

Conversación. Marina Abramovic y Tania Bruguera

Organizada por Steven Madoff

2009

De: Abramovic, Marina and Bruguera, Tania "Conversation," *Art School (Propositions for the 21st Century)*, Various Authors, Ed. Massachusetts Institute of Technology, 2009, pp. 177 - 188.

ISBN 978-0-262-13493-4



edited and with an introduction by Steven Henry Madoff

Conversación

organizada por Steven Madoff

con Tania Bruguera y Marina Abramovic

Algo con lo que me encuentro, principalmente en Estados Unidos, es que mucha gente que asiste a clases de *performance* creen que van a una especie de sesión terapéutica. Eso puede resultar problemático en la enseñanza del *performance* porque compromete la discusión sobre el proceso que transforma lo personal en colectivo. Otra cosa con la que me encuentro son férreas restricciones relacionadas con la responsabilidad civil en las escuelas de arte de los Estados Unidos y también una predisposición a la censura. Por ejemplo, lo primero que te dice un jefe de departamento cuando empiezas a enseñar sobre *performance* es que ellos temen los posibles problemas institucionales que pueda generar. Te dicen: "Nada de desnudos, heridas, sangre ni porno". No se oponen a la confrontación política pero, de cierta forma, dan

a entender que la institución no quiere recibir demandadas ni entrar en ese debate; como si quisieran llegar a un acuerdo tácito contigo. Es como si quisieran enseñar sobre un medio, que tiene la transgresión como uno de sus elementos clave, sin que se llegue a ser transgresor. No sé si has tenido esa experiencia.

Sí. Esta cuestión siempre está ahí pero no solo desde fuera. Te cuento una historia sobre cuándo era profesora de *performance* en Braunschweig, Alemania y la escuela decidió realizar un evento por el fin de año llamado "Mis setenta". ¿Sabes? Ahora es que yo estoy viviendo "Mis setenta" de verdad. Pero mis estudiantes vieron la década del setenta solo como la reflejaban las obras de artistas anteriores. En aquellos años, eran muy jóvenes para hacer sus propias obras. Así que una de mis estudiantes hizo una acción donde se bebía una botella entera de *whiskey*, sin pausa, llevando una camiseta que tenía impresa mi *performance* "Rythmo", de cuando yo experimentaba con estados de conciencia e inconsciencia. Se puso a beber *whiskey*, acostada en el suelo, en medio de la escuela. Todos pensaron que estaba representando la idea de embriaguez, ya sabes, los setenta, borracheras, drogas y todo lo demás. La gente comenzó a hacer otras cosas como saltar por encima de ella, y después de dos o tres horas, yo la estaba mirando y vi que le salía espuma por la boca. Algo estaba muy mal. Fuimos al médico de la escuela y dijo: "Está en coma." Estaba realmente descontrolada. La llevamos a emergencias. Pasé toda la noche con ella y se despertó por la mañana.

Para mí, fue uno de los momentos más dramáticos de mi carrera como profesora. Pensaba: si le pasa algo no volveré a enseñar de nuevo. Es una cuestión de grandísima responsabilidad. Sí, aquí en Nueva York todo está prohibido. En Europa se puede experimentar de verdad pero es tu responsabilidad como profesora hasta dónde llegues. Personalmente, yo nunca muestro mi obra a mis estudiantes y nunca los animaría a que hicieran algo parecido. Si ellos quieren hacer algo que puede ser peligroso y hacerles daño, y me dicen el concepto, sin dudas lo impediría. Si se hacen artistas y asumen absoluta responsabilidad, está bien; pero no dentro del marco de mi clase.

Es cierto que el *performance* funciona dentro de ciertos límites, sean corporales o sociales, y además, dentro del conocimiento del peligro. También juega mucho con algunos aspectos del miedo o al menos con elementos con los que uno no se encuentra habitualmente. Para mí, enseñar *performance* es como un ensayo para lo que sucederá después. Si los estudiantes tuvieran que tratar con el peligro, creo que es bueno contar con un entorno seguro donde puedan ensayar, probar todos esos límites y hablar con personas que ya lo hayan experimentado. Un entorno donde puedan sacarlo de su sistema y saber si de veras quieren centrar su atención en eso, sin la presión de la crítica ni de las expectativas del público, donde puedan aprender cómo lidiar con todas estas cosas, con instituciones para las que la escuela pueda servir de ensayo.

