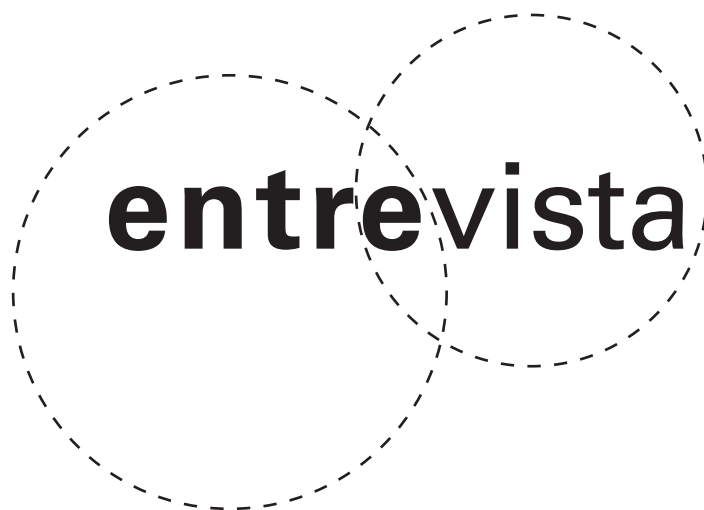
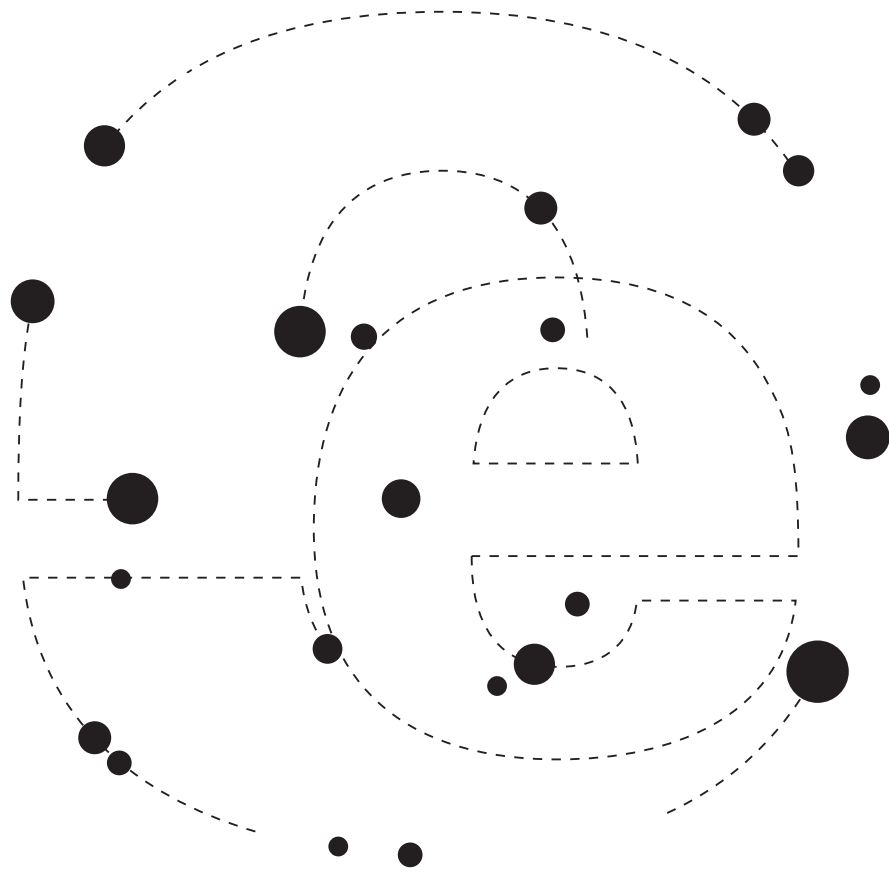


