercicio tuvo y tiene del aislamiento que impera en las lógicas de la licenciatura.

Se plantea la posibilidad de abrir un semillero de investigación interdisciplinar con el grupo que conforma el movimiento.

Conclusiones

Son variadas las temáticas tratadas durante esta sesión y a lo largo de los encuentros que hemos sostenido de diferentes modos a lo largo del semestre. Por lo tanto dividiremos estas conclusiones de la siguiente manera.

Hallazgos

- La Acción Colectiva. Cada uno de los miembros de este movimiento ha encontrado en este ejercicio de reflexión y acción un motor que ha reavivado las búsquedas creativas. Lo cual ha permitido un enlace de discursos y fomentado vínculos desde la reciprocidad y amistad. El motor de inconformidad, de rabia y desazón social de esta coyuntura histórica colombiana nos ha reunido

para la acción y reflexión ontológica sobre el qué hacer del arte frente a los límites impuestos al cuerpo desde las figuras de poder.

- Organización desde el BorderLine. Desde diversos espacios de formación, desde diferentes grupos de creación, desde distintas áreas de conocimiento cada uno de los integrantes del grupo se ha adentrado a las temáticas de border por ser una realidad que se experimenta, pero que poco se teoriza debido a la censura y al miedo por desbordar el límite. No obstante, en una indagación mucho más seria y atendiendo a los intereses grupales la exploración por los temas de border han incitado precisamente a descubrir los límites del cuerpo y de los poderes que le atraviesan en esta contemporaneidad, sin mojigatería, sin censura, con mucha consciencia y veracidad.
- Exploraciones novedosas. Desde discursos de arte vivo y performance planteamos las necesidades expresivas hacia choques reales desde los cuerpos vibrátiles que, desde la rabia, se mueven para aterrorizar el pensamiento y moverlo de su estado de confort en una pregunta por los límites, los prejuicios, la visión y su rango de alcanza, hasta dónde llego a mirar, hasta dónde llego a accionar.
- Nuevas reflexiones Ontológicas. El cuerpo más allá de los estereotipos, el cuerpo más allá de su hipersexuado estereotipo, el cuerpo vibrátil que es organismo vivo y que posibilita la felicidad y el placer al sobrepasar límites impuestos que coartan al ser de su accionar en sociedad, una invitación a la acción rebelde y al pensamiento divergente desde la intimidad de acciones que son terror y hacen temblar la moral y la doble moral. Una construcción propia del cuerpo desde el choque para ampliar el horizonte de los sueños y la realidad.
- Respuesta de los Espectadores. El movimiento ha tomado fuerza y hemos sobrepasado las lecturas iniciales sobre el desnudo superficial, la re significación de la universidad como territorio de movilización de pensamiento crítico e inconforme frente a una realidad que nos quiere sedados y uniformes. El espectador se ha ido integrando a las acciones desde su morbo para encantarse en la

experiencia estética del terror, del erotismo y la ira. El espectador que se deja llevar ha sido transportado a una realidad posible que cada vez tiene más acogida y mejor recepción dentro del espacio de la universidad. Sobrepasando el tiempo de la acción hasta llegar a discusiones dentro del aula, en los corredores, pasillos, jardines, espacios abiertos y esferas de comunidad donde la pregunta por el cuerpo del docente de la universidad pedagógica nacional ha sido foco. Muchas personas en contra, otros tantos a favor. Te gusta o no te gusta, pero términos medios imposible, si has visto la experiencia has entrado al juego del terrorismo como movilizador de los cuerpos y las mentes.

- Iniciativa de memorias. Se ha empezado a hacer registro escrito, audiovisual, sonoro y de diferente índole alrededor del ejercicio y la consolidación del movimiento que, aun sin nombre, se propone continuidad e impacto estatal y, por qué no, nacional e histórico.

Tareas a seguir:

- Describir la experiencia individual de los ejercicios en un documento al grupo pt (UPN).
- Pensar el nombre del grupo.
- Llevar manzanas, carne, baldes y demás utensilios necesarios para la última acción del semestre el próximo 3 de junio.
- Organizar el desmontaje en la semana de muestras de la LAE y crear propuesta para el semillero de investigación para el próximo semestre.

Segundo impacto Jueves 9 de Junio de 2016

Preludio (llamado al ritual): improvisación con sonidos de madera percutida y pequeña percusión, copa de agua, violín y guitarra; el inicio será ambientado con un sonido etéreo, líquido y cristalino que se prolongara y ascenderá hasta lleguen a la posición del bautismo.

Bautismo: Se hace evidente el sonido del agua mientras empieza el bautismo. Cuando la primera persona se dispone a trepar la malla, suena el Ave María de Schubert en violín y guitarra, la melodía se repite alternándose con improvisación, y hasta que el último de los porno terroristas “trepadores” asuma su posición; cuando empiezan los susurros que terminaran en gritos el ave maría empieza su transformación sonora acompañada de percusiones que irán ascendiendo progresivamente hasta el caos y de manera simultánea con el paso de los susurros a los gritos; la música que estará sonando hasta entonces seguirá siendo estridente mientras los porno terroristas saltan y declaran eufóricamente el manifiesto, Los músicos (porno terroristas también) leerán amplificado el manifiesto con una voz cruda y consecuenta con la música; la música y la intensidad de la voz irán decreciendo conforme los porno terroristas que están saltando empiezan a cansarse y a quedar en estado de reposo, cuando estén completamente cansados y en pausa solo quedaran susurros de lo que era la música y el manifiesto.