Esto es otro aspecto sobre el que tenemos que pensar: cuán importante es la presencia del público cuando alguien está haciendo un *performance*. Cuando los estudiantes hacen *performance* en clase, nunca se entregan al cien por cien porque siempre se sienten autoconscientes frente a amigos que se burlan de ellos. En realidad, nunca existió ningún indicio de seriedad. En toda mi experiencia en la enseñanza, la mayoría de los estudiantes no se sienten muy motivados, simplemente trabajan con vistas a la exhibición de grupo al final del semestre. Siempre he pensado que el arte tiene que tener una función: comunicar ideas precisas. Cuando daba clases en Braunschweig, iba a la *Kunstverein*, más cercana que entonces estaba en Hannover. En todas las *Kunstverein* de Europa, siempre se da un tiempo entre las exposiciones. Un intervalo entre el desmontaje de una muestra y el montaje de la siguiente. De modo que fui allí y pregunté: "¿Cuánto tiempo tienen entre las próximas exposiciones?" "Tenemos 24 horas.", dijo. Entonces, fui a mi perezoso grupo de estudiantes de *performance* y dije: "OK, tenemos 24 horas en el *Kunstverein* con todos los espacios e infraestructuras para montar un *performance* de 24 horas. Fue un milagro total. Qué energía y qué increíble dedicación mostraron: ahora tenían un propósito real. Tuvieron público durante 24 horas. El título de la exhibición fue "Al fin". Hubo muchísima gente durante las 24 horas. A las personas que no quisieron irse, se le entregaron sacos de dormir, botellas de agua y empareados. Fue un verdadero éxito. Inmediatamente después, nos llovieron las invitaciones de diferentes instituciones para que hiciéramos *performance* similares. Esa fue una de las cosas más conmovedoras para mí. Con el *performance*, hay que tratar con una especie de realidad y cuando esa realidad desaparece, no funciona [el *performance*].

Por supuesto. Creo que solo funciona al principio del curso, cuando no se conocen y quieren causar una impresión entre ellos.

¿Cómo logras que vayan a una audición de selección para tu curso?

Bueno, ya no estoy muy interesada en el *performance* corporal. Estoy más interesada en lo que llamo "Arte de Conducta" que puede traducirse como arte de comportamiento. No predisponerlo con las suposiciones que se asocian con la palabra *performance*. Conducta es una palabra que remite a los comienzos de las aspiraciones de las artes escénicas, combinada con el deseo de hacer un arte que active a la sociedad. Para este tipo de trabajos, la realidad y el contexto son muy importantes. Por tanto, le pido a mis estudiantes que se olviden de que son artistas.

Es tan refrescante.

(Risas)

Tengo algunos ejercicios que hago con ellos. Uno es pedirles que piensen en algo de la sociedad que les resulte insopportable, y mediante una serie de tareas que encuentren un nuevo trabajo que cambie o transforme eso. Después, les pido que se conviertan en la persona que crea la infraestructura y luego hace ese trabajo. En cuanto al *performance*, sería bueno para ellos comenzar a actuar dentro de los parámetros de la realidad y olvidarse del arte como lo conocen y que presenten una obra donde tengan que interactuar con la realidad en términos concretos y funcionales. La obra no es solo para el mundo del arte sino para la gente en el lugar donde existe esa realidad. Se convierte en una forma de ver el arte como un estado temporal de las cosas, como una condición no permanente.

Es interesante de veras. Me encanta este arte de conducta porque el *performance* como disciplina siempre se entiende erróneamente como baile, teatro o comedia para ver de pie. Quiero decir, vengo de Cuba y de Europa y lo que entendemos por *performance* es precisamente otra cosa.

Se me ocurrió esta idea cuando hacía mi Maestría en Bellas Artes, en Chicago, porque sentía que no encajaba allí. Yo procedía de un contexto diferente, como tú, donde las sociedades y el arte tienen otra función, por lo general una función útil. Así que se me ocurrió esta idea de conducta ya que si tu obra es sobre sociedad y política, debes usar su lenguaje y elementos para tu obra. No se trata de representación, sino de presentación. Y la conducta es una herramienta que utiliza la sociedad para juzgar y definir quién eres tú y quiénes somos nosotros. Es un término muy social. Es tener a la vida como un punto de referencia, no como arte. El *performance* es arte vivo.

En el *performance* la actuación es un obstáculo muy grande. Si un *performer* ha sido bailarín anteriormente, tenemos que reprogramarlo. Si es un actor, tenemos que hacerle olvidar lo que ha aprendido para que sea capaz de asumir una actitud real de *performance*. Tenemos que "desbailar", "desactuar", quitarle eso de alguna manera. Creo que la única forma es hacer obras de larga duración. Porque se puede actuar durante cinco, diez minutos, tres horas, pero después de seis horas, se deja de actuar, bailar y todo lo demás. Simplemente paras de hacerlo. Se llega a verdades desnudas, lo cual, para mí, es el estado más interesante.

¿Sabes?, el *performance* es un tema que apenas aparece en las escuelas de Europa, por lo general es parte de algo más, donde se incluye cine, video y *performance*. Cuando me dieron el trabajo en Braunschweig, el nombre del puesto era *Raum-Konzept*, que significa "concepto de espacio", que es básicamente una versión de la escultura. Ellos sabían que yo quería enseñar *performance*, pero aun así no podían darme el puesto porque no existía y yo quería que fuera específico: "*Performance*". De modo que tuve que hacer muchos papeles, escribiendo al gobierno local. Me llevó dos años cambiar ese "*Raum-Konzept*" a "*Performance*". Yo era la única profesora que enseñaba *performance* bajo ese nombre. Luego fue sorprendente porque un día al mes daba una clase abierta. Cualquier persona de cualquier lugar del mundo venía y

mostraba su obra. Llegué a tener más de cien personas de todos lados porque no había otro lugar donde pudieran mostrar su tipo de *performance*. Fueron tiempos estupendos, pero desafortunadamente tuve que irme de Braunschweig porque vine a vivir a Nueva York. La academia cambió de nuevo el nombre del curso a Raum-Konzept, algo muy obsoleto. Todavía me arrepiento.

Tengo una pregunta porque yo también me he encontrado eso. Cuando eres un artista de *performance*, eso es lo que quieras enseñar. Y a veces estás como forzando el *performance* para incluirlo en lo que ellos te dan para enseñar.

Te dan los pintores, los escultores; quieren que tengas visitas de clase.

Tú intentas llevarla otra vez al *performance*, pero ello supone una gran tensión, estoy de acuerdo contigo. ¿Crees que eso tiene que ver con el hecho de que, en efecto, el *performance* no se considera como una posibilidad de tener una carrera exitosa?

Pienso en el pasado. Ser profesor en una academia significaba haber fracasado como artista. Bueno, la excepción fue Luciano Fabro, de *arte povera* en Milán. Él creó una generación entera de artistas *performer*. Pero estar en la academia significaba que habías fracasado como artista. Aún hoy, en la mayoría de los lugares, la academia no desea progreso alguno. Se oponen frontalmente a la tecnología. Se oponen a la idea de lo que pudiera ser una escuela de arte porque, en realidad, sienten que están perdiendo su territorio. En Alemania, existen artistas importantes que luego se convirtieron en profesores; sin embargo, en Roma siguen pintando la Acrópolis. ¡Es sorprendente! En Grecia sucede lo mismo. Hay una cantidad alucinante de increíbles artistas que nunca han puesto un pie en la academia y, sin embargo, lo cambian todo. Pienso que eso es una de las causas del problema.

También se percibe que el *performance* no es un arte exitoso en comparación con un pintor o un escultor y me parece que, al menos en los Estados Unidos, la educación está muy orientada al éxito.

Sí, pero el *performance* nunca se ha aceptado como una manifestación de arte verdadero porque es muy efímero. No obstante, quizás su inmaterialidad favorezca su fuerza y vitalidad. Lo haces y desaparece.

Creo que, en mi caso, la única manera de abordar esto es mediante un método de documentación como huella tangible de las consecuencias de la experiencia pero no como un dado. Es una necesidad de pensar en los modos de transferir la información y la experiencia como la parte tangible del *performance*, aun si no se manifiesta como un objeto.

En mi opinión, una parte de los talleres y del intento de convertir a los estudiantes en buenos *performers* es aconsejarlos sobre cómo pueden vivir de su propio trabajo. No pueden vivir de su *performance* pero sí del producto de su *performance*. Por ejemplo, objetos, fotografías o instalaciones, si se hicieran. Yo les enseño cómo se debe hacer de forma profesional: en fotografía lo que significa "edición", "prueba de artista"; cómo se pueden vender, cómo acercarse a las galerías, qué relación existe entre el artista y la galería. Esto es algo que nunca yo aprendí como estudiante ya que existía un tabú en cuanto a la comercialización del arte. Yo he tenido muchísimas malas experiencias. Por eso, quiero proteger a mis estudiantes de esas malas experiencias.

Tenía una estudiante turca que se me acercó y me dijo: "Hay una galería que quiere hacer mi obra pero el comerciante de arte quería que donara como cinco obras grandes a la galería". Le dije: "Dile que no", y me dijo: "Pero esta es mi única oportunidad". Es exactamente así como funciona, porque se piensa que ella nunca tendrá una segunda oportunidad. Le dije: "Simplemente, dile que no". Así que fue y le dije que no. El marchante, una mujer, la echó de la galería, la chica turca llorando. Yo le dije: "Espera." La semana siguiente, la marchante la llamó y le dijo: "Bueno, vamos a hablar." Y le pidió que hiciera cualquier cosa y una edición; le dijeron que le pagaría por una prueba. Le dije: "Dile que no." (*Risas*) Hasta que en ese proceso aprendió a negociar. A los artistas jóvenes se les usa hasta que adquieran esta experiencia.

Mi otra idea es enseñarles a cómo explicar su trabajo.

Exacto.

Así que traje a críticos de arte de su generación y de la misma escuela con el objetivo de reunirlos. Dije: "Haremos algunos *performance* para ustedes y ustedes le harán entrevistas a estos artistas de *performance* y verán de qué se trata este trabajo." Entonces, imprimimos estos pequeños manifiestos con entrevistas entre los jóvenes críticos y los artistas de *performance* para que los jóvenes críticos comenzaran a pensar y a saber cómo podían escribir sobre el *performance*. También me interesé en el curso de pintura. Les dije: "Vengan y pinten una *performance* porque esto es un sujeto." Ellos combinaron diferentes actividades, lo cual es muy importante dado que todo está tan aislado. Creo que los jóvenes críticos y los artistas de *performance* deben ir juntos desde el principio.

Estoy totalmente de acuerdo. En el proyecto de escuela de arte que creé en Cuba, creo que fue el único programa de arte *performance* en América Latina. Tuvimos ocho o nueve estudiantes por año (de forma oficial porque tuvimos muchos "oyentes" durante años). Siempre tenemos a personas que no son artistas, que no han estudiado arte antes, pero quieren hacer arte todos los años. Tenemos a un historiador del arte que tiene que hacer trabajo artístico como cualquier otro estudiante de arte y también documentar la experiencia desde una perspectiva crítica. Al principio, él decía: "Soy el espectador, el crítico; necesito distancia". Yo le dije: "No, tienes que hacer *performance*, experimentarlo como los demás y después escribir sobre él. Todo el mundo tiene que hacer lo mismo. De modo que, durante años, hacen este experimento, esta vez en sus propias vidas cuando pasan de artistas a críticos y experimentan ambas perspectivas desde dentro y desde fuera. Los estudiantes tienen que aprender cómo escribir sus propias obras y sus ideas sobre el arte. Lo que no debemos perder es el legado.

Ese es el lado importante porque los estudiantes por lo general no pueden articular su discurso. Otra cosa muy interesante de tratar es la relación entre el maestro (es decir, el profesor) y el estudiante. Es increíble. Para mí, el ejemplo más impactante es Japón. Yo impartí muchas clases en Japón y la relación es como la de un dios. Primero, no te miran a los ojos. Asumen una actitud corporal sumisa, siempre mirando hacia abajo y diciendo: "Sí, sí". Tienes la autoridad para decirles: "Abre la ventana y tírate". Ellos, sin cuestionárselo, abren la ventana y se tiran; eso es algo que detesto de veras. Es muy importante tener una relación democrática basada en la igualdad, donde demuestres que todo lo que les pides, tú lo puedes hacer también. Como si digo: "No vamos a comer durante cinco días." Yo también tengo que hacer lo mismo.

Sí, lo primero es romper la relación de autoridad y establecer una especie de relación de camaradería, donde todos se respeten entre sí y el respeto se gane por la calidad del trabajo. Al final, después de algunos años, todos haremos exhibiciones juntos y es muy importante aprender cómo interactuar con otros artistas.

Quiero regresar muy rápido a la documentación. Cuando enseño sobre documentación, quiero que problematizan sobre la documentación, no solo para asumir las formas tradicionales de documentación con fotografías y video, sino para intentar ver cómo ellos pueden problematizar formas de transmitir la experiencia. Puesto que la idea de tomar una fotografía de un *performance* es casi como convertir el *performance* en un ícono, lo que supone hacer que una cosa viva se muera y quitarle su mejor parte que es la experiencia.

Resulta sumamente importante el modo en que uno transmite. Lo más cercano es el video o la película.

Sin embargo, aún tiene esa especie de cualidad periodística que hace a la gente hablar solo de lo que sucedió, de dónde y cómo sucedió; algo que le resta a lo que se sintió.

Existe una posibilidad si no se tiene al público., si solo tienes la cámara y la cámara es el público imaginario. De esa manera el producto es diferente; así es cómo la película o la foto se convierte en verdadero trabajo artístico.

Eso se convierte, a su vez, en otro tipo de *performance*. La confianza es muy importante para el *performance* y debe ser parte de la documentación de la *performance*. Yo intento enseñar eso transfiriendo la obra de una persona a otra. Por ejemplo, tengo un ejercicio donde alguien hace una obra y luego la siguiente persona la continúa, para que la gente comprenda de que no existe propiedad sobre la obra.

Oh, eso es interesante.

Un *performance* no es como un objeto y no debe迫使se a seguir las reglas que implica la creación de un objeto. El *performance* debe traer consigo nuevas formas de concebir viejas soluciones, debe conservar sus cualidades de evolución y revolución. Debe traer consigo sus propios problemas que deben resolverse en términos propios. Eso es lo que pienso de la propiedad. Para ese ejercicio, en el que transferimos una pieza de un estudiante a otro, ellos lo cambian, lo hacen con sus propios elementos como una manera de documentarlo. Crea un diálogo en el aula donde todos se sienten conectados con el arte, la idea del contexto y las condiciones para una acción, conectados con el arte como una forma no permanente. El curso de *performance* debe ser algo que haga salir a los estudiantes de sus centros, de su zona de confort. Es importante que traigan sus temores y sus patrones establecidos para luego trabajar con eso.

Sí, y es importante trabajar con ellos después de que termine la clase, después de la escuela. Después de Braunschweig, fundé el grupo IPG (Grupo de Performance Independiente, por sus siglas en inglés); mis motivos: continuar con algunos de ellos cuando se hicieran artistas. Esto fue interesante para llenar este umbral al salir de la academia y hacerse artista. Para mí, el problema más serio con la enseñanza es que cada vez que un grupo termina, viene uno nuevo y hay que volver a empezar otra vez. De alguna manera, uno nunca llega al final, y yo realmente quiero llegar al final.

Es algo en que la mayoría de los profesores no piensan pero los buenos profesores comprenden que es un camino que deben hacer juntos.

Por eso, hice este grupo de *performance*, pero después de todos estos años (siete quizás) no está funcionando. No hacían nada por el grupo, solo lo hacían por sí mismos. Yo seguía irradiando esta tremenda energía para crear un espíritu. Si no lograba unirlos, ellos nunca lo harían. Nunca desarrollarían su trabajo juntos ni intercambiarían trabajos unos con otros, así que lo dejé. Esto es muy importante para mí. Simplemente, les escribí esta carta. Te leeré un pequeño fragmento:

"Queridos miembros de IPG: Les escribo tras una larga reflexión sobre mi relación con IPG y su futuro. Esta es mi conclusión: Después de todos estos años, aún siento que IPG me trata como un profesor en Braunschweig." Eso fue un problema serio. No pude desprenderme de esa función, ¿sabes? Fui su profesora y todavía soy profesora. No pude traspasar ese umbral y ser algo diferente. "Desafortunadamente, IPG nunca pudo desarrollar el espíritu de grupo que yo esperaba. IPG se reúne solo en los eventos que yo organizo. Mi sueño fue, siempre, que un día ustedes crearan un espíritu de grupo como en el pasado hicieron los Futuristas, Fluxus, Dada y los Constructivistas rusos. Estoy convencida de que un individuo no pierde su identidad dentro de un grupo; por el contrario, el grupo ayuda a desarrollar una carrera artística y provee el apoyo que los jóvenes necesitan en los comienzos de su vida profesional".

En estos momentos, estoy creando una fundación, el Instituto Marina Abramovic para la Preservación del Arte del Performance, que tendrá mucha más libertad.

¿Fue siempre el mismo grupo de personas? Porque algo que descubrí en mi proyecto de la escuela de arte de La Habana fue que es bueno que las personas se incorporen al grupo en diferentes momentos y que exista una redistribución constante de poder dentro del grupo, que la gente que se siente segura dada su posición clara dentro del grupo, tenga, al menos, que considerar esta distribución con la llegada de nuevas personas.

Comencé el proyecto hace cinco años cuando regresé de Documenta. Siempre quise hacer algo con estudios de *performance* porque nunca pude estudiar *performance* en Cuba. Se llama Cátedra de Arte de Conducta. "Cátedra" significa "departamento de estudio" y enfatiza sus intenciones pedagógicas. Es un espacio móvil de discusión, creación y aprendizaje, con un espacio central que es mi casa. Hacemos eventos y damos clases en oficinas, parques, peluquerías, bosques, en casa de otras personas, etc. Hemos hecho esto todas las semanas durante 42 semanas. Tenemos a un invitado que presenta ideas sobre creación en un sentido más amplio. Además, promovemos puntos de vistas diversos: un matemático, un abogado, un arquitecto, un periodista, un sociólogo, etc. Quiero que los miembros del proyecto aprendan a

trabajar con limitaciones, ya sean las limitaciones que la sociedad les impone o las que ellos tienen para crear por sí mismos. No sé, quizás es que no hay que tener una escuela. Quizás se trate de crear un momento, como un espacio a donde la gente pueda ir, estimularse y salir de él con algo que puedan desarrollar más adelante. El desafío está en cómo repensar la continuidad y la colectividad.

Las cosas están cambiando tanto ahora que el modo en que exhibimos, la manera en que pensamos sobre el aprendizaje y de quién aprendemos nos están forzando a cambiar nuestras ideas sobre lo que son la escuela y la experiencia del aprendizaje. Quiero decir, YouTube ha tenido un inmenso impacto en las clases de *performance*. Creo que este juego, al menos en los Estados Unidos, sobre lo que es real y lo que no, lo que se está llevando al *performance*, la razón de ese *performance*, quién es el público y cuál es el grado de permanencia del *performance*...

YouTube ha sacado todo eso allá afuera. Y esto se ha convertido en un punto de referencia para muchos estudiantes. No todo el mundo está haciendo esto pero muchos jóvenes sí lo hacen ya que es su medio de comunicación diario. Es el modo en que ellos responden a esta forma cotidiana de exponer la información y definir la construcción de lo real.

¿Sabes? Pensando en el futuro de la academia, [las escuelas] han sido sitios tan aislados. Tienen que tratar con los medios. Deben tener sus propios programas tecnológicos. Tienen que tener profesores que realmente provengan de diferentes áreas, disciplinas, etc. Debe ser más como un laboratorio, un laboratorio real, donde se enseñe más una técnica artística. O sea, es como ir a una academia clásica para aprender idiomas, latín o griego, pero si no quieres ir, vas a una moderna. Debe existir una academia clásica para todo el mundo para que sean capaces de crear sus propios dibujos, pinturas o lo que sea. Eso está bien. No obstante, existen tantos otros artistas que nunca tocan su trabajo artístico con sus manos. Personas como Jeff Koons, que tiene 82 ayudantes, Damien Hirst, que no toca sus pinturas (las hacen otros) o como Donald Judd antes de ellos.

Bueno, sería agradable hablar sobre creatividad en lugar de producción, experimentos o estrategias de carrera. También sería bueno crear condiciones para los artistas que tratan con otras esferas del conocimiento de manera que estén en contacto directo con esos campos en lugar de estar observando desde la distancia. Pero, como dijiste, las escuelas de arte tienen que tener algún tipo de estructura donde los estudiantes puedan interactuar sobre el mismo tema pero desde otros campos; una escuela donde esos investigadores estén enseñando junto con los artistas. De esa forma, los artistas que estamos entrenando pueden traer nuevos lenguajes y proposiciones, no solo al mundo artístico sino al mundo.