**+**





# El límite como posibilidad

“El gran espacio donde confundirse es el espacio del arte”, dice sin ingenuidad Pablo González Padilla, docente de la Escuela de Artes (FFyH-UNC), y principal responsable de la creación del Taller de Práctica y Pensamiento Artístico en el penal de San Martín de la ciudad de Córdoba. Un proyecto que ya lleva una década de trabajo ininterrumpido y que logró convertirse en un espacio trascendente para muchos presos que purgan su condena en este establecimiento penitenciario. En un aula de la escuela que funciona dentro de la prisión ocurre lo impensable: los reclusos se transforman en agudos observadores del campo artístico contemporáneo y en sujetos capaces de liberar una potencialidad artística extraordinaria. Nada les impide analizar con precisión el concepto de verdad en las obras de Rembrandt y Caravaggio, debatir sobre las características del arte postal, construir objetos artísticos con materiales reciclados, dibujar criaturas de otros mundos o diseñar con criterios vanguardistas el montaje de una muestra. En un aula, se los puede observar, todos los viernes, trabajando con pinturas, tintas, prensas, telas, cartones, maderas, latas, lápices o también conversando animadamente alrededor de una mesa. ¿De dónde nace semejante propuesta? ¿Qué ideas y deseos nutren una experiencia de estas características?

■ El proyecto surgió en el año 2000, a partir de una propuesta que llegó a una institución privada, donde también trabaja González Padilla. Rápidamente se transformó en un taller de extensión de las cátedras de Introducción al dibujo y Dibujo I que este profesor dicta en la Escuela de Artes de la UNC. Con este nuevo marco, el espacio pasó de tener cinco a sesenta alumnos. A la propuesta se sumó Carolina Romano, profesora en Artes Plásticas con orientación de Escultura y magíster en Arte Latinoamericano. Hasta el momento, más de quinientos internos participaron en las distintas instancias pedagógicas que se generaron en este taller, con cursos que alcanzaron a reunir a 60 alumnos por clase. Desde 2004, este proyecto se enmarca en el Programa Universidad en la Cárcel (PUC) de la Facultad, pero no responde a la estructura curricular de ninguna

carrera. La pertenencia a este programa -como taller de extensión- permite, por ejemplo, que los reclusos obtengan a fin de año un certificado de la universidad que acredita su paso por el espacio.

## La confusión en el origen

### ■ ¿Cómo comienza el trabajo del taller en la cárcel?

- Todo comienza a partir de una “confusión”. Me parece interesante trabajar desde la idea de la “confusión”. Empiezo el proyecto en el penal desde ahí. Ingreso desde una institución privada a dar una línea de técnica y materiales de dibujo. Al ver eso, obviamente hay una cuestión de intuición, de decir: “acá pasan otras cosas”. El gran espacio donde confundirse es el espacio del arte. Cuando después se suma Carolina Romano -que viene con un ejercicio de teorizar, ordenar y organizar- se generó entonces este taller.

González Padilla se reconoce principalmente a partir de los rasgos que definen a su disciplina de origen: el dibujo. “Soy un dibujante moderno. No necio. No reaccionario. Esto se construye desde una tradición europea, de un discurso hegemónico del arte y de las disciplinas”. No obstante, el docente cree que hay una operación en el dibujar que es desde dónde puede “atravesar esas verdades y desplegarlas”.

### ■ ¿Cómo se conjugan las características propias de una disciplina artística con el trabajo que se desarrolla en el penal?

- Casualmente, ahora estamos trabajando en el penal la idea de “proyecto artístico”, sin diluir la idea de un artista moderno que, desde una disciplina, va complejizando su trabajo. Entonces, podemos construir el concepto (y no desde un “supermercado” de conceptos). Esto implica confrontar todo el tiempo la idea de “método” y “estrategia”. El método: aquello que me puede dar herramientas para resolver algo, tengo que reconocer un problema, construyo una metodología y hago un proceso. Después, esto puede devenir en un proyecto. A partir de estos procesos, vamos viendo. Esa línea que trabajo en la cátedra, también la trabajo en el penal. En cuanto a la idea de la estrategia, desde un planteo extensionista, si no hay estrategia te asfixiás.

La conversación con González Padilla no discurre de manera ordenada y lineal. Es difícil seguirle el ritmo. Cuando habla de “proyecto artístico” sobrevienen las imágenes de la prisión. A pesar de que él afirma que este taller nunca fue pensado “en términos morales o de

“

Todo comienza a partir de una “confusión”. Me parece interesante trabajar desde la idea de la “confusión”. Empiezo el proyecto en el penal desde ahí.

”

transformación del sujeto en tanto penado”, es inevitable la pregunta: ¿Cuánto de esas acciones derivan inexorablemente en la idea de “proyecto de vida” para sujetos que viven en condiciones de extrema vulnerabilidad?

### ■ ¿Por qué el espacio se llama “Taller de Práctica y Pensamiento Artístico”?

- El nombre es de Remo Bianchedi<sup>1</sup>. Cuando empiezo este taller, se lo comento a él. Entonces, aparece esto: “No quiero hacer un taller de arte para que la gente se pueda expresar”. Además, en esta instancia de talleres de extensión, ya la palabra “extensión” muchas veces remite a que la universidad se acerca a “otro” lugar y genera un taller de arte para que la gente “pobre” se pueda expresar... terrible, la situación. Entonces, con Remo, dimos un taller los sábados en la universidad para artistas y diseñadores y le pusimos ése nombre: “Práctica y pensamiento artístico”. Él me dijo: “Tomá ese título”. Yo pensé que algo de esa experiencia podía funcionar en la cárcel. Lo instrumenté pensando cómo involucrar a gente que no tenía una formación específica y en un marco heterogéneo. No era necesario que los participantes hubieran ido a escuelas de arte o que tuvieran escolarización primaria o secundaria. La idea era que cualquiera se atreviera a esto. Pensé, entonces, en la instrumentación de cierta cosa lúdica, de juego y representación para ir generando un interés por el espacio. Un día tenemos clases teóricas; otras veces, vemos videos, leemos y analizamos cuestiones como: “¿dónde están los bordes en el arte?”, “¿cómo construimos esos bordes?”, ¿desde dónde podemos pensar un borde?”, “puede ser eso un problema artístico?”, “¿es esto una representación?”, “¿qué tiene que ver eso con el arte?”...

Es difícil imaginar un proyecto de estas características en un espacio de encierro, donde la falta de libertad, las formas autoritarias, las jerarquías y el verticalismo priman como modos estructurantes de la cotidianeidad. González Padilla entremezcla anécdotas. Sobrevienen todo el tiempo los relatos de situaciones que desafían las lógicas de este espacio: “Un ejercicio maravilloso que hicimos fue con las sillas tapadas con una sogá, que aparecen en varias muestras. Imaginate cómo se leía eso en la cárcel. Amontonábamos sillas, las tapábamos con una sábana y las atábamos... teníamos un montón de guardiacárceles en el vidrio mirando de qué se trataba y veinte alumnos dibujando”. También las prácticas se resignifican de una manera impen-sada dentro del penal. El profesor recuerda cuando proyectaron el video de Jackson Pollock: “Estaba en inglés, no se entendía nada, pero se veía un loco borracho pintando sobre el piso. Con la famosa escena en la que se rompe el vaso, se lastima el pie y sigue pintando con la sangre”.

## Un espacio incómodo y vulnerable

González Padilla no es condescendiente con los participantes del taller ni con sus producciones. En ningún momento antepone la condición de “hombres presos” o de “contexto carcelario” para juzgar sus obras, imaginar modos de trabajo, alcanzar nuevas definiciones o, incluso, pensar el formato de las muestras. La potencialidad de estos artistas no se subsume a la circunstancial situación que viven como sujetos privados de su libertad. Retumban aquí las palabras de García Canclini cuando analiza los resultados de algunos talleres de creatividad popular que se diseminaron por Latinoamérica durante la década del sesenta: “Después de haber padecido tanto terrorismo estético involuntario de quienes creen que el mejor método creativo es la buena voluntad participativa, que la calidad se mide por la nitidez ideológica y esa nitidez por la adhesión acrítica a una ideología, me pregunto si no ha jugado un papel central en las experiencias felices la intervención de profesionales talentosos. No estoy exaltando nada que se parezca al genio, sino la capacidad de artistas bien formados en su oficio, en las reglas autónomas que hacen funcionar el campo plástico, teatral o cinematográfico, dúctiles para imaginar procedimientos de apertura de los códigos autónomos, para volverlos verosímiles a artistas y públicos no especializados”<sup>2</sup>.

### ■ ¿Desde qué perspectiva abordan la problemática artística en el taller?

- Siempre trabajamos con una dimensión estética y, por lo tanto, ética. Nunca haciendo énfasis en lo *tumbero*, que sería como eso que se convierte ahí con una cultura hegemónica. Entiendo que eso a ellos les puede generar cierto confort. En cambio, nuestra idea es generar un espacio incómodo para todos.

### ■ ¿Qué similitudes encontrás entre tu rol de docente en la universidad y tu experiencia en la cárcel?

- Me parece interesante que esto se haya convertido en mi persona, en mi recorrido, en una oportunidad para pensar lo que más me interesa, que es el arte. En estos dos momentos, lo académico tiene que ver con que tengo acuerdos institucionales con compañeros, con espacios curriculares. Entonces, genero ciertos límites. La cuestión está en poder generar algo transversal para poder descreer de esos límites. También jugar con el límite como posibilidad, no como lo que me imposibilita hacer ciertas cosas sino como lo que me posibilita. Siempre me pareció que está bueno construir acuerdos como cátedra. Y en el penal, en la experiencia de extensión en general, la cuestión es cómo se puede pensar la producción artística en espacios no formales, donde no hay recorridos, no se plantean aprendizajes sistemáti-

cos y con cierto despliegue en el tiempo, desde problemas de menor a mayor complejidad. Más con esto de un arte en el que ya no reconoceríamos límites; o sea, ¿desde dónde se define el arte o lo que estamos problematizando como docentes?, ¿qué sería investigar en arte o sobre arte? En esta experiencia esto se vuelve significativo porque ahí estoy en un espacio vulnerable.

### ■ **¿Cómo se construyen los acuerdos en el taller?**

- Los acuerdos se hacen hacia el interior. Es una cuestión de posiciones éticas. La posición ética tiene que ver con que no podemos construir ideas sin un trabajo. Si no hay un involucrarse desde el trabajo, esto es en la producción. Y, a todo esto, agregarle una instancia de lo crítico. Entonces, me hago cargo de una historia para poder pensar. Una historia, una anécdota en este caso, que no es de un sujeto penado (que más que una historia tiene un prontuario). Es recuperarse como sujetos históricos. No digo recuperarlo a “el”, sino recuperarme yo también como sujeto histórico. Me encantan estos lugares porque entro en terribles contradicciones.

Y cuando González Padilla habla de contradicciones se refiere, entre otras cosas, a su propia trayectoria, sus prolijos veinticinco años de docencia universitaria, sus cualidades de dibujante y su vida pequeño-burguesa totalmente acomodada. “Mi sujeto histórico se sigue desubicando ante esas historias”.

### ■ **¿Cómo se definen los roles en ese espacio?**

- Nunca nos desdibujamos. Es más, me interesa que los roles estén bien dibujados. Con Carolina Romano construimos esta idea. Lo que mejor podíamos hacer –como una posición ética– era que el espacio donde nos encontráramos fuera claro. Las razones y funciones debían estar bien definidas, por supuesto con acuerdos que se podían renovar. El espacio didáctico y pedagógico da claridad al lugar y a los roles. Entonces, con ese acuerdo: “vengo porque soy profesor”, “sé esto” (todo entre comillas) y “vamos a plantear un recorrido”. Después, nos empezamos a confundir, si se quiere. Esa cuestión de lo ético está relacionada con verse y poder dar cuenta de algo. ¿Cuándo algo es argumento?, ¿cuándo algo es ocurrencia?, ¿cómo pasamos de la ocurrencia a la argumentación?

### ■ **Considerando que el taller cuenta con diez años de trabajo acumulado, ¿qué estrategias despliegan para que la memoria de esta experiencia pueda transmitirse dentro de la cárcel?**

- Creo que todo lo que se hizo es lo que ha construido como una especie de sentido común acerca de qué se trata el taller. Ya hay una idea dando vuelta y esto tiene que ver con un recorrido. También está la cuestión de mantener posturas académicas. Entonces, yo no tengo

que sostener dos argumentaciones: una para cuando estoy en el penal y otra para cuando estoy en la universidad.

## Proyectos con una densidad particular

En el marco del Taller de Práctica y Pensamiento Artístico se han desarrollado una serie de proyectos específicos que dieron lugar a una prolífica producción, capaz de dar cuenta de las interminables búsquedas del taller. “En un momento, pensamos que, además de mostrar lo que se hace en el taller, podíamos encarar algunos proyectos”, comenta el coordinador, y continúa: “Son proyectos con una densidad particular y de donde sale una idea de arte, de objeto artístico y de posición del artista”.

En el año 2000, el Taller presentó la “**Muestra de dibujos en pequeño formato**” que reunía los trabajos realizados a lo largo del primer año de experiencia. En los dos años siguientes, la producción del taller se exhibió en un stand de la Escuela de Artes (FFyH-UNC) que se presentó en la “Muestra de Galerías-Arte Córdoba”.

En 2003, el grupo organizó su muestra de trabajos en la sala Casa 13 del Paseo de las Artes, donde se exhibieron trece cuadros. La presentación titulada “**Catarsis, lo que no se ve**” respondía a un montaje tradicional y planteaba, según González Padilla, “una estética de la contemplación”.

En 2004, “**Autobiografías ficticias**” se llevó a cabo en el Centro de Producción e Investigación Artística (CePIA) de la FFyH, en la Ciudad Universitaria, y la idea central consistió en generar un espacio donde las obras de los presos “dialogaran con un artista contemporáneo”. “Fue una lectura de la producción del taller. Había una diversidad de obras encantadoras: eran más de doscientas en una pared y, en la otra, un dibujo ampliado por nosotros (los docentes) donde nos involucramos como artistas”, relata el coordinador.

Después del motín que se produjo en el penal de San Martín en febrero de 2005 –uno de los más violentos registrado en la historia reciente de Córdoba, con cinco reclusos muertos, además de dos guardiacárceles y un policía- se impusieron mayores controles y restricciones en los espacios de trabajo colectivo. Como se hacía difícil invitar a artistas a la cárcel, entonces se generó –con el apoyo de una beca de extensión que obtuvo Carolina Romano- un proyecto de **arte-correo**. De este modo, se instrumentó el intercambio postal de obras entre los reclusos y reconocidos artistas que residen en distintos lugares del país. Participaron de esta experiencia: Carlos Crespo, Lucas Di



Pascuale, León Ferrari, Pablo Peisino, Nina Molina, Agustina Pesci, Andrea Ruiz, José Pizarro y Juan Carlos Romero, entre otros.

La respuesta consistía en el envío de otra obra o bien implicaba la intervención del trabajo remitido por los alumnos. Entre los aspectos más interesantes de esta experiencia, el coordinador rescata “su fuerte carácter de divulgación, la comunicación horizontal y pluridireccional que implica, la coproducción permanente a la que obliga el intercambio, la confrontación de los propios enunciados con los del otro”. Asimismo, destaca las posibilidades que ofrece esta modalidad para que los participantes puedan indagar en “formas no convencionales de producir y difundir sus producciones”.

En 2006, el taller se abocó a la creación de obras plásticas mediante técnicas de grabado y fotografía que permitieran una producción seriada. De acuerdo con los lineamientos del proyecto denominado “**Factoría poética**”-que también recibió una beca de extensión-, esta modalidad de producción constituyó “una experiencia piloto con el fin de producir imágenes en serie atendiendo a la demanda de los internos que quieren capacitarse en dichas técnicas”. Ese año, el Taller presentó en el CePIA, la muestra “**Copias espurias**”.

Esta experiencia abrió el camino para el siguiente proyecto: “**Hacer pasillo**” (2007), donde se trabajó a partir de la apropiación de obras consagradas como *La Gioconda* de Leonardo da Vinci, *La maja desnuda* de Goya, *Sin pan y sin trabajo* de Ernesto de la Cárcova o la *Venus* de Boticelli. “Ahí también se dio un cruce maravilloso: uno la dibujaba, otro la hacía en xilografía y resultaron versiones increíbles”. Con respecto al título de la muestra, González Padilla señala: “*Hacer pasillo*, en el interior del penal, remite a esas comunicaciones directas, de miradas, de comunicación en términos de ‘trampa’. Por ejemplo, ‘generamos un pasillo y nos comunicamos’ con gestos mínimos, con señas. Es ese contacto entre dos, en el medio ‘de’... implica generar un canal”. Se hicieron tarjetas que el público podía llevarse después de visitar la muestra. Con esta producción, se consolidó – de acuerdo con el profesor- la idea de “producción colectiva”.

“**Colgate Remera**” fue la muestra presentada en 2008. “La idea era trabajar con una técnica vinculada con la reproductibilidad de la imagen, como la xilografía, sobre remeras usadas. Tiene que ver con cómo una técnica de reproductibilidad se inscribe en lo diferente. Son remeras que tienen historias y que pertenecen a sujetos. Se juega con esta relación entre la remera, el individuo y su ausencia. O, en todo caso, la propuesta es trabajar a partir una presencia emotiva del individuo”, explica González Padilla.

“Traete una / Llevate una” fue la actividad de intercambio que se realizó como cierre de la muestra. Para ello, se le solicitó a los asistentes

que trajeran una remera lisa y, a cambio, se podían llevar alguna de las obras expuestas. “Lo interesante -dice el coordinador- es que ellos están trabajando en xilografía sobre remeras, cuando lo habitual es, sobre este tipo de material, hacer serigrafía”. Las imágenes que se obtuvieron resaltaban por su formidable calidad.. “El resultado es una mezcla lúdica, conceptualmente muy potente”, resume.

**“Bichiario: descripción/definición”** fue el nombre de la última muestra realizada por el Taller de Práctica y Pensamiento Artístico. En ella se incluyeron dibujos, pinturas, bocetos y también piezas que simulaban animales, monstruos y bestias construidos a partir de la re-utilización de objetos de uso cotidiano en la cárcel.

### ■ ¿Qué significa “Bichiario”?

- La idea de “bicho” tiene una connotación especial dentro de la cárcel. Entonces, nos propusimos generar una especie de extrañamiento con respecto al “bicho” y apareció esto de la “descripción/definición” como espacio de confusión. Si el hombre organiza el conocimiento para poder entenderse o ubicarse, hay cruces donde “no te creo”. Y, sin embargo, puedo sobrevivir a ese espacio de no ser “ése”, en tanto las descripciones no se corresponden, no hay literalidad, no hay transparencia. Lo trabajamos leyendo textos de John Berger, “Ciudades invisibles” de Italo Calvino, también el “Manual de zoología fantástica” de Borges y “Bestiario” de Cortázar. Además, para poder pensar por qué un objeto se vuelve significativo planteamos en una clase esta relación: “cosa”, “objeto”, “objeto de diseño”, “objeto artístico”, “sujeto que diseña” y “recepción”. Entonces, fuimos haciendo cruces. La mera cosa tiene especificidad, hay una materialidad, pero a partir de que lo tomo es un objeto de uso y sirve “para”. La necesidad me lleva a que tenga cierta particularidad, entonces aparece el diseño, como una operación sobre lo natural. Cultura: cuando la cosa pasa a ser objeto, hay cultura. La historia del arte siempre está como relato en el taller. Ahí si nos manejamos con esta energía de artistas. Aparece, entonces, lo de “bichiario”. ¿Qué es el “bicho”? Lo que está entre la cosa y lo humano.

### ■ Los dibujos y objetos, en este caso, están acompañados por relatos...

- El ejercicio que hicimos es el juego del diccionario. Cómo parecer una definición. Cómo ser verosímiles. Cómo instalar la ficción con una densidad de verdad, que pueda ser demostrable.

[Zorbelongia: no se sabe si es un animal o si un vegetal. Se alimenta de arena blanca y se

esconde en los días nublados. Su timidez no le permite salir en esos días. Se arrastra de pe a pa, siempre buscando unas rocas que le suenen familiares.]

En el catálogo de “Bichiario”, Carolina Romano, indica que son “objetos conocidos: tenedores, ollas, tornillos, resistencias cepillos de limpieza, hierros, cucharas, coladores, peines, marcadores. Objetos que han tenido un uso, que contienen el paso del tiempo en su materia corroída o gastada o retorcida o vulnerada. Estos elementos, ajenos al

“

Estos trabajos cuestionan y producen desorden al utilizar objetos reales para plantear que la reflexión y el repliegue del arte sobre sí mismo no bastan. Instalan la pregunta irritante sobre si la vulnerabilidad social sigue siendo un problema del arte

”

espacio del arte, son el punto de partida a través del cual se estructura un lenguaje denso y pleno de potencial crítico. En su construcción, se ha efectuado un movimiento siniestro: la cotidianeidad –con sus ciclos conocidos, sus lugares previsibles, su carácter familiar y depurado de peligro- se revela otra: irritante, provocadora, infecciosa, estimulante. Al mirar estos objetos, lo cotidiano se torna extraño”.

Sobresale el uso de ciertos materiales que resultan peligrosos y, por lo mismo, prohibidos. Esto es: recortes de chapa, cuero, hierro, piezas en desuso de máquinas, objetos punzantes, etc. y toda una suerte de artefactos que resultan desconcertantes por su origen y despiertan la imaginación del espectador acerca de su posible uso en el contexto carcelario. “Estos trabajos –apunta Romano- cuestionan y producen desorden al utilizar objetos reales para plantear que la reflexión y el repliegue del arte sobre sí mismo no bastan. Instalan la pregunta irritante sobre si la vulnerabilidad social sigue siendo un problema del arte”.

La anécdota que recupera González Padilla pone en evidencia la fragilidad de este ejercicio del arte en un mundo totalmente extraño: “Uno de los participantes planteó que esta actividad para ellos era ‘peligrosa’. Resulta que, en un momento dado, uno de los alumnos se llevó uno de estos ‘bichos’ al pabellón. Y uno de estos ‘bichos’ era un objeto lleno de clavos y elementos punzantes. Entonces, un guardia-cárcel vio en eso un arma, mientras que el alumno le decía: ‘Es un bicho para la muestra’. Esa escena describe que hay riesgo en lo que producen”.

## Arte popular | Arte emergente

Para González Padilla, la experiencia del Taller de Práctica y Pensamiento Artístico podría inscribirse en una frontera imaginaria entre “arte popular” y “arte emergente”. En este sentido, es necesario hacer una operación sobre el mundo de la cultura para poder valorar

el proyecto en todas sus dimensiones. No le interesa que sea juzgado con criterios de moralidad o desde una perspectiva terapéutica. “Es un proyecto artístico. Hablaría de un arte de la contingencia. Hay construcción de ideas. Hay metabolismo. Hay alquimia. No es ocurrencia. No es ‘tema libre’. No es laborterapia”.

De acuerdo con las definiciones del docente, esta propuesta responde a la necesidad de pensar “un arte en colectivo” inscripto en una lógica de encuentro paradójico, con momentos de necesaria escucha, diálogo y producción. “Lo interesante es que nunca va a haber un artista, sino que hay una dinámica colectiva que corre y circula en la experiencia, desde donde se observan objetos inquietantes”. Es justamente en ese punto donde González Padilla rescata la dimensión política de la experiencia: “Si hay algo que nos pertenecen, son estas instituciones. Si hay algo que es de nuestra responsabilidad como ciudadanos, son las cárceles y los neuropsiquiátricos. Son lugares de síntesis para pensarnos. Por eso es interesante trabajar desde la extensión universitaria”.

1 Reconocido artista plástico (Buenos Aires, 1950) que desde 1991 reside en Cruz chica, Córdoba.

2 GARCÍA CANCLINI, Néstor (1992), “Culturas híbridas”, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, p.132.

# Pensar lo impensado

Por Pablo González Padilla

El Taller de Práctica y Pensamiento Artístico es un taller de extensión de las cátedras Introducción al Dibujo y Dibujo I, que se desarrolla en el penal de San Martín, y está dirigido a todos los interesados en el arte en general.

Se inicia en marzo del 2000 y su conformación está más relacionada con el azar, ya que no deviene de un programa previo, amasado a partir de supuestos teóricos, desde espacios académicos. Tiene más que ver con una necesidad simple.

A pesar de desarrollarse en una institución, la cárcel, fuertemente atravesada por discursos y tareas que tienden a la “normalización” de sus actores, este espacio, el taller, se fue construyendo como un proyecto solidario, un pensar el qué y para qué de la producción artística. Un abrirse a la representación como momento del desplegar sentidos, construir sentidos; “de devolverle su opacidad a la engañosa transparencia de lo real” (Eduardo Grüner, *El sitio de la mirada*).

Algo que los particulariza es la heterogeneidad de los asistentes en cuanto a saberes y creencias, pero esto se vuelve energía en el momento de la producción y reflexión.

Nunca se lo pensó en términos morales, de transformación del sujeto en tanto penado. Siempre se sustenta la discusión dentro de un contexto artístico histórico.

El encuentro semanal, lo cotidiano, si bien está atravesado por la contingencia, hemos logrado entre todos los involucrados, a partir de la persistencia, sostener un cotidiano, un ordinario que nos permita abrirnos a lo extraordinario.

Es capital para los que participamos de la experiencia el sabernos fuertemente respaldados por la Secretaría de Extensión, la Escuela de Arte y la Facultad en general. Este respaldo genera un compromiso significativo hacia el interior del taller.

También es importante saber que el proyecto no cuenta con ningún tipo de subsidio, salvo en algu-

nos períodos, a partir de becas de extensión de la profesora Carolina Romano, que resolvieron el problema de los insumos. Digo esto porque entre las estrategias a pensar para desarrollar algunos contenidos, ése, el de los materiales (papeles, lápices, témperas, etc.) ha sido un eje insoslayable que exige inteligencia práctica.

Por mi parte, como integrante del taller, asumo el desafío de seguir pensando en posibilidades de diversa complejidad que me afecte, nos afecte y nos movilice a pensar lo impensado. a por discursos y tareas que tienden a la “normalización” de sus actores, este espacio, el taller, se fue construyendo como un proyecto solidario, un pensar el qué y para qué de la producción artística. Un abrirse a la representación como momento del desplegar sentidos, construir sentidos; “de devolverle su opacidad a la engañosa transparencia de lo real” (Eduardo Grüner, *El sitio de la mirada*).

Algo que los particulariza es la heterogeneidad de los asistentes en cuanto a saberes y creencias, pero esto se vuelve energía en el momento de la producción y reflexión.

Nunca se lo pensó en términos morales, de transformación del sujeto en tanto penado. Siempre se sustenta la discusión dentro de un contexto artístico histórico.

El encuentro semanal, lo cotidiano, si bien está atravesado por la contingencia, hemos logrado entre todos los involucrados, a partir de la persistencia, sostener un cotidiano, un ordinario que nos permita abrirnos a lo extraordinario.

Es capital para los que participamos de la experiencia el sabernos fuertemente respaldados por la Secretaría de Extensión, la Escuela de Arte y la Facultad en general. Este respaldo genera un compromiso significativo hacia el interior del taller.

También es importante saber que el proyecto no cuenta con ningún tipo de subsidio, salvo en algunos períodos, a partir de becas de extensión de la

profesora Carolina Romano, que resolvieron el problema de los insumos. Digo esto porque entre las estrategias a pensar para desarrollar algunos contenidos, ése, el de los materiales (papeles, lápices, témperas, etc.) ha sido un eje insoslayable que exige inteligencia práctica.

Por mi parte, como integrante del taller, asumo el desafío de seguir pensando en posibilidades de diversa complejidad que me afecte, nos afecte y nos movilice a pensar lo impensado.

## Nuevos modos de conocer colectivamente

Por Carolina Romano

Las prácticas extensionistas se han definido de diversas maneras que, a su vez, implican múltiples formas de entender el conocimiento. Posturas que van desde concepciones donde el conocimiento académico es una asistencia o “bien donado” a la comunidad hasta prácticas utilitaristas que toman en consideración la comunidad en donde se desarrollan sólo para constatar o refutar las hipótesis teóricas que se habían planteado en el seno universitario. Los dos extremos tienen en común que piensan a la producción del conocimiento exclusivamente dentro del ámbito académico.

Desde nuestra posición la práctica de extensión se define porque produce conocimientos con otros y porque se desarrolla dentro de la contingencia de la comunidad con la cual se trabaja. Estas características se fundamentan en la forma en que entendemos el conocimiento y se rebaten las divisiones entre extensión e investigación. La negativa a entender la extensión como práctica que socializa, difunde o divulga el conocimiento erudito, producido por los especialistas en espacios cerrados de investigación, no tiene su justificación en una declaración de principios bien intencionados, ni tampoco en voluntarismos solidarios o políticamente correctos.

Por el contrario, se basa en la idea de que el conocimiento no es sólo un producto de las investigaciones que se llevan a cabo sino el resultado de unas *prácticas o formas de producción específicas*.

De tal suerte que en el taller se ha reinventado y redefinido la práctica extensionista como acontecimiento que produce nuevos sentidos: a partir de la construcción colectiva de imágenes; a partir de los actos fugaces, contradictorios y problemáticos que han hecho posible su fabricación.

Estos objetos y gestos creativos han partido de los condicionamientos de un lugar y de una contingencia y vicisitudes específicas, pero también de los deseos, las preguntas y las indeterminaciones de los que formamos parte de este colectivo. El hacer extensionista es una obra abierta que se despliega sólo como condición de posibilidad siempre articulada en tensiones irresueltas: en las imágenes que constriñen y abren a otros sentidos, en la reflexión sobre las imágenes que condiciona y posibilita en un mismo movimiento y en las prácticas que las hacen posibles a partir de coerciones que llevan consigo márgenes para la invención de nuevos modos de conocer colectivamente.