Empezaran a sonar campanas que harán las veces de señal para pasar a la mesa, en ese momento mientras todos se acercan a la mesa la música de campanas irá creciendo y asumirá por medio de voces ciertos tintes litúrgicos, ideales para la escena de la última cena, una vez todos estén sentados y comiencen la masturbación y la ingesta se empezaran a repetir progresiva y caóticamente las palabras: Vino, comed, bebed, cuerpo, vino, pan, todos, el; esto conducirá la música de nuevo al éxtasis y el caos que acompañaran la masturbación, el vómito y las otras acciones más “agresivas” hasta que las acciones y la música con ellas decrezcan y quede solo un loop vocal que será el comienzo de la siguiente parte.

Olores: para esta última parte se hará música vocal basada principalmente en gemidos, jadeos y respiros etc. La intención de dicha música estará mediada por la dinámica de las acciones y finalizará progresivamente con la acción. FIN.

Anexo 11. Grabación poesía niños Inem

Anexo 12. Grabación niños malí, Evaluación Creativa.

Anexo 13. Grabación del ejercicio Guitarra Drone y composición multinivel

Anexo 14 Video cierre y Grito PTUPN

Bibliografía

- Arango, J. D. (Septiembre de 2017). Entrevista Maestro Juan David Arango. (H. Martínez, Entrevistador)
- Blacking, J. (2006). *¿Hay música en el hombre?* Madrid: Alianza.
- Brower, L. (28 de Agosto de 2017). La cultura ya no existe, es entretenimiento: Leo Brower. (X. Quieriarte, Entrevistador)
- Carvajal Garcia, H. Y. (2015). *Sistematización de la propuesta pedagógico musical del maestro Andrey Ramos Herrera en la Banda SInfonica de Tocancipá*. Bogotá: Monografía de pregrado Universidad Pedagógica Nacional Lic. Música.
- Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós.
- Feinmann, J. P. (Dirección). (2012). *Filosofía Aquí y ahora II: Encuentro 13 - Los posmodernos* [Película].
- Garma, A. (2005). *Conceptos Relativos a la creatividad artística según Umberto Eco*. Buenos Aires: A parte Rei Revista de filosofía.
- Gombrich, E. H. (1950). *La historia del Arte*. México: Editorial Diana.
- González Aranda, B. (2013). *Manual de arte del siglo XIX en Colombia*. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Gutiérrez Echeverri, N. (22 de Julio de 2016). *Arte colombiano años 90*. Obtenido de Biblioteca virtual Luis Angel Arango - Credencial Historia:
<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial-historia-no-319/artecolombiano-noventas>
- Han, B.-C. (2012). *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder.
- Hurtado de Barrera, J. (2000). *Metodología de la investigación holística*. Caracas: Fundación

Sypal.

Innerarity, D. (2002). Introducción: La experiencia estética según Jauss. En H. R. Jauss, *Pequeña Apología de la experiencia estética* (págs. 9-27). Barcelona: Paidós.

Jauss, H. R. (1986). *Experiencia estética y Hermenéutica literaria: Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus.

Jauss, H. R. (2002). *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona : Paidós.

Leongomez Herrera, A. (s.f.). *El nicho vacío - apuntes para una idea del hombre*. Bogotá.

Lopez Quintas, A. (1991). *Para comprender la experiencia estética y su valor formativo*. Madrid: Verbo Divino.

Magna, A. (Dirección). (2006). *Historia del arte (Ars Magna)* [Película].

Max Neef, M. (1991). De la esterilidad de la certeza a la fecundidad de la incertidumbre.

Especialización para la educación ambiental, Universidad de Santo Tomás (pág. 6). Bogotá: Universidad Santo Tomás.

Perez, R. (Septiembre de 2017). Entrevista Maestra Rocio Perez, respecto al ejercicio de las Dos Cajas. (H. S. Martínez Pereira, Entrevistador)

Romo Santos, M. (2012). *Creatividad un desafío para la sociedad en el umbral del nuevo milenio*. Madrid: Dialnet.

Royero de Ramirez, C. (Octubre de 2016). *Gadamer y la teoría filosófica de la interpretación*. Obtenido de youtube.com: <https://www.youtube.com/watch?v=mXy-R6nbNVM>

Savater, F. (18 de Julio de 2013). *La Aventura del Pensamiento cap. 19: Dewey*. Obtenido de youtube.com: <https://www.youtube.com/watch?v=jMBuW9mEPG8>

Schafer, R. M. (1969). *Cuando las palabras cantan*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

Schafer, R. M. (1969). *El compositor en el aula*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

- Schafer, R. M. (1969). *El nuevo paisaje sonoro*. Buenos Aires : Ricordi Americana.
- Schafer, R. M. (1969). *El rinoceronte en el aula*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Schafer, R. M. (1969). *Limpieza de oídos*. Buenos Aires: Ricordi Americana .
- Strauss, A., & Corbin, J. (2002). *Bases de la investigación*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Valencia, L. F. (2009). *¿Qué es la experiencia estética? Hechos artísticos e ideas estéticas en la obra de cuatro artistas colombianos*. Medellín: La Carreta editores .
- Verger, A. (2002). *Sistematización de experiencias en América Latina*.
- Wenger C., R. (01 de Febrero de 2011). *Estética de la Negatividad en T.W. Adorno*. Obtenido de Perspectivas Estéticas: <http://perspectivasesteticas.blogspot.com.co/2011/02/estetica-de-la-negatividad-en-twadorno.